

# Temporairement Contemporain

LE JOURNAL DE LA MOUSSON D'ÉTÉ

#5



# OLIVIER NEVEUX : « IL FAUT RECRÉER DU DÉSORDRE »

*PROFESSEUR D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE DU THÉÂTRE À L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE DE LYON, AUTEUR DE POLITIQUES DU SPECTATEUR ET DE THÉÂTRES EN LUTTE, OLIVIER NEVEUX ÉTAIT INVITÉ À LA MOUSSON D'ÉTÉ LE 25 AOÛT POUR UNE RICHE CONFÉRENCE SUR « LE PRISME DU POLITIQUE ». SUITE À DE NOMBREUSES DEMANDES DE PERSONNES N'AYANT PU Y ASSISTER, TEMPORAIREMENT CONTEMPORAIN EN OFFRE DES LARGES EXTRAITS.*

« Ma parole, en tant qu'essayiste, est politiquement située : je travaille à l'intérieur des courants marxistes, qui ont été le nom d'un désastre, d'un cauchemar mais pas seulement. Ils sont avant cela partis du désir de transformer le monde par en bas, et sont pour cette raison un endroit à partir duquel on peut penser la politique.

## Recréer du désordre

La conjoncture que j'ai connue de la fin des années 70 n'est pas celle d'aujourd'hui. Macron ce n'est pas les socialistes en plus dur, c'est une vraie rupture qualitative. Il porte un projet libéral qui consiste à empêcher, à éteindre la politique. Les ministres d'aujourd'hui ne sont plus des politiques, à quelques exceptions près ce sont des techniciens qui essaient de neutraliser la politique au nom d'un réel qui porterait en lui-même ses propres évidences. C'est un mouvement de fond : celui du néo-libéralisme. **TOUT DOIT ÊTRE PRIVATISÉ.** Rien n'échappe à loi de la marchandise. Tout doit être géré comme une entreprise. Macron est un petit DRH. L'État est géré comme une entreprise, les ministères, les théâtres sont gérés comme des entreprises et les individus se pensent comme des entreprises.

Pour le néo-libéralisme, le modèle entrepreneurial est le seul modèle qui marche. C'est un projet de civilisation. La logique délibérative est atteinte dans son cœur même. Or il n'y a de politique que lorsqu'il y a une **PROPOSITION D'ALTERNATIVE**. Le mot « politique » n'a pas de valeur intemporelle. Il n'y a pas de définition juste, et est donc totalement incompatible avec la notion d'expertise. Le mot « politique », dit Jacques Rancière est un mot de mécontentement. Lorsqu'on le prononce autour d'une table, chacun entend une

chose différente et personne n'a tort. Faire de la politique, c'est commencer à se quereller sur le sens des mots.

Le slogan « Tout est politique » a longtemps été un mot d'ordre majeur. Un instrument d'exploration de la vie sociale incroyable en termes d'émancipation personnelle et collective. Il ne faut pas perdre cela, surtout par les temps qui courent. Mais à force d'affirmer que « tout est politique », on arrive à un moment où rien ne l'est plus vraiment. C'est ce genre d'**entourloupe** qui permet d'adosser la politique à la morale, à la finance, à l'éthique, à l'esthétique... Par exemple, la politique se dissout dans le vivre ensemble, notion qui ne veut rien dire. C'est une manière de rendre moins aigüe la possibilité de penser la politique. Il faut recréer du désordre et interroger les terminologies.

