



Temporairement CONTEMPORAIN 2021

LE JOURNAL DE LA MOUSSON D'ÉTÉ



IVANA.-Tu lui diras que, si elle veut, elle peut me prendre en photo.

RAQUEL. - (...)

IVANA.- Je pourrai venir à la soirée que vous êtes en train d'organiser ?

RAQUEL.- Oui, bien-sûr.

IVANA.- Génial.

JOSEP MARIA MIRÓ

LAURENT GALLARDO : « JOSEP MARIA MIRÓ TEND UN MIROIR AU PUBLIC DE THÉÂTRE »

Traducteur de l'auteur catalan Josep Maria Miró depuis *La Femme qui ratait tous ses avions* (2009), Laurent Gallardo signe la traduction de *Temps sauvage*, mis en espace par Véronique Bellegarde. Cette pièce marque selon lui un tournant dans une œuvre centrée sur la peur de l'Autre. Une peur paradoxale, mêlée de désir.

Dans le prologue du *Principe d'Archimède* (2011), que vous avez traduit en 2013 avec le soutien de la Maison Antoine Vitez (MAV), dont vous faites partie du comité de lecture espagnol et catalan – vous êtes aussi de celui de la Mousson d'été –, vous qualifiez Josep Maria Miró d'auteur politique. Qu'entendez-vous ?

Laurent Gallardo : Josep Maria Miró ausculte les dysfonctionnements de la société contemporaine. Dans *Le Principe d'Archimède*, qui est l'une des pièces catalanes les plus jouées dans le monde, l'histoire d'un maître nageur accusé d'avoir embrassé un enfant sur la bouche interroge un modèle de société qui semble s'imposer en Occident. Préférons-nous vivre dans un monde où un acte de tendresse envers un enfant est encore permis, même si cela suppose de possibles dérives, ou préférons-nous une société sécuritaire qui, pour prévenir tout risque, préfère accroître la surveillance des individus ? Autrement dit, il interroge dans cette pièce les conséquences sociales de cette surveillance généralisée. Dans *Temps sauvage*, il s'intéresse à ses causes.

Avec ses dix personnages qui vivent, dit la didascalie initiale, dans « quatre appartements autour d'un espace communautaire avec un jardin et une piscine », l'auteur développe de très nombreux fils narratifs. Qu'est-ce qui, selon vous, les relie ?

L.G. : *Temps sauvage*, pour moi, parle d'abord de l'instrumentalisation de la peur. Chacun à sa manière, ainsi que collectivement, ses protagonistes révèlent qu'il s'agit d'un acte de

IVANA. – C'est maintenant que la température de l'eau est la plus agréable : j'enlève mon maillot de bain, j'entre dans la piscine... et je vois la buée sur les vitres de tes chers voisins. Si tu savais comme ils aiment ça. Un Noir me rejoint... Il a une énorme bite.

pouvoir qui nous entraîne vers une société néo-fasciste. Le personnage d'Ivana, qui arrive au début de la pièce chez sa grand-mère, habitante de la résidence, relie entre elles les histoires des différents personnages. Elle ravive leurs désirs, elle fait remonter à la surface leurs secrets enfouis. Comme l'étranger qui dans *Théorème* de Pasolini s'immisce dans la vie d'une riche famille milanaise au point d'avoir des relations sexuelles avec tout le monde, cette Ivana introduit par le désir du déséquilibre. On retrouve ce motif dans les derniers textes de Josep Maria Miró, qui en plus d'être politiques sont très sexuels.

Vous évoquez *Théorème* ; les menaces qui planent sur la petite communauté peuvent aussi faire penser à *Dogville* de Gus Van Sant. Diriez-vous que l'écriture de Josep Maria Miró est cinématographique ?

