

ADAPTER LE ROMAN AU THEATRE

Formation au Plan Académique de Formation

16 janvier 2018

Animée et conçue par David Rignault, professeur relais missionné par la DAAC de Lyon et
Delphine Drevon, directrice du service des publics du Théâtre Nouvelle Génération.

page 2 / Entretien entre Julie Sermon & Joris Mathieu

page 7 / A propos de l'adaptation de *Cosmos* de Gombrowicz par Joris Mathieu (2013)

page 13 / Joris Mathieu & Antoine Volodine : une complicité littéraire et théâtrale

page 14 / Atelier de mise en pratique : adapter la littérature sur scène



**THÉÂTRE
NOUVELLE
GÉNÉRATION**
CENTRE DRAMATIQUE
NATIONAL - LYON



Entretien entre Julie Sermon, Professeure en Histoire et Esthétique du théâtre contemporain (Département Arts de la scène, de l'image et de l'écran, Lyon 2) & Joris Mathieu, metteur en scène, directeur du Théâtre Nouvelle Génération, Centre dramatique national de Lyon

Julie Sermon

Qu'est-ce qui est à l'œuvre dans ce processus de création théâtrale qui puise dans une matière textuelle autre que dramatique ?

Joris Mathieu

J'ai commencé à faire du théâtre très jeune mais j'ai finalement assez peu lu de théâtre. Il y a chez moi une dévoration de littérature essentiellement romanesque qui a toujours provoqué chez moi des visions théâtrales. Le désir de faire du théâtre est né finalement à la lecture de romans. Derrière cela sans doute, il y a un fantasme d'être auteur ce que permet l'adaptation du roman à la scène et moins la mise en scène d'un texte dramatique.

Pour moi, travailler l'adaptation d'un roman nécessite d'avoir une connaissance globale de l'œuvre de l'auteur. Aux origines des projets de créations, quoiqu'il en soit il y a toujours une expérience forte de lecteur qui fait surgir une vision d'ensemble qui s'impose à moi puis une vision scénographique et enfin une envie de traduire l'expérience de lecteur que j'ai pu avoir et de la proposer à chaque spectateur. Il s'agit d'un projet pour le spectateur : le plonger dans une expérience de lecteur. Ce qui m'intéresse c'est d'être en capacité de produire chez le spectateur des lectures singulières de mes spectacles, non attendues au théâtre habituellement. Il y a une volonté de convoquer un rapport en salle avec chaque spectateur même si le collectif est là. Le commun est à discuter après la représentation sur les différentes pistes de lecture du spectacle nécessairement différentes selon les spectateurs.

Julie Sermon

Avez-vous besoin vous aussi de dialoguer avec un point de vue préexistant, un monde et un univers qui ne seraient pas seulement les vôtres ou celui / ceux de l'équipe de création ?

Joris Mathieu

Partir d'un autre point de vue que le mien est effectivement un moteur mais c'est aussi le désir d'entrer dans la tête de l'auteur, dans une mécanique de pensée. L'adaptation du livre choisi est rarement une traduction littérale, mais j'aime imaginer quel spectacle aurait fait l'auteur s'il avait été metteur en scène. Je me nourris donc de toute son œuvre, mais aussi d'essais critiques, de biographies. Puis, je picore à gauche et à droite, sors de l'immersion dans l'univers de l'auteur et y apporte de la distance. J'ai le sentiment de plonger dans une subjectivité à la lecture d'un auteur, et je plonge le plus souvent dans des auteurs qui écrivent et décrivent des mondes très singuliers. Dans le choix des œuvres littéraires adaptées, il y a toujours la possibilité d'une lecture à travers un prisme

sociétal qui questionne effectivement les codes de représentation : l'incarnation, la question de l'absence de forme dialoguée, la manière de jouer le théâtre, la disparition de la chair, de la communication entre les êtres, les interactions qui se diluent sont autant de questions que la compagnie souhaite poser aux spectateurs.

Après une phase d'immersion dans l'œuvre, je me confronte à nouveau au réel avec le travail avec l'équipe - technique et artistique, interprètes - et je me confronte alors à la subjectivité des autres et à leurs interprétations de cette œuvre. Cette confrontation avec les interprétations de l'équipe artistique contribue à modifier ma première vision de l'œuvre, à la modifier. Au final, le spectacle va se nourrir d'une multitude de points de vue et d'univers. C'est finalement un ensemble de planètes que j'essaie de faire cohabiter dans un équilibre fragile et précaire et que je tente de faire tenir. Il y a aussi un partage très en amont avec le scénographe : nous nous mettons autour de la table, et produisons le dispositif scénique. Puis après le travail scénographique, je réécris l'adaptation car la scénographie donne déjà des orientations sur la mise en scène et sur la lecture du texte. Au plateau, parfois nous partons de la musique pour construire une scène.