## Théâtre et politique : un mariage souvent forcé

Dans le théâtre des années 70, le théâtre met l'Histoire sur scène. Dans les années 80, la gauche arrive au pouvoir et, comme partout, c'est un **LAMINOIR DES IDÉES** et des résistances populaires. Ce sont des années de refoulement, de reflux des idées et des mouvements militants, où l'on fait finalement honte aux militants d'avoir été des militants. Et cela se retrouve dans le théâtre. À partir du milieu des années 90, avec la résurgence des luttes sociales, le théâtre va se recoller aux idées politiques. Apparaît alors un discours qui nous dit : « le théâtre est par essence politique ». On fait référence aux Grecs. Ce qui est super confortable, car cela permet d'évacuer la question du conflictuel. On parle ensuite d'un « théâtre citoyen ». Or il n'y a de citoyens que s'il y a des non-citoyens. Et qui décide de ça ? Rares sont

dans le théâtre public, à part Claude Régy et quelques autres, ceux qui osent dire « **MOI LA POLITIQUE, C'EST NON** ».

Il est devenu si anormal de continuer à subventionner un secteur public qu'il faut se justifier. Les artistes doivent se trouver une utilité si possible **rentable et immédiate**. Chose formulée au moment des attentats par le Premier ministre Manuel Valls lorsqu'il affirme la nécessité de « défendre la culture et l'art, parce ce qu'ils sont des instruments de civilisation, de lien social ». Les artistes intériorisent cette demande qui leur est faite, et c'est très troublant. Tout comme l'est la réduction de la politique à l'actualité.

### Trois usages du politique

Je distingue trois modes ou usages principaux du signifiant politique dans le théâtre.

PREMIER USAGE - une conception sociologique de la politique, très en vogue depuis quelques années, où s'expriment des paroles jusqu'alors inaudibles. Au lieu de traiter ou d'interpréter une totalité sociale, on laisse simplement des individus s'exprimer. Le nombre de spectacles de ce type sur les migrants est par exemple considérable. Dire qu'une thématique sociale produit nécessairement de la politique est pour le moins critiquable. On peut en effet faire un spectacle sur les migrants, sur Macron ou Elf sans qu'il n'y ait rien de politique. La politique, c'est un regard sur les choses et non un thème. Isoler la parole des interviewés, c'est faire croire que *tout est dans le dit*.

SECOND USAGE - un fétichisme des formes. Par définition, on considère que le théâtre documentaire est politique. Comme si un certain type de dispositif produisait inévitablement de la mobilisation et de la critique. Comme si l'histoire des formes n'était pas sensible à l'histoire de la société. Prenons un exemple hors du théâtre : en 1927, André Breton écrit un texte très beau, Introduction au discours sur le peu de réalité. Soixante-dix ans plus tard, une des dernières surréalistes, Annie Le Brun, écrit *Du trop de réalité*. Dans les deux cas, le même projet d'**ÉMANCIPATION** ne peut se satisfaire de la même réponse car aujourd'hui, la réalité est omniprésente.

D'où, dans le théâtre, une tendance forte au fétichisme, à la plus-value de l'authenticité. J'ai l'impression que l'un des enjeux majeurs de l'art aujourd'hui, c'est d'inventer une nouvelle alliance entre l'émancipation et le non-réalisme. On a cru pendant très longtemps que tout art politique avait trait au réalisme. Or des œuvres comme celles de Genet ou de Gombrowicz ne sont pas moins critiques et émancipatrices que ces œuvres réalistes, au contraire. Il y a là un enjeu à poser.

TROISIÈME USAGE - la fonction que se donne une partie du théâtre est de nous révéler à quel point nous vivons dans des illusions. Le plateau aurait vu des choses que nous n'avons pas vu. On a affaire là un fétichisme de la prise de conscience. Jacques Rancière a beaucoup traité ce point, en particulier dans *Le maître ignorant*, un grand livre. Il y explique notamment qu'émanciper les autres, ce n'est pas les mettre sous sa tutelle dans une position de surplomb, et pose ainsi une question majeure pour le théâtre. On a jusqu'alors considéré que c'était le savoir qui produisait la révolte. Et si c'était l'inverse ? Si c'était la révolte qui produisait des envies de savoir ? Quiconque a participé à une lutte sait cela. *La lutte* produit du savoir, de l'intelligence. Cette idée mécanique selon laquelle si les gens ne se battent pas c'est qu'ils ne savent pas, et qu'il suffit de leur apporter le savoir met souvent le spectateur dans une position infantilisante. Rancière part d'un principe égalitaire : nous ne savons pas tous la même chose, mais personne ne sait rien.