L.G. : Je dirais plutôt qu'il est un auteur très cinéophile. L'univers de *Dogville* est en effet proche de celui de *Temps sauvage* : moteur de l'écriture, le désir y est une force qui fait tout déborder. Je trouve aussi à cette pièce un côté très hitchcockien : à travers le personnage d'Ivana, qui est une sorte de Lolita souvent à moitié nue devant la piscine, la question du voyeurisme est centrale. Josep Maria Miró amène le spectateur à assumer sa condition de voyeur, ce qui est très théâtral.

Centrale dans *Temps sauvage*, la piscine est aussi importante dans plusieurs autres pièces de l'auteur. De même que de nombreux autres motifs, comme la présence de l'étranger.

L.G. : Miró développe en effet un univers très cohérent. Dans chacune de ses pièces, on retrouve des fragments de ses textes antérieurs, inscrits dans une nouvelle unité. Les éléments récurrents que l'on y trouve sont liés au sujet principal de l'auteur : la peur de l'Autre. Espace social de nudité, la piscine est par le biais d'Ivana un lieu de révélation. Certains personnages reviennent aussi d'une pièce à l'autre de Josep Maria Miró. C'est le cas de l'étranger, incarné ici à la fois par Ivana, qui est extérieure à la petite communauté que forment les autres personnages, et par « Le garçon », un migrant qui

est la seule personne à avoir grâce aux yeux de la jeune femme qui concentre toutes les attentions. La présence d'apparences trompeuses est aussi un lien fort entre les différentes œuvres de l'auteur : le personnage que l'on croit d'abord coupable d'un acte vu comme violent et/ou immoral – ici, de la production de tags disant « *Nous reviendrons violer vos femmes* » - n'a finalement rien à voir avec les faits. On finit par découvrir que s'il y a un coupable, c'est la société.

En emmenant son lecteur ou son spectateur sur une fausse piste, que cherche d'après vous à faire l'auteur ?

L.G. : L'écriture de Josep Maria Miró est de celles qui mettent le spectateur au travail. Par l'enquête qui s'y déroule, elle l'amène à participer au débat social qui est posé. C'est aussi en cela que le théâtre de cet auteur est particulièrement politique. En refusant d'imposer une vérité quelconque, il nous interdit de nous abandonner à l'illusion théâtrale. Nous ne pouvons pas non plus nous laisser guider notre attitude par lui. Cette liberté qu'il offre pose les bases d'un théâtre politique qui ne serait plus assertif ni dogmatique mais maïeutique.

Cela ne l'empêche pas de rechercher à produire une forme de malaise...

L.G. : Ancré dans le milieu de la classe moyenne, le théâtre de Josep Maria Miró tend en effet un miroir au public de théâtre, majoritairement de gauche et bien-pensant. Et bien sûr, ce miroir n'est pas très flatteur. Peuplé de femmes et d'hommes qui revendiquent une certaine idée du bonheur, où la réussite sociale tient une place centrale, son théâtre révèle à ceux qui s'y intéressent leurs propres médiocrités et leurs paradoxes.

La permanence de cette quête de liberté et des motifs cités plus tôt n'empêche pas Josep Maria Miró de faire évoluer son écriture de pièce en pièce. Quelle évolution remarquez-vous dans celle qui nous intéresse ici ?

L.G. : Je dirais que chez Josep Maria Miró, il y a un avant et un après *Temps sauvage*. Dans cette pièce, il va jusqu'au bout de la logique qu'il déploie depuis de nombreuses années, pour démontrer à quel point la société est pourrie de l'intérieur. Écrite en réponse à une commande du Théâtre National de Catalogne, pour sa grande salle – d'où son ampleur en termes de personnages –, elle est un peu une pièce synthèse. Elle clôt un cycle, après quoi Miró a commencé à pratiquer une écriture très différente, que je qualifierais de pasolinienne. C'est une des raisons pour lesquelles j'aime beaucoup *Temps sauvage*. C'est sans doute aussi en partie pour cela qu'elle a gagné le prestigieux Prix Max des Arts de la Scène, qui n'avait pas été remporté depuis très longtemps par une pièce catalane.