Tous les textes en effet s'y prêtent ; ce qui caractérise pour moi le plaisir de faire du théâtre, c'est précisément d'affronter l'impossible. De résoudre des problèmes impossibles. Si j'ai commencé à penser qu'on peut « faire théâtre de tout » - de tout ce qu'il y a « dans la vie », et a fortiori de tous les textes - je me dois d'aller jusqu'au bout de mon intuition. Naturellement, l'expérience est limitée, parce que je ne pourrai jamais utiliser tous les textes. Mais en droit, si je puis dire, elle est illimitée. Car je me représente l'ensemble des textes qui ont été écrits jusqu'à maintenant, ou qui s'écrivent à la minute où je parle, comme un gigantesque texte écrit par tout le monde. Par nous tous. Le présent et le passé ne sont pas très distincts pour moi. Il n'y a donc aucune raison pour que le théâtre ne puisse s'emparer des fragments de ce texte unique qui est écrit par les gens, perpétuellement. [...]
Faire du théâtre, c'est toujours se demander comment on investira la citadelle quand on n'en a pas les moyens.

Antoine Vitez, « Faire théâtre de tout » dans *Le Théâtre des idées* (1991)

Julie Sermon

Dans quelle mesure **les œuvres adaptées** font-elles écho à ce que vous voulez dire du monde ?

Joris Mathieu

Tout est parti de *La Méthode albanaise* de Lorrin Murail qui a déclenché mon envie de mise en scène : j'ai tout de suite eu des visions de ce que pourrait être ce spectacle et cela a motivé le passage à l'acte de mise en scène. Cela a été ma première adaptation de roman. J'ai eu beaucoup de plaisir à faire ce travail d'adaptation. En arrivant au Théâtre de Vénissieux, nous avons pris le temps de produire *Des Anges mineurs* d'Antoine Volodine. A travers cette langue, nous avons synthétisé des éléments de langage éparpillés dans les spectacles précédents. Cela a été un déclic. Il y a dans le

projet de la compagnie une volonté de proposer des spectacles qui ne cherchent pas à délivrer un message universel à comprendre.

Nous avons ensuite choisi les œuvres avec une plus grande maturité, dans une continuité des choix de recherches, de la relation aux spectateurs, nous avons toujours souhaité leur offrir une place particulière. Au final, oui il y a toujours eu l'envie de définir un type de langage en lien avec un amour pour un certain type d'univers littéraire et un rapport fort avec l'oralité du texte et la volonté de mettre l'acteur au centre du dispositif même s'il peut paraître parfois effacé. L'amplification des comédiens est nécessaire pour éviter de faire un théâtre déclamatoire. Il s'agit de surprendre un récit. Par ailleurs, le partenaire principal des comédiens dans nos spectacles est la musique. Cette dernière change la lecture d'une image ; d'où une attention importante donnée à la partition musicale.

La question des usages de technologies pour faire théâtre s'est donc aussi rapidement posée mais il n'a jamais été question pour nous de « faire technologie ». La synthèse s'est faite avec la rencontre avec Volodine : la question de la subjectivité de l'auteur, des artistes et du lecteur, du spectateur et l'envie de se confronter à des univers à la fois porteurs d'une langue poétique mais qui interrogent le monde et notre rapport au monde, qui résonnent avec le monde actuel et ce que l'on veut en dire.

Julie Sermon

Prendre un matériau a priori non théâtral et y voir autant de défis pour le jeu et la mise en scène, est-ce donc un moteur pour vous ?

Joris Mathieu

La question du défi était très présente au tout début de notre travail. L'idée que l'espace noir soit l'espace de tous les possibles est plaisante et motivante. L'utilisation du théâtre optique permet de créer une succession d'espaces pour faire apparaître, disparaître une profusion de personnages et la possibilité de faire exister tous les personnages avec très peu d'acteurs est en effet très stimulant. Cela revient à l'idée du fantasme de l'auteur, du créateur. Faire du théâtre, c'est travailler dans un espace contraint, défini par des murs et on a toujours envie de repousser ces limites que sont les murs mais c'est aussi un espace magique où tout est possible malgré les contraintes.

Il y a quelque chose qui renvoie à la question de l'espace vide théorisé par Peter Brook, où une toute petite chose peut devenir autre chose. C'est tout le travail fait avec Nicolas Boudier¹ qui permet de redéfinir cet espace comme une machine à jouer. Le défi est très vite devenu celui-ci : comment concevoir un espace qui devienne propice au recadrage du spectateur sur le texte ? qu'est-ce que la machine nous renvoie de manière symbolique comme grille de lecture ? Il y a un vrai plaisir à conceptualiser et à ne pas entrer dans l'illustration du texte.