**c'est énorme**

Combien de spectacles voit-on, où l'on a l'impression que l'on s'adresse à des gens qui ne savent rien ? L'enjeu pour un artiste ne doit être pas d'apporter un savoir, mais de dire ce qu'il a à dire.

### Une intelligence du présent

En conclusion, je propose de considérer la politique comme une intelligence spécifique du présent. Spécifique ne veut pas dire supérieure. Il y a une intelligence de la politique parce qu'elle travaille sur la conflictualité. Et qu'elle est organiquement nouée à la possibilité de l'intervention. C'est ce que révèle par exemple

le spectacle d'Adeline Rosenstein, Décris-Ravage. Un spectacle sur la Palestine qui n'en fait pas un thème et multiplie les formes. Ce que révèle ce spectacle, c'est qu'animé par une orientation politique, il est possible de faire entendre dans certains textes ce que l'on n'entendait pas, ce qui était **inaudible**.

Le présent dont je parle est un présent qui se considère historiquement, entre ce qu'il n'est déjà plus et ce qu'il pourrait devenir. Il n'est pas dans l'actualité, ni dans l'immédiateté. La force du théâtre, c'est de produire une certaine qualité de présent. Ce n'est pas une masse compacte, close sur elle-même, mais un espace traversé de contradictions, de fragilités. Denys Mascolo avait une magnifique définition de la politique : il en parlait comme de la part non fatale du devenir.

La politique, c'est repérer ce qui n'est **pas fatal**. Ce n'est pas de la pédagogie, c'est un acte de création. C'est créer d'autres types de rapports.

Il faut réentendre ce qu'il y a de contradictoire entre théâtre et politique. J'ai une attirance particulière pour les spectacles et les artistes qui considèrent que leur salle est à égalité d'intelligence avec ceux qui sont sur le plateau. Ceux pour qui le plateau n'est pas là pour nous inciter à faire des choses. Ni pour nous malmenner, nous manager. Ce théâtre-là nous propose à l'intérieur du présent un autre type de temps. Un temps qui n'est pas homogène, un temps qui nous donne **le goût de l'égalité** dans une société fondamentalement inégalitaire ».




## JÉRÔME KIRCHER ET SON DOUBLE

**GUY CASSIERS MET MAGISTRALEMENT EN SCÈNE L'ACTEUR JÉRÔME KIRCHER DANS LA PETITE-FILLE DE MONSIEUR LINH, LE ROMAN DU LORRAIN PHILIPPE CLAUDEL.**

Un acteur, Jérôme Kircher, nous attend quand nous entrons dans la salle. Ce n'est pas un one man show, ce n'est pas un « seul en scène », c'est un spectacle de Guy Cassiers. C'est-à-dire un art du théâtre qui orchestre magistralement les sons, les images, les volumes, les corps, les écritures.

L'acteur raconte l'histoire de Monsieur Linh et de la chose qu'il tient entre les bras et qui ressemble à une toute petite fille. Monsieur Linh est un homme qui a fui son pays défigurée par la guerre. Il a tout perdu, à commencer par ses repères. Esseulé dans un pays dont il ne comprend pas la langue, il erre. Que fait un errant ? Tôt ou tard, il s'assoit par terre ou sur un banc. C'est ce que fait Monsieur Linh dans un parc. Il s'assoit sur un banc, et s'assoit à côté de lui monsieur Bark. Ce n'est pas un migrant mais un homme seul, qui vient de perdre sa femme. Ces deux-là, interprétés par le seul Jérôme Kircher, vont se comprendre sans pour autant parler la même langue. C'est là le début du roman de Philippe Claudel, *La petite-fille de Monsieur Linh*.