En quoi cette pièce parle-t-elle de la situation sociale et politique espagnole ?

L.G. : Elle a été écrite à un moment de grande défiance politique entre Espagne et Catalogne, et en pleine crise des migrants, particulièrement sensible en Espagne. On ne peut que voir ces deux phénomènes derrière le traitement de la peur par Josep Maria Miró. La pièce est toutefois loin de se réduire à une portée nationale.

Propos recueillis par Anaïs Heluin

Ivana, Mercè, Berta, Santi et l'Autre

Panique au lotissement. Lorsque neuf tags menacent les habitants de toute la ville du viol de ses femmes, les habitants des « quatre appartements agencés autour d'un espace communautaire » où Josep Maria Miró situe *Temps sauvage* sont perturbés dans leur confortable routine. D'autant plus qu'au même moment, une jeune étrangère s'installe parmi eux, chez sa grand-mère Mercè qu'elle met à rude épreuve pour des raisons d'abord mystérieuses, qui s'éclaircissent peu à peu. Et dont Berta, Santi, Raquel, Hèctor et compagnie ne sortiront pas indemnes.

Toutes les énigmes de ce texte – et elles sont nombreuses – ne seront pas résolues à son issue. Ce qui permet au spectateur de poursuivre l'enquête, la réflexion après la représentation. La surveillance des voisins entre eux, l'intrusion dans la résidence d'un jeune migrant, « le garçon », le trouble et la séduction qu'Ivana opère sur tous... Tous les événements qui agitent le groupe au fil du texte peuvent ainsi continuer de nourrir le questionnement que suscite l'auteur sur la peur de l'Autre dans les sociétés occidentales. Dans *Temps sauvage*, les histoires des personnages se croisent pour laisser ensuite place aux nôtres.

A.H.

DAVID LÉON, COMPLÈTEMENT STONEWALL

Ce n'est pas à Stonewall, le cheval de William Faulkner (ainsi nommé en référence à Stonewall Jackson, nom célèbre d'un soldat mort lors de la guerre de Sécession), que fait référence l'auteur David Léon en titrant sa dixième pièce Stonewall, mais à un événement, cher aux LGBT, qui s'est passé aux États-Unis il y a plus de cinquante ans.

Temporairement contemporain. Depuis *Un Batman dans la tête*, votre premier texte publié (2011) il y a dix ans aux Editions Espaces 34 dans une collection dirigée par Sabine Chevalier, vous publiez chaque année chez le même éditeur et dans la même collection un texte, jamais très long, au mieux une cinquantaine de pages. Cette année, avec *Stonewall* (43 pages), pour la première fois, vous introduisez dans votre écriture des éléments qui lui sont extérieurs, en l'occurrence des documents d'archives en noir et blanc concernant les événements de *Stonewall* en 1969 (voir encadré). On ne voit pas ces documents mais, en les mentionnant, vous anticipez une éventuelle mise en scène future, quelle qu'elle soit. C'est quelque chose de nouveau chez vous.

David Léon. Oui. Cela donne un cadre, c'est une façon d'affirmer un espace plus théâtral. Et cela ouvre un espace pour la mise en scène. Le théâtre apparaît en tant que tel.

TC. C'est là une inflexion inédite dans votre œuvre théâtrale qui, jusqu'alors, même si le mot « théâtre » figure sous chaque titre, faisait le plus souvent abstraction de la scène et de l'appareil théâtral habituel (pas de noms de personnages, pas ou peu de dialogues, etc.). Chaque pièce s'en tenait à la sphère de l'intime, s'écrivant comme à côté du théâtre, à la fois contre le théâtre et tout contre selon le mot de Sacha Guitry à propos des femmes. Les didascalies sont quasi-inexistantes, les dialogues se font rares, voire sont inexistantes, rares sont les noms de personnages, l'écriture oscille souvent entre la confession, le poème, le récit intérieur.