¹ Nicolas Boudier est scénographe de la compagnie Haut et court depuis 1998.

Le théâtre optique² nous est donc apparu comme une solution pour répondre à ces défis. C'est une technique que nous avons adaptée et adoptée dès notre travail sur *Des Anges mineurs*. Son usage permet d'amplifier la dimension magique d'un texte en faisant apparaître des décors mais cela ne le remplace pas vraiment : le spectateur n'est pas dupe. Mais, on arrive en travaillant l'illusion à tromper son regard. En mélangeant objets réels et objets virtuels, le théâtre optique est une bonne solution pour continuer à faire théâtre et non pas à faire cinéma.

« Je cherche dans les romans un contenu qui m'intéresse. Quand je travaille sur Shakespeare ou Tchekhov, la mise en scène est déjà contenue dans la pièce. [...] Et puis, aujourd'hui on ne peut plus imposer aux spectateurs la règle des trois unités, de temps, de lieu et d'action. Notre manière de communiquer a changé, on n'écrit plus les dialogues de la même façon, et nous sommes imprégnés de télévision, de cinéma, ou de bande dessinée. »

Guy Cassiers, *Théâtral magazine* (mai-juin 2017)

Guy Cassiers parle bien de cette époque : communication rapide, de YouTube, de séries courtes et rapides, de 'digital series', les formats courts... sont monnaie courante, y compris au théâtre. La compagnie au contraire interroge notre possibilité à nous arrêter et à prendre le temps. Notre théâtre n'est pas un théâtre d'images ou un théâtre technologique. Il s'agit d'écrire avec les outils technologiques une écriture littéraire, qui exige un état de présence des interprètes et des spectateurs. J'aime l'idée qu'on essaie de faire ça, ouvrir une parenthèse où il est possible de ralentir, d'écouter, de prendre le temps. Je ressens le besoin de faire entendre chaque mot, de laisser le temps à chaque image littéraire de produire son effet sur le spectateur. Notre travail est d'essayer de réunir les conditions pour que les gens qui sont dans la salle entrent en disponibilité et retrouver cet espace de liberté-là.

Dans *Le Loup des Steppes* d'Hermann Hesse, il y a un passage où le personnage principal se retrouve dans une rue qu'il connaît par cœur et qui voit pour la première fois une enseigne lumineuse près d'un magasin, ainsi qu'une porte. Dans le reflet d'une flaque, il lit l'enseigne lumineuse :

« Théâtre magique. Seulement pour les fous. Tout le monde n'entre pas. »

Avec notre théâtre, c'est un peu comme cela.

² Le théâtre optique réunit les techniques de l'analyse du mouvement et celle de la projection à l'aide de tous moyens techniques. Le *Pepper's ghost* en fait partie.

Julie Sermon

Quel regard apporter aujourd'hui sur la question de l'adaptation ?

Joris Mathieu

Il y a 20 ans c'était une spécificité d'adapter des romans. Aujourd'hui ça ne l'est plus. Il y a une réelle tendance à aller vers l'adaptation des romans au théâtre. Sans doute parce que l'audience de théâtre vient chercher des expériences singulières.

François Tanguy, Claude Régy ont pris leur partie de dilater le temps au théâtre, de travailler le rapport aux spectateurs, ils sont des artistes inspirants, inscrits dans l'histoire théâtrale, et qui ont participé à ce mouvement qui trouve source d'inspiration dans la matière littéraire non dramatique. Ce qui intéresse les metteurs en scène qui montent des textes non théâtraux, ce n'est pas la force du récit, pas la bonne histoire, qui produit un théâtre conventionnel, comprise universellement mais la possibilité avec ces textes de s'appuyer sur une matière moins écrite, à partir duquel un travail de théâtre sensible et sensoriel est possible.

A propos de l'adaptation de *Cosmos* de Gombrowicz par Joris Mathieu (2013)

La question scénographique est un préliminaire dans le travail d'adaptation. Quand Joris Mathieu travaille à partir d'un roman ou d'une œuvre littéraire, il écrit d'abord une première version avec quelques visions scéniques puis le travail évolue. Finalement, le spectacle devient stable à partir de la quatrième version et il y a toujours sept ou huit versions et le spectacle évolue jusqu'au soir de la première. La scénographie est donc un élément indissociable de la dramaturgie. Elle est une machine à jouer et à créer, c'est déjà un parti pris sur l'adaptation du texte.

Avec *Cosmos*, la compagnie a choisi de monter en 2013 un texte non-théâtral d'un auteur connu davantage pour son théâtre - *Yvonne princesse de Bourgogne* notamment. Dans le théâtre de Gombrowicz, il y a une empreinte forte et une critique de la religion catholique dans la Pologne qu'il a connue. Il écrit un théâtre de l'exagération, grand-guignolesque, avec des personnages hauts en couleur. Finalement, ce n'est pas une sensibilité qui touche Joris Mathieu. Mais il y a un autre pan de son œuvre : *La pornographie* ou encore ses journaux intimes qui sont assez saisissants. Cela constitue une phase plus obscure de son travail mais qui se révèle aussi plus intime et plus autobiographique.