Son adaptation à la scène par Guy Cassiers fait partie du projet « Beyond Borders » qui réunit plusieurs créateurs de la Toneelhuis d'Anvers. Dans *Borderline*, Cassiers avait porté à la scène *Les suppliants*, le texte d'Elfriede Jelinek sur le même sujet. Son adaptation du livre de Philippe Claudel a connu d'autres versions, dont la première en flamand avec Koen de Sutter. Cassiers monte cette adaptation avec un acteur différent pour chaque pays, et chaque acteur infléchit la mise en scène. « Je m'abandonne à un autre contexte dans un autre langue », dit Guy Cassiers. Un peu à la façon de Monsieur Linh qui essaie partout où il se trouve de trouver la parade pour protéger la petite chose qu'il tient entre ses bras. J-P.T.

LA PETITE FILLE DE MONSIEUR LINH - D'après Philippe Claudel (France), mis en scène par Guy Cassiers, avec Jérôme Kircher - Production Toneelhuis - Coproduction Espaces Malraux - Chambéry Espaces Pluriels - Pau MC93 - maison de la culture de Seine-Saint-Denis - La rose des vents Villeneuve-d'ascq - Le Phénix, Scène Nationale de Valenciennes  Plus en vidéo <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Petite-fille-de-Monsieur-Linh-24375/videos/>

« Est-ce aussi simple ? Aussi simple qu'un simple baiser ?  
Aussi compliqué qu'un simple baiser ? Réfléchis bien. L'un  
ouvre sa bouche pour laisser la langue de l'autre  
s'introduire en lui. L'autre entre sa langue  
dans la bouche de l'un. L'un rencontre la  
langue de l'autre avec sa langue  
chaude et humide. Les langues  
sont bien profondément  
dans les bouches, mais  
jamais en même  
temps »

# TRIANGLE À TROUS

**ROMANCIER, POÈTE ET ESSAYISTE NORVÉGIEN, GEIR  
GULLIKSEN POURSUIT DANS SA PREMIÈRE PIÈCE DE THÉÂTRE,  
UN CORPS, SON EXPLORATION DES TERRITOIRES LES PLUS  
SOMBRES DU DÉSIR ET DES RELATIONS CONJUGALES.**

« Le mot amour embrasse trop de choses à la fois, c'est le problème ». Écrite sur la quatrième de couverture de *Histoire d'un mariage* de Geir Gulliksen, son premier roman traduit en français et récemment publié chez Buchet Chastel, cette phrase éclaire aussi *Un corps*, présentée en lecture à la Mousson d'été. L'auteur norvégien, encore peu connu chez nous mais célèbre dans son pays, a de la suite dans les écrits. Glissant sa plume derrière l'apparente banalité du quotidien conjugal, il attrape ce qu'on s'emploie d'habitude à cacher et, avec une précision quasi-scientifique, s'occupe à décrire le phénomène. L'écriture théâtrale, qu'il explore pour la première fois, lui ouvre pour cette singulière anatomie des perspectives nouvelles. Des jeux inédits sur les rapports entre parole et amour physique.

Loin de *Cyrano de Bergerac* autant que de *La Maman et la Putain* de Jean Eustache ou de *Jules et Jim* de François Truffaut, trois modèles d'œuvres construites sur un triangle amoureux, Geir Gulliksen revisite ce schéma classique avec le style clinique qui lui est propre. Nulle séduction en effet, dans *Un corps*, et encore moins de sentiments. Ole, Masja et Henrik s'analysent eux-mêmes à l'aune de leurs seules actions et rapports de pouvoir. Cela, comme le dit sa traductrice Marianne Ségol-Samoy sur le site de la Maison Antoine Vitez, « dans une économie de mots qui lui permet d'installer un climat d'étrangeté ». Un trouble. Aussi précise qu'elliptique, l'écriture du Norvégien creuse dans les paradoxes des rapports humains selon une trajectoire sinueuse.