DL. J'aime beaucoup cette phrase de Bernard-Marie Koltès qui disait écrire contre le théâtre. Contre et effectivement tout contre. C'est l'affirmation que c'est la langue même qui est le théâtre intérieur ou, si vous voulez, c'est le langage même qui est le lieu du théâtre. Les textes sur lesquels je travaille actuellement vont dans ce sens. La différence de *Stonewall* avec mes autres textes, c'est qu'avant pour moi la théâtralité était dans la langue même, dans l'oralité. Alors que là j'ai cherché à affirmer des espaces temps et des espaces scéniques. Vous savez, la manière dont un texte s'impose est toujours un peu mystérieuse. Ce que je peux dire, c'est que l'écriture de *Stonewall* est en lien avec les violences policières que l'on a connues ces cinq dernières années, ces images de cars de CRS sur les Champs Élysées. D'un côté les cinquante ans de *Stonewall* et de l'autre une époque où, dans le monde entier, on constate une remontée de l'homophobie. Un jour, alors que j'étais assis à la terrasse d'un café, j'ai vu inscrit sur un tramway, scotché ce mot-là : « *Stonewall* ». Je me suis dit : c'est le titre d'une pièce. Et je me dois de l'écrire, c'est cela qu'il faut faire. À partir de là, les éléments se sont imbriqués autour des violences policières. J'avais aussi depuis longtemps l'envie de travailler sur Madonna, c'est une figure qui a marqué mon adolescence. Lors de la cérémonie des cinquante ans, Madonna a fait une prise de parole dans le lieu même de Stonewall, cela s'est accordé comme cela. Souvent dans mes pièces, ce sont différents éléments qui se raccordent les uns avec les autres. *Stonewall* m'est apparu comme une allégorie, une métaphore de ce que l'on traverse depuis quelques années. *Stonewall* c'est aussi l'histoire d'une répression. C'est pour moi le mot qui condense l'époque car l'Histoire ne cesse de se répéter.

TP. Cela vous arrive souvent d'avoir le titre avant la pièce ?

DL. C'était le cas pour *Un jour nous serons humains* (sujet à vif, Festival d'Avignon 2017) ou *De terre de honte et de pardon* (2017). Souvent les titres sont des portes d'entrée. Ce sont aussi des choses qui s'associent. Par exemple, je suis allé voir un atelier de formation de l'acteur où les élèves travaillaient sur la relation amoureuse. Ils étaient douze garçons et filles, et



chacun devait écrire sur son intimité. Et sur les douze, pas un, pas une n'a évoqué un couple homosexuel. C'est un élément qui s'est ajouté. Il y a une phrase dans *Stonewall* - « *Il nous manque un récit de la résistance politique homosexuelle* » - et cette phrase m'est venue après cette séance.

TC. Dans une autre de vos pièces, *La nuit la chair* (2016), il est question d'un homme d'un certain âge, un homme de pouvoir qui a ses entrées au Ministère de la Culture, le narrateur qui semble être un homme est peut être aussi une femme, l'une des premières phrases du texte dit : « *Je suis allongé(e) sur votre lit. Je ne sais comment me tenir* ». Entre deux sexes peut-être.

DL. C'était là d'emblée, dès la première de la pièce. L'un des personnages se féminise. Il y a quelque chose là, je ne sais trop comment le dire, sur la question de la sexualité, que les hommes et les femmes sont autant concernés, une manière de faire entendre quelque chose d'universel.

TC. Depuis votre avant-dernier texte (2019), vous dites avoir entamé un nouveau cycle, celui de la joie.

DL. J'ai beaucoup écrit sur la sidération, la parole interdite ou celle qui crée des chocs. J'ai pensé que la chose la plus difficile était d'écrire dans la dimension de la joie. Alors, comme une commande à moi-même, j'ai entamé un cycle autour de la joie. En janvier prochain paraîtra *Debout la joie*, un texte fruit de ma rencontre avec l'écriture de Mathieu Riboulet.

TP. D'où vient ce titre, *Un jour nous serons humains*, qui semble chapeauter tout votre théâtre ?