« Théâtre magique. Tout le monde n'entre pas. Seulement pour les fous. » Hermann Hesse – *Le Loup des steppes*

[...] J'avais 18 ans donc quand j'ai lu *Cosmos* pour la première fois et j'en aurais 36 pour la création du spectacle. Il aura fallu que j'attende que ma vie d'après *Cosmos* soit aussi longue que ma vie d'avant *Cosmos*, pour que j'arrive à en parler, à formuler un langage, pour partager ce que ce livre a agité en moi.

Objectivement, que se passe-t-il dans *Cosmos* ? Pas grand-chose et c'est tant mieux, car seul ce qui est subjectif nous intéresse. L'oiseau est bien là dans les arbres, au bout de sa corde il se balance et vos yeux ne peuvent s'en détacher. Déjà ce n'est plus l'oiseau que vous regardez, mais ce qu'il y a derrière. L'oiseau n'est qu'un point fixe, le doigt de l'hypnotiseur qui vous montre la direction dans laquelle regarder. Seul un idiot ne verrait que le doigt. Bien au-delà du doigt, bien au-delà de l'oiseau, vous explorez des mondes jusqu'alors invisibles, vous arpentez des chemins tortueux. Votre pensée mouline. Une corde a toujours deux bouts, et maintenant il y a d'un côté cet oiseau, et de l'autre, il y a vous. Mais comment vous êtes-vous retrouvé là, accroché à l'hameçon ? Pourquoi restez-vous sans bouger, au milieu de cette forêt, devant cet oiseau arrogant, qui pend au bout de son fil, qui vous regarde en silence comme s'il connaissait tout de vous ?

Si vous fermez les yeux, vous vous souviendrez peut-être d'un spectacle que vous avez vu il y a quelque temps. Ce jour-là vous marchiez dans la rue, vous étiez préoccupé par trop de questions restées sans réponses, trop de choses qui ne devraient pas avoir leur place dans la vraie vie, des incohérences qui vous choquent et que vous n'arrivez pas à interpréter, des coïncidences troublantes que vous ne vous expliquez pas ; vous marchiez dans la rue donc et vous avez croisé cette enseigne néon qui clignotait, THÉÂTRE. [...]

Note d'intention de Joris Mathieu à propos de *Cosmos*

Ce texte met beaucoup en scène la jeunesse, l'immaturation, la morale, le désir. En lisant ça à cet âge-là, ce texte a laissé une trace difficilement saisissable chez Joris Mathieu. Il a laissé une empreinte, qui l'a marquée durablement et il y revenait souvent. Des images l'avaient marqué et revenaient. Il avait envie de faire quelque chose sans savoir quoi ni comment.

Cosmos est un roman sur l'obsession, sur la fixation obsessionnelle et la marginalité qui peut en naître. On peut voir une trace réelle et amusée, résolument autobiographique dans le personnage principal prénommé Witold. On suit les traces de ce Witold, un jeune homme qui a eu besoin de prendre le large, et marche sur des routes ensoleillées, un personnage qui s'éloigne de son passé. Par hasard ou par coïncidence, alors qu'il se dirige vers Zakopane, station de montagne en Pologne, son destin croise celui de Fuchs, un ami d'enfance en errance lui aussi. Ils décident de faire route commune et de trouver une pension de famille. Alors qu'il fait chaud, ils s'arrêtent sous les branchages, à l'ombre, ils trouvent quelque chose de bizarre, d'irrationnel : un moineau pendu à hauteur d'homme. Ils le regardent longuement et la gêne s'installe : le récit raconte qu'ils sont restés trop longtemps pour que cet événement soit anecdotique.

Qui ? pourquoi ? Et pourquoi s'est-il retrouvé sur leur route ? Witold se doit de résoudre l'enquête. Et dès lors, le livre prend des allures de roman policier, avec recherches d'indices, une enquête se met en place d'avantage là pour tuer l'ennui. Tout devient indice et l'enquête dérape. Cette enquête devient plutôt quelque chose qui dérègle l'état psychique de Witold, l'amenant à entrer dans des obsessions pour les habitants de la pension : la servante qui a une lèvre fendue et le père de famille qui a des tics et des manies secrètes et érotiques.

Finalement, la pension devient un ensemble dérangement, glissant, faisant que Witold rentre dans une forme de chaos, dans une sorte de désordre. L'obsession est de recréer du cosmos et le faire par tous les artifices quitte à devenir interventionniste, et à créer des suites logiques là où il n'y en a pas. Pour redonner de l'ordre, il commence à pendre des choses (pendre le chat, pendre des bouts de bois, et on retrouve aussi le futur mari de la fille de la maison pendu sans savoir si c'est un geste désespéré).