Il est d'abord question de Ole et de Masja. En l'absence de celle-ci, les deux hommes de la pièce tentent de mettre en commun leurs souvenirs. « Tu veux dire le visage ovale aux yeux grands ouverts qui vous fixe en haut ? Ou le petit visage aveugle qui s'ouvre en bas ? », demande par exemple Henrik. À l'emploi d'un passé et à quelques formules inattendues, on croit comprendre que

l'histoire de couple n'est pas la seule à appartenir au passé, mais que la femme aussi. Ou plutôt, le corps féminin, car c'est sous cet unique angle qu'est envisagée Masja dans la pièce. Même lorsque, un peu plus tard, elle joint sa parole aux deux autres. Histoire de compléter les nombreuses lacunes de leur récit, parfois. Et pour, à son tour, réduire ces protagonistes à leurs gestes. À leurs corps.

Le lecteur, le spectateur est appelé à fournir le même effort que les personnages. Pour comprendre la violence de Ole envers Masja, la dégradation de leur relation et la naissance du couple Henrik-Masja, il lui faut rassembler des indices sporadiques. Recouper des informations éparses, souvent contradictoires. Même ainsi, pourtant, le sens échappe en partie. L'autopsie des rapports, chez Geir Gulliksen, approfondit les mystères de la surface au lieu de les élucider.

Si l'exil présumé de Masja – « elle venait d'un endroit sombre, tu le sais bien. Elles'y'était cachée avec d'autres corps vivants. Elles'y'était allongée avec d'autres dans un wagon de marchandises, elle s'était serrée contre d'autres dans un wagon de marchandises », dit par exemple Henrik – peut expliquer la domination qu'elle subit, rien n'est jamais figé. La soumission finit d'ailleurs par devenir dominante. Peut-être manipulatrice. Comme tout organisme vivant, la pièce est sans cesse soumise aux transformations extérieures. Sans cesse au bord de l'effritement.

Anaïs Heluin

UN CORPS - De Geir Gulliksen (Norvège), texte traduit par Marianne Ségol-Samoy, dirigée par Jean-Thomas Bouillaguet, avec Quentin Baillot, Marie-Sohna Condé et Alain Fromager, musique Jean-Thomas Bouillaguet.

# SŒUR CÉCILIA NE VOIS-TU RIEN VENIR ?



**JOSEF MARIA MIRÓ REVIENT À LA MOUSSON D'ÉTÉ AVEC LA TRAVERSÉE, UNE PIÈCE QUI TRAVERSE AUSSI UN PAN DE SA VIE LORSQU'IL ÉTAIT VOLONTAIRE DANS UNE ONG EN BOSNIE.**

Dans une première vie, Josep Maria Miró a été journaliste après avoir étudié à l'Université Autonome Barcelone en 2000. Huit ans plus tard, on le retrouve dans une nouvelle vie à l'Institut du théâtre de Barcelone. Entre temps, il a quitté le journaliste et s'est retrouvé comme volontaire dans une ONG en Bosnie.

En 2009, un an après la fin de ses études théâtrales, il publie sa première pièce, *La femme qui ratait tous les avions*, récompensée par des prix prestigieux en Catalogne mais jamais montée. « *Ce texte m'a paru extraordinaire* », se souvient le Français Laurent Gallardo qui va devenir son traducteur attitré. En 2011, *Le principe d'Archimède* consacre Miró comme un dramaturge catalan majeur. La pièce est traduite et jouée en une vingtaine de langues. Il publie quatre ans plus tard *La Traversée*, qu'il dédie à son traducteur en langue française.

« *C'est une pièce que j'ai mis presque vingt ans à écrire* », dit Josep Maria Miró. Une durée d'écriture excessivement longue pour un auteur qui écrit d'habitude une pièce nouvelle chaque année. Que s'est-il passé ? L'auteur lui-même laisse entendre que l'origine de cette

pièce remonte aux années où il travaillait en Bosnie pour une ONG. C'est à cette époque qu'il renonce au journalisme pour devenir écrivain, changeant ainsi son rapport à l'écriture. « *C'est une pièce que pose la question du pourquoi on fait les choses* », dit Josep Maria Miró. Il n'en dira pas plus. Avec raison, car c'est là le sujet de *La Traversée*, où l'on sent que l'auteur revient sur un épisode sensible de sa vie.