DL. C'est une phrase que m'a dit une jour une femme qui était internée dans un hôpital psychiatrique.

Propos recueillis par Jean-Pierre Thibaudat



Le titre de la pièce de David Léon, *Stonewall*, fait référence aux manifestations qui se sont déroulées dans la nuit du 28 juin 1969 à New York de Greenwich village fréquenté par les gays, le Stonewall Inn. Rares à l'époque étaient les lieux qui accueillait ouvertement les homosexuels. Et le système juridique américain était largement homophobe. La police a déboulé, la clientèle s'est révoltée, la nouvelle s'est propagée, s'en est suivi toute une nuit d'émeutes dans le quartier. Depuis, cet événement est devenu le symbole de la lutte des personnes LGBT+gays. Il est commémoré chaque année dans le lieu même et suscite de nombreuses manifestations dans les rues de New York et ailleurs dans le monde.

ANNE THÉRON DANS LE VISEUR DE PAULINE PEYRADE ET INVERSEMENT

Fabula
muni di

Après avoir été créée avec deux actrices sur proposition de l'autrice, la pièce de Pauline Peyrade À la carabine a été créée l'an dernier dans les lycées du Grand Est. Retravaillée et augmentée, elle vient à la Mousson interprétée par un acteur et une actrice. Cette version définitive du texte reviendra la saison prochaine avec, en scène, deux actrices. Dans les trois cas, Anne Théron a signé, signe et signera la mise en scène.



C'est une commande. Passée à Pauline Peyrade par le Théâtre National de Strasbourg (TNS) pour le programme « Education & proximité », visant à « favoriser la mixité à travers la pratique théâtrale » chez les 16-25 ans. Un programme développé non seulement par le TNS, mais aussi par la Comédie de Reims et le Théâtre de la Colline à Paris. La mise en scène devant être assurée par Anne Théron, artiste associée au TNS.

« J'avais peu de temps pour écrire, trois semaines, un mois, avant qu'Anne ne commence à répéter », se souvient Pauline Peyrade. Elle écrit donc vite *À la carabine*. Une histoire entre une gamine et un gamin plus âgé chargé de la surveiller pendant que son grand frère est aux auto-tamponneuses. Tout se passe dans une fête foraine devant un stand de tir. Carabine en main, la gamine espère bien gagner un dauphin. Le garçon veut lui apprendre à tirer, il s'approche, insiste...

Dialogues, monologues introspectifs, glissements sémantiques. Tout se passe également dans la tête. À la fin, la fille tire dans la bouche de celui qui vient de la violer. Fait divers ou fantasme ?

« Je n'avais pas encore avancé quand Anne m'a demandé comment je voyais la distribution. En écrivant, je pensais à une répartition à trois : la fille à deux âges différents, le garçon. Je me suis dit qu'il serait plus intéressant de donner le texte à jouer à deux jeunes actrices. J'ai donc dit "deux filles", de manière un peu arbitraire. Et le texte s'est écrit ensuite. Il ne s'agissait pas seulement de représenter la violence faite aux femmes mais de se la réapproprier pour en parler », explique Pauline Peyrade. Le spectacle a été créé les 16 et 17 janvier 2020 dans des établissements scolaires d'Orbernai et d'Haguenau non loin de Strasbourg.

Puis est venue la seconde version, celle qui est donnée à la Mousson, celle qui est publiée aux Solitaires Intempestifs et tournera par la suite.

Pauline Peyrade : « La première version posait la base d'une forme, et les portraits des deux personnages. J'ai eu envie d'al-

ler plus loin, la partie autour du stand de tir a beaucoup évolué. De même l'enjeu de l'arme à feu. Cela joue plus entre eux, ils se rapprochent plus clairement du moment de bascule autour duquel tout se recentre. Et puis aussi j'ai davantage travaillé les registres, l'espace du souvenir, l'espace mental. Dans la première version il y avait plusieurs monologues du garçon. J'ai pensé que cela serait plus fort si il n'y en avait qu'un au moment où elle se met à la place de l'agresseur ».