Dans ce roman, Gombrowicz se joue de nous, il nous promène dans une enquête policière qui n'aboutit pas, et reconnaît qu'il s'est laissé entraîner là-dedans au tréfonds de l'âme humaine. Au final, la lecture est très dérangement. L'autre particularité du roman est qu'il est écrit à la première personne, écrit sous forme de gros plans permanents. Il n'y a aucune objectivité, mais que de la subjectivité. Le lecteur vit l'histoire dans le point de vue d'un seul.

Déjà, la compagnie avait abordé la question de l'*idios cosmos* (monde singulier) et du *koinos cosmos* (monde commun), de ces deux mondes qui cohabitent, de l'objectivité et la subjectivité lors de l'adaptation d'*Urbik/Orbik* de Philip K. Dick. Déjà la compagnie avait travaillé sur l'idée que lorsque le monde singulier prend trop de place dans le monde commun, naît un déséquilibre. K. Dick a créé des mondes singuliers et voulait qu'on lui prouve que le monde commun était le vrai. Il était un vrai paranoïaque et donc n'arrivait pas à sortir de son monde. Il inversait les indices. Se croyant observé par le FBI, lorsqu'il revenait chez lui et que rien n'avait bougé, il en déduisait que c'était la preuve que le FBI était venu.

Pour Joris Mathieu, chez K. Dick et chez Gombrowicz, il y a quelque chose de cette nature : quelque chose de *l'idios cosmos* qui fait voler en éclat le monde commun.

« - Qu'est-ce qu'un roman policier ? Un essai d'organiser le chaos. C'est pourquoi mon Cosmos, que j'aime appeler « un roman sur la formation de la réalité », sera une sorte de récit policier. - Je pose deux points de départ, deux anomalies très éloignées l'une de l'autre : a) un moineau pendu ; b) l'association de la bouche de Catherette à la bouche de Léna. Ces deux problèmes se mettent à réclamer un sens. L'un pénètre l'autre en tendant vers la totalité. Ainsi commence un processus de suppositions, d'associations, d'investigations, quelque chose va se créer, mais c'est un embryon, un avorton... et ce rébus obscur, incompréhensible, va exiger sa solution... chercher une Idée qui explique, qui mette de l'ordre. - Quelles aventures, quels incidents avec le réel pendant cette remontée du fond des ténèbres ! Logique intérieure et logique extérieure. Ruses de la logique. Pièges intellectuels : les analogies, les oppositions, les symétries... Rythmes furieux, brusquement accrus, d'une Réalité qui se déchaîne. Et qui s'effondre. Catastrophe. Honte. La réalité débordant soudain à cause d'un fait en surnombre. L'Idée tourne autour de moi comme une bête sauvage... Moi de l'autre côté, du côté du rébus. Essayant de compléter ce rébus. Emporté par le tourbillon des événements qui cherchent une Forme. Microcosme – macrocosme. Distance. Écho. Irruption brutale d'une absurdité logique. Scandaleux (mais il n'y a rien à craindre, ce sera malgré tout une histoire normale, un roman policier normal, quoiqu'un peu rugueux).

Dans l'infinité des phénomènes qui se passent autour de moi, j'en isole un. J'aperçois, par exemple, un cendrier sur ma table (le reste s'efface dans l'ombre). Si cette perception se justifie (par exemple, j'ai remarqué le cendrier parce que je veux y jeter la cendre de ma cigarette), tout est parfait. Si j'ai aperçu le cendrier par hasard et ne reviens pas là-dessus, tout va bien aussi. Mais si, après avoir remarqué ce phénomène sans but précis, vous y revenez, malheur ! Pourquoi y êtes-vous revenu, s'il est sans signification ? Ah ah ! Ainsi il signifiait quelque chose pour vous, puisque vous y êtes revenu ? Voilà comment, par le simple fait que vous vous êtes concentré sans raison une seconde de trop sur ce phénomène, la chose commence à être un peu à part, à devenir chargée de sens... Voilà comment un phénomène devient une obsession... La réalité serait-elle, dans son essence, obsessionnelle ? Étant donné que nous construisons nos mondes en associant des phénomènes, je ne serais pas surpris qu'au tout début des temps il y ait eu une association gratuite et répétée fixant une direction dans le chaos et instaurant un ordre. Il y a dans la conscience quelque chose qui en fait un piège pour elle-même. »

Witold Gombrowicz, préface de *Cosmos* (extraits)

On peut faire le lien entre cette image du cendrier et le travail d'adaptation : à partir du moment où notre regard se pose sur quelque chose et qu'on y revient alors se fabrique le monde : on parle autant alors de la réalité objective que la réalité subjective.