Tout commence dans le baraquement d'un camp de réfugiés et de déplacés ouvert depuis cinq ans (le pays n'est pas précisé). Sœur Cécilia est là depuis le début du « projet ». Son dévouement est extrême et fait l'admiration de tous. Mais ce jour-là, sœur Cécilia est assise sur une chaise, la tête baissée, les mains tremblantes. Elle est émue. Une petite fille du camp âgée de huit ans a été retrouvée mourante dans des fourrés, les yeux transpercés afin – c'est du moins ce que pense l'héroïne – qu'elle ne reconnaisse pas la personne qui a abusé d'elle. Elle meurt dans les bras de sœur Cécilia après lui avoir murmuré une phrase que l'on ne découvrira qu'à la dernière réplique de la pièce.

Sœur Cécilia vient de remettre le corps à la mère. Couvrant les événements de ce pays en guerre, un photographe vient lui parler. Il a saisi la crispation du visage de sœur Cécilia lorsque la petite fille s'est adressée à elle. Il cherche à en savoir plus, en vain. Sœur Cécilia se méfie de lui, mais il la surprend en lui prenant doucement la main en guise de réconfort.

Sœur Cécilia est plus prolifique dans la scène suivante (toute la pièce est une succession de scènes à deux personnages), où elle confie au responsable de l'ONG, qui travaille main dans la main avec la congrégation religieuse, sa décision de partir et de demander l'ouverture d'une enquête. C'est la quatrième petite fille du camp qui disparaît. Les autres n'ont pas été retrouvées, et elle soupçonne son supérieur hiérarchique, Père Felip.

Partir, dénoncer, c'est doublement mettre en danger l'organisation du camp et son financement. Tout et tous se

liguent contre elle. Les agissements de Père Felip sont retors et redoutables, d'autant que sœur Cécilia a un petit point faible : elle a aidé à sa demande un jeune mourant en le masturbant et cela s'est su. Elle part, passagère d'un camion (ô Duras). Dans un très, très long

soliloque, le chauffeur passe de scènes de guerre en légendes atroces. Une séquence plus spontanément filmique que théâtrale, qui tient lieu d'accompagnement métaphorique à la traversée existentielle qu'effectue sœur Cécilia.

Elle quittera le voile, deviendra femme de ménage et ira prier dans les musées. Aucune enquête ne sera ouverte : quelques jours après son départ, le camp est attaqué, personne n'échappe au massacre. A-t-elle eu raison de partir ? Elle doute. « *Même aujourd'hui, je ne pourrai pas vous dire si j'ai agi par conviction...ou par crainte. La frontière entre les deux est très mince, je vous assure* », dit-elle au photographe retrouvé des années après.

**Jean-Pierre Thibaudat**

LA TRAVERSÉE - De Josep Maria Miró (Catalogne), texte traduit par Laurent Gallardo, dirigée par Laurent Vacher, avec Éric Berger, Didier Manuel, Bénédicte Mbemba, Charlie Nelson, Julie Pilod et Bertrand de Roffignac. En partenariat avec le projet Fabulamundi. Playwriting Europe dans le cadre du programme Creative Europe, Josep Maria Miró est associé au Sala Beckett/ Obrador Internacional de Dramatúrgia (Barcelone).