L'autrice a souhaité qu'Anne Théron explore à la Mousson cette nouvelle version.

Anne Théron : « C'est intéressant d'essayer d'autres corps, d'autres espaces à partir d'une même pièce. Pour cette nouvelle version, j'ai proposé à Pauline de la faire avec un acteur et une actrice. Elle m'a fait confiance. J'avais très envie de travailler avec Houédo Dossa, un acteur d'origine béninoise qui faisait partie

du groupe 44 au TNS avec lequel j'ai beaucoup travaillé. Pour cet acteur d'une grande tendresse, jouer un violeur c'est un contre-emploi et c'est passionnant. Et je travaillerai pour la première fois avec Léa Séry du groupe 45. La saison prochaine, je mettrai en scène *À la carabine* avec, de nouveau, deux actrices ».

À la Mousson, samedi, Anne Théron assurera également la lecture de *l'Arbre à sang*, de l'Australien Angus Cerini. « La langue de Pauline est extraordinairement citadine, celle de Cerini est une langue de la terre. Mais pour les deux, je pense à ce qui disait Thomas Bernhard : "quand vous voulez dire un texte, dites-le bien". Il faut le faire sonner. Tant que le texte n'est pas passé par le corps de l'acteur, je ne le connais pas. Le théâtre c'est le dernier endroit où l'on peut entendre un texte. C'est d'abord du son. Mon boulot c'est de faire en sorte que le son parle. S'il est joué, il ne parle plus. Mon boulot c'est faire en sorte que l'acteur prenne toute son ampleur. Qu'il devienne colossal. C'est là ma joie ».

Jean-Pierre Thibaudat

MATHIEU BERTHOLET : « DANS TROIS ANS, LE SYSTÈME DE DIFFUSION EST MORT »



Dans le cadre de l'Université d'été, Jean-Pierre Ryngaert invite trois directeurs de théâtres, Stanislas Nordey, Mathieu Bertholet et Serge Rangoni, à discuter ensemble des « Modes de production des écritures contemporaines en Europe ». Rencontre avec Mathieu Bertholet, qui a fait du Théâtre Poche/GVE à Genève un théâtre d'ensemble. Objectif : écritures contemporaines.

Vous allez échanger durant cette rencontre avec le Français Stanislas Nordey (Théâtre National de Strasbourg) et le Belge Serge Rangoni (Théâtre de Liège). Quel est pour vous l'intérêt de cet échange entre directeurs de théâtres de trois pays européens ?

Mathieu Bertholet : En rassemblant un Belge, un Français et un Suisse, on peut s'attendre à découvrir avec eux des modes de production des écritures contemporaines différents dans chaque pays. C'est faux, et c'est sans doute ce qu'il est intéressant de constater. En Europe francophone, l'économie de ces modes de production repose sur ce que j'appelle l'« échange », d'autres la diffusion. Ce système empêche les théâtres de prendre des risques sur quoi que ce soit : il incite à miser sur le cheval qui rapporte le plus, donc rarement sur un auteur contemporain, à moins qu'il ne soit aussi un metteur en scène ou une star.

Il existe pourtant une exception en Europe à ce mode de production, qui vous inspire beaucoup pour la direction du Théâtre Poche/GVE, que vous assurez depuis 2015.

M.B. : Il y a en effet l'Allemagne, où le théâtre d'ensemble est la règle, et où la diffusion est donc inexistante. Et en Suisse, ce système cohabite avec l'autre système de production. Je suis convaincu que l'ensemble est le seul système vraiment probant pour les auteurs contemporains : chacun doit choisir des textes qui lui conviennent, qui contiennent assez de rôles pour tous ses acteurs. Chaque ville, chaque théâtre s'engage ainsi auprès d'auteurs, qui sont souvent amenés à compléter les carnets d'emploi des acteurs. Comme un acteur doit jouer un nombre défini de rôles dans la saison, on se rend souvent compte qu'il en manque à certains après avoir fait les distributions ; on va alors voir l'auteur contemporain et on lui demande l'inverse de ce qu'on fait ailleurs en Europe. On lui dit « *j'ai tant d'acteurs, écris-leur une pièce* ».