La première intuition – assez simple – de Joris Mathieu à la lecture de *Cosmos* est qu'il n'allait pas prendre des parties des textes et les monter. Que faire alors de la matière narrative ? Quel statut pour la parole là-dedans ?

Il a donc eu l'idée de mettre sur scène une grosse loupe pour travailler sur l'hyper-subjectivité du texte. Car comment mettre en scène cette histoire en enlevant de la scène le personnage principal ? Il fallait produire une machine à voir à travers les yeux de Witold.

Un jour, je vous raconterai une autre aventure extraordinaire... Pourquoi et comment j'en étais arrivé là, ce serait long à dire... À la vérité, j'en avais assez de mes père et mère, de toute la famille, je voulais goûter du changement, m'évader, vivre quelque part au loin.

Fuchs marchait devant. Sueur, les chaussettes, les talons, le sable, nous marchons, nous marchons lourdement. Terre, ornières, sale chemin, reflets de cailloux brillants, lumière éclatante, bourdonnements, tremblements d'air chaud, le tout noir de soleil, et... des maisonnettes, des clôtures, des champs, des bois.

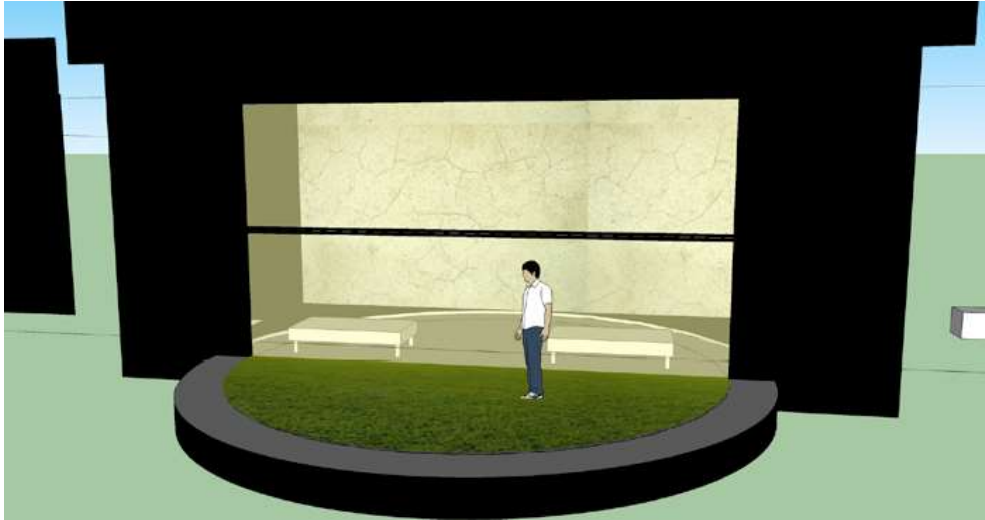
Arrivé au village de Zakopane, je me demande comment dénicher une petite pension bon marché et voilà que je rencontre Fuchs, ses yeux saillants, son regard graissé d'apathie, mais il est content et moi aussi, comment vas-tu, qu'est-ce que tu fais, je cherche une chambre, moi aussi, j'ai l'adresse d'une maison dit-il, ce sera moins cher parce que c'est loin, presque au bout du village. Donc, nous y allons... Les chaussettes, les talons dans le sable, la route, la chaleur. Je regarde la terre et le sable, les cailloux étincellent, une-deux, les chaussettes, une-deux, les talons, la sueur. Les yeux clignent, j'ai mal dormi dans le train, et toujours cette marche au ras du sol, écrasé, accablé...

Perdu, couvert de sueur, à mes pieds la terre noire et nue. Autour de nous, des pins et des haies, des sapins et des maisons, voilà tout ce qu'il y a à voir, et que je ne veux pas voir, parce que je l'ai vu si souvent : du gazon et de la mauvaise herbe, des sentiers et des plates-bandes, des champs et une cheminée... le tout brillant de soleil, mais en noir, le noir des arbres, le noir de la terre, le noir des plantes... Je plonge mon regard dans ce fouillis de feuilles, de rameaux, de taches lumineuses, de je ne sais quoi, dans cet espace tacheté qui avance et se dérobe... Là, entre les branches quelque chose qui dépasse, quelque chose d'autre, d'étrange, d'imprécis. Et mon compagnon aussi regarde ça.