# ODJA LLORCA, NICO AND MOUSSON UNDERGROUND

**EN VINGT ANS, LA COMÉDIENNE ODJA LLORCA A ÉCUMÉ DE NOMBREUSES MOUSSONS D'ÉTÉ. CETTE ANNÉE, ELLE A NOTAMMENT PORTÉ AVEC FORCE LE TEXTE NICO – SPHYNX DE GLACE DE WERNER FRISCH. ET S'EST CONFRONTÉE AVEC PASSION AVEC DES ÉCRITURES DIVERSES.**

Il y a vingt ans, Odja Llorca tombe dans la marmite de la Mousson grâce à sa mère, Anne Alvaro, qui fait alors partie du groupe d'acteurs du festival. Elle sort à peine du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, et se prête avec bonheur aux rôles de « petites jeunes » des différentes lectures dans lesquelles l'équipe de la Mousson la distribue. Contribuer à « rendre compte de la variété des écritures contemporaines », aux côtés de comédiens tels que Charlie Nelson (voir portrait dans le n°2 de *Temporairement contemporain*, cru 2018), qui est déjà de l'aventure, la passionne.

Elle y voit une belle occasion de « *recirconscrire son instrument* », le jeu. Et de déterminer la place où, dans le milieu où elle a grandi – son père, Denis Llorca, est aussi comédien et metteur en scène –, elle se sent le mieux. Où elle pourra continuer de grandir. D'affiner une sensibilité qui, très vite, la mène vers la musique et la poésie. Vers la poésie en musique, qu'elle a pratiquée cette année dans la lecture de *Nico – Sphinx de glace* de Werner Fritsch dirigée par Michel Didym, où elle a mis sa capacité à « faire claquer le concert » au service d'un répertoire qui lui est peu familier.

Plutôt tournée jazz et chanson française – elle a notamment chanté Georges Brassens, Emmanuel Faventines et Colette Magny –, elle ne connaissait avant la Mousson que peu de choses de l'héroïne éponyme de la pièce de l'auteur allemand. Ce qui ne l'a pas empêchée, avec les musiciens Philippe Thibault et Vassia Zagar, de rythmer le monologue fictif de la chanteuse de *The Velvet Underground* de chansons du groupe. Tout en travaillant aussi sur les lectures de *7 minutes* de Stefano Massini, de *Nostalgie 2175* de Anja Hilling, d'une partie des *Chroniques de Peter Sanchidrián* de José Padilla et, enfin, de *L'Heure bleue* de David Clavel.

Parmi ces écritures très différentes, bien sûr, Odja Llorca a ses préférences. Très portée sur la science-fiction, elle est par

exemple transportée par le texte de Anja Hilling. Ce qui ne veut pas dire que c'est celui qu'elle prend le plus de plaisir à jouer. « *Le théâtre que j'aime jouer n'est pas forcément celui que j'aime lire, ni celui que j'aime voir* », avoue la comédienne. Mais elle aime, et même cherche à être déplacée. Ce que lui offre la Mousson d'été, où elle continue régulièrement de venir exercer sa souplesse d'interprète.

Depuis ses débuts, elle a ainsi traversé pas moins de dix Moussons. Avec, à chaque fois, des découvertes marquantes. Comme l'écriture de Josep Maria Miró, dont elle a lu une pièce il y a quelques années, et qu'elle retrouve cette année au programme du festival. De même que celle de Davide Carnevali, qui dirige un atelier de l'Université de la Mousson d'été. C'est là aussi qu'elle a rencontré les metteurs en scène Véronique Bellegarde et Laurent Vacher, avec qui elle a travaillé sur plusieurs spectacles. « *En tant qu'artistes, nous manquons de lieux de rencontre, de réflexion sur ce qui se dit et sur ce qu'il est important aujourd'hui de faire entendre au théâtre. D'où l'importance de la Mousson d'été* ».

Malgré quelques réserves – par exemple, le temps de préparation, très court, se prête selon elle davantage à la mise en lecture qu'à la mise en espace pratiquée lors du festival –, elle assume pour cette raison avec joie sa réputation de « pilier de Mousson ». En chantant, en jouant, en lisant.