Continuons. Un moineau. Un moineau à l'extrémité d'un fil de fer. Pendu. Avec sa petite tête inclinée et son petit bec ouvert. Continuons... Bizarre. Un oiseau pendu. Un moineau pendu. Qui a bien pu se glisser ici, dans ce taillis pour pendre un moineau ?

adaptation de *Cosmos* par Joris Mathieu (début du spectacle)

La scénographie de *Cosmos* était composée d'un plateau tournant correspondant aux planètes qui tournent autour d'une planète et permettant l'objectivation des êtres vivants. Le plateau tournant donnait à voir les comédiens autrement : les personnages quittaient l'espace central et venaient devant sur la tournette, devenant alors objets de contemplation.



Joris Mathieu a organisé aussi la disparition du personnage principal grâce à la loupe. Il y a une volonté de jeu minimal, la scène du premier repas est assumée dans un temps réel, hyperréaliste, étiré qui permet l'attention aux moindres détails et aux moindres mouvements. Le spectateur suit l'intrigue, mène lui-même sa propre enquête. Il s'agit de stimuler une attention accrue aux détails. Il y a un malaise à avoir vécu un voyage étrange, quelque chose de gênant, d'impudique. Sur la couronne extérieure, une chaise (travelling circulaire) avec la loupe circulaire qui se substitue à Witold. Joris ne voulait pas représenter un homme fou mais représenter l'état de démente dans lequel on peut glisser. C'est ce sentiment effrayant qu'il a voulu traduire.



Finalement dans son travail de mise en scène, Joris Mathieu aime se mettre dans les pas de l'auteur : retrouver l'amusement qui est le sien - ce jeu du chat et de la souris avec le lecteur, les clins d'œil avec une forme autobiographique ; retrouver le souffle de l'écriture d'un auteur. Quand on va au musée, si on ne prend pas le temps d'observer une œuvre, elle nous échappe et au théâtre, on est face à ce moineau. Plusieurs personnes regardant un même objet sans savoir pourquoi, sans savoir pourquoi ce qu'on a vu nous a fait penser à des choses intimes.

Le théâtre est un moineau pendu qui réclame du sens.

d'après les propos de Joris Mathieu recueillis au cours du stage

→ Pour plus d'informations, consultez le dossier Pièce (Dé)montée de Canopé rédigé par Isabelle Evenard et Sophie Vittecoq (Académie de Caen).

[CLIQUEZ ICI](#)

Joris Mathieu & Antoine Volodine : une complicité littéraire et théâtrale

Antoine Volodine écrit sous différents hétéronymes (Manuela Draeger, Lutz Bassmann, Elli Kronauer...). Il est devenu au fil du temps un véritable compagnon de route de la compagnie Haut et Court. Nous avons tout d'abord créé entre 2007 et 2009, une adaptation en trois volets de son roman *Des Anges Mineurs* puis, suite à cette première rencontre, nous avons construit ensemble, en 2010 et 2011, *le Bardo*, un labyrinthe immersif évolutif de 49 pièces pour un seul spectateur.

Après quelques incursions dans les univers littéraires voisins de Witold Grombrowicz (adaptation du roman *Cosmos*) et de Philip K. Dick (*Urbik/Orbik*), nous avons eu le désir de retrouver les mondes glissants, poétiques et politiques d'Antoine Volodine afin de poursuivre sur scène le déploiement d'un monde post-exotique qu'il dessine livre après livre, à plusieurs voix et en compagnie d'hétéronymes multiples.

Pour cette nouvelle collaboration, Antoine Volodine nous a confié un texte inédit provisoirement intitulé *Frères Sorcières*. Formellement ce texte est construit en une seule phrase dont le souffle poétique court sur 80 pages sans le moindre point. La forme théâtrale sera une adaptation d'environ 1H30, avec 5 interprètes.

Dans ce récit, on suit le périple d'une figure condamnée à errer sans fin et qui se glisse dans différents corps, pour traverser les siècles et les époques. Sur scène, les différents interprètes incarneront les apparences successives d'un même être. La force épique du récit réside dans ces glissements d'un corps à l'autre, du corps masculin au corps féminin. Nous nous appuyerons une nouvelle fois sur le théâtre optique pour mettre en scène les métempsychoses de cette figure. Ce qui nous intéresse, c'est de travailler sur une perception troublée des différentes natures de corps (réels et virtuels), dans un environnement narratif hypnotique. Ce sera une expérience glissante dans un temps incertain, quelque part entre la réalité et nos rêves.

Comme dans tous les romans post-exotiques, la matière qui compose ce nouvel opus est riche en images littéraires. C'est un texte d'une grande oralité, oscillant entre le conte et la poésie, porté par une langue à la fois amusée et directe.

Frères Sorcières sera publié aux éditions du seuil en 2019, avec deux autres textes d'Antoine Volodine sous le titre : *Faire théâtre ou mourir*. Parallèlement à ce spectacle, Joris Mathieu a adapté en janvier 2018, *Moi, les mammoths*, de Manuela Draeger, paru à l'Ecole des Loisirs.

d'après les propos de Joris Mathieu recueillis au cours du stage

Atelier de mise en pratique : adapter la littérature sur scène

Consigne

A partir de la lecture du premier narrat *Des anges mineurs*, proposer une adaptation scénique.

Objectifs

- travailler par groupes sur plusieurs propositions d'imaginaires de représentations à partir d'un même extrait
- imaginer une scénographie pour l'adaptation de ce texte, une première vision de mise en scène
- se confronter à divers imaginaires.
- caractériser le statut de la parole : dire qui parle et où ça parle (voit-on des personnages ?...).
- décrire précisément l'espace (atmosphère, lumière, sons...)

Conseils de Joris Mathieu

Il y a ce besoin de convoquer la présence des autres et de ne pas y avoir accès et essayer de se retrouver dans le même espace. On retrouve le lien avec l'autre, l'absent. On pourrait penser à un tableau où on verrait l'imaginaire de l'autre absent, dans une représentation qui s'assimilerait *aux Ailes du désir*.

Dans la logique de l'adaptation, il ne faut se priver d'aucune folie. Il faut relever des images et penser l'espace sans restriction. Le texte est un support à rêverie, il est riche d'images poétiques. Il faut néanmoins chercher une forme d'homogénéité dans les images et retrouver ce qui est le plus important.

Deux propositions

1- Personnage enfermé, une vitre et des larmes, de l'eau qui coulent le long de cette vitre.

Personnage dans une clepsydre avec goutte à goutte sonore qui déclencherait le texte.

Une voix viendrait de l'extérieur, derrière les spectateurs, il y aurait l'idée d'enfermement dans un espace clos monde hostile.

Combinaison de la vitre et l'image qui vient avec Enzo (engrenages et rapport au temps au texte qui coule, au rythme d'énonciation).

Le régleur de larmes est vu comme un horloger.

2- Idée du bardo : nous ne serions ni dans la vie ni dans la mort.

On voit un personnage qui parle, suspendu dans l'espace par un filin sur un bureau en train d'écrire à Enzo Mardirossian.

Ce dernier est éclairé par une lumière bleue, froide, terne, pas de détails, face au public.

Sa tête émergerait de l'obscurité grâce à une douche lumière.

1. ENZO MARDIROSSIAN

Inutile de se cacher la vérité. Je ne réagis plus comme avant. Maintenant, je pleure mal. Quelque chose a changé en moi autant qu'ailleurs. Les rues se sont vidées, il n'y a presque plus personne dans les villes, et encore moins dans les campagnes, les forêts. Le ciel s'est éclairci, mais il reste terne. La peste des grands charniers a été lavée par plusieurs années de vent ininterrompu. Certains spectacles m'affligent encore. D'autres, non. Certaines morts. D'autres, non. J'ai l'air d'être au bord du sanglot, mais rien ne vient.

Il faut que j'aille chez le régleur de larmes.

Les soirs de tristesse, je me replie devant un morceau de fenêtre. Le miroir est imparfait, il me renvoie une image assombrie qu'un peu de saumure trouble encore. Je nettoie la vitre, mes yeux. Je vois ma tête, cette boule approximative, ce masque que la survie a rendu cartonneux, avec une houppe de cheveux qui a survécu, elle aussi, on se demande pourquoi. Je ne supporte plus guère de me regarder en face. Alors je me tourne vers des détails qui se situent dans le noir de la chambre : les meubles, le fauteuil sur quoi j'ai passé l'après-midi à attendre en songeant à toi, la valise qui me sert d'armoire, les sacs qui pendent au mur, les bougies. En été, il arrive que l'obscurité du dehors soit transparente. On reconnaît les étendues de débris où, pendant un temps, des gens ont essayé de cultiver des plantes. Les seigles ont dégénéré. Les pommiers fleurissent tous les trois ans. Ils donnent des pommes grises.

Je repousse toujours le moment où je me rendrai chez le régleur. C'est un homme nommé Enzo Mardirossian. Il habite à soixante kilomètres, dans un secteur où autrefois se dressaient des usines chimiques. Je sais qu'il est seul et inconsolable. On le dit imprévisible. Un homme inconsolable est souvent dangereux, en effet.

Il faut pourtant que j'organise ce voyage, il faut que je mette dans mon sac de la nourriture et des amulettes contre le chlore, et de quoi pleurer devant Enzo Mardirossian, que celui-ci soit lunatique ou non. De quoi pleurer lunatiquement avec lui, épaule contre épaule. J'apporterai une image de Bella Mardirossian, je remuerai pour nous deux le souvenir de Bella qui ne me quitte pas, et à lui, au régleur de larmes, j'offrirai des trésors qu'on a ici : un morceau de vitre, des pommes grises.

Antoine Volodine, *Des anges mineurs* (1999)