Anaïs Heluin

# LE REPENTIR DE SUZANNE

## AUTRICE VS AUTEURE : MATCH NUL

Attablées au Bar des auteurs de la Mousson d'été, Ella Hickson et sa traductrice Dominique Hollier reprennent une conversation commencée plus tôt par mail. Si le ton est vif, c'est que la question est capitale : quel titre français choisir ? « *L'Autrice* », comme le suggère la traductrice, ou « *L'Auteure* », selon la préférence d'Ella Hickson ? Chacune avance ses arguments. En France, dit la première, le mot « autrice » était utilisé jusqu'à ce qu'au

XVIII<sup>ème</sup> siècle, les encyclopédistes décident d'en débarrasser la langue française. « *Et la féminisation des noms de métiers sonne ici comme une affirmation politique forte, en phase avec la pièce* ». Ce qui, répond Ella Hickson, n'est pas le cas en Angleterre où, au contraire, « les rares noms de métiers féminins – « *actress* », ou encore « *waitress* » (serveuse) - ont une connotation si péjorative que la tendance est à leur masculinisation ». Un partout.  
A.H.

LUNDI  
27 AOÛT  
2018



9h30/12h30 – Ateliers de l'Université d'été européenne

14h – *Un Corps* - SAINTE-MARIE-AUX-BOIS

De Geir Gulliksen (Norvège), texte traduit par Marianne Ségol-Samoy, dirigée par Jean-Thomas Bouillaguet, avec Quentin Baillot, Marie-Sohna Condé et Alain Fromager, musique Jean-Thomas Bouillaguet.

16h – CONVERSATION : *La Dispute* - SALLE LALLEMAND

Cette dernière saison, une polémique a opposé les tenants du « texte » (écrit par un auteur) comme élément capital d'un spectacle, à ceux qui le considèrent comme secondaire, voire inutile. Nous invitons à un débat d'idées **Nathalie Fillion** et **Pascale Henry**, toutes deux autrices et metteuses en scène. Qui défendra quoi dans cette disputatio, élément traditionnel d'enseignement et de recherche des universités médiévales ? Menée par Jean-Pierre Ryngaert.

18h – *La Traversée* - GYMNASSE HANZELET

De Josep Maria Miró (Catalogne), texte traduit par Laurent Gallardo, dirigée par Laurent Vacher, avec Éric Berger, Didier Manuel, Bénédicte Mbemba, Charlie Nelson, Julie Pilod.

20h45 – *La petite fille de Monsieur Linh* - ESPACE MONTRICHARD (spectacle)

D'après Philippe Claudel (France), mis en scène par Guy Cassiers, avec Jérôme Kircher Espace Montrichard, Chemin de Montrichard, 54700 Pont-à-Mousson

23h – *HOBOKEN DIVISION (Delta-blues / Garage)* - PARQUET DE BAL

Suivi de – DJ set / Théo Toussaint & Petter Parkeur - PARQUET DE BAL

**La meéc – la Mousson d'été est subventionnée** par la Région Grand Est, le Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC-Lorraine), le Conseil Départemental de Meurthe-et-Moselle, la Communauté de Communes du Bassin de Pont-à-Mousson.

**La Mousson d'été est présentée avec le soutien** de l'Abbaye des Prémontrés et des villes de Blénod-lès-Pont-à-Mousson et de Pont-à-Mousson.

**En partenariat avec** le projet de coopération Fabulamundi. Playwriting Europe soutenu par le programme Creative Europe, la Maison Antoine Vitez, ARTCENA – Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre, Acción Cultural Española AC/E, le Théâtre de la Manufacture – Centre Dramatique National Nancy-Lorraine, France Culture, Télérama, Theatre Contemporain.net, les lycées Jean Hanzelet et Jacques Marquette de Pont-à-Mousson, la librairie L'Autre Rive et avec la participation artistique du Jeune Théâtre National, du Fonds d'Insertion pour Jeunes Artistes Dramatiques D.R.A.C. / Région Provence-Alpes-Côtes d'Azur et de l'ERAC

**MPM est le partenaire technique de la Mousson d'été.**