Lorsque vous prenez la direction du Théâtre Poche/GVE en 2015, vous vous orientez d'emblée vers ce système d'ensemble. Quelles sont alors vos motivations ?

M.B. : Au départ, nous voulions tout simplement présenter davantage de textes d'auteurs contemporains. Mais comme notre budget n'a pas augmenté, il fallait trouver une solution pour conserver ce que j'appelais alors – j'employais de vilains mots – une « efficacité financière ». Les réponses ont été

simples : si tu engages des comédiens en permanence, tu peux occuper leurs journées en répétition lorsqu'ils sont en représentation le soir. Et au lieu de faire une scénographie pour un spectacle, tu peux en faire une pour trois. Tu fais ainsi des économies, et tu peux monter davantage de textes. Au Poche, nous avons commencé progressivement : grâce au comité de lecture que nous avons mis en place, nous avons d'abord rassemblé régulièrement trois ou quatre textes qui vont bien ensemble, afin de les confier à une même équipe sur un temps donné. Et puis on a fini par décider d'engager les artistes et les techniciens toute l'année.

Comment s'est passée pour vous la période du Covid, où l'on a au début beaucoup entendu parler de la nécessité de transformer nos modes de production ?

M.B. : En Suisse francophone, nous sommes le seul théâtre à ne pas s'être fait beaucoup embêter par le Covid. Nous avons monté huit spectacles pendant cette saison. Les dernières répétitions étaient fixées au 15 avril, mais comme nous n'avions pas de représentations nous avons pu répéter plus vite. Nous avons terminé le 15 mars, et avons ensuite attendu de savoir quand nous pourrions rouvrir. Nous avons ainsi pu accueillir le public dès le jour de la réouverture des théâtres. Aucun spectacle ne sera perdu : la saison prochaine, nous en jouerons deux fois plus, sans problème. La crise du Covid nous a donné raison. Mieux vaut créer local.

Ce fonctionnement est en plus très vertueux sur le plan écologique.

M.B. : Tout à fait. Avec la crise écologique, dont le Covid a été un accélérateur, le système de diffusion actuel est mort dans trois ans, j'en suis sûr. On ne peut plus se permettre de tourner comme on le fait aujourd'hui, cette pratique a un coût carbone catastrophique. Avec son fonctionnement, le Poche est devenu un théâtre incapable de tourner. On a voulu en faire une force, notamment en termes de durée de vie des textes : nous sommes le seul théâtre où tous les textes choisis jouent 15 fois au minimum. C'est aussi une manière de remettre l'auteur au centre, et le metteur en scène à sa place. On revient à une forme d'artisanat dans le théâtre.

Propos recueillis par Anaïs Heluin

LE CLUB DES INFILTRÉES



Elles sont partout. Elles occupent à elles trois la moitié de l'Université d'été et inoculent leur venin à une bonne moitié de stagiaires. Elles ont même réussi à occuper la Une de ce numéro. D'après nos renseignements, elles sont sur le point d' « Attaquer la nuit ». On les a surprises en sombre conciliabule soigneusement arrosé pour détourner l'attention afin de préparer leur forfait sous le nom de code « impromptus ». L'affaire semble devoir se tenir ce soir au sein de l'Abbaye des Prémontrés du côté de 22h30. On ne sait pas où mais on connaît leur nom de code (sans doutes des identités volées) : Nathalie Fillion, Pascale Henry et Hélène Tornero. Vous êtes prévenus.

JPT

MERCREDI
25 AOÛT
2021



14h30 – Lecture *À la carabine* - LES ARCADES

De Pauline Peyrade (France),
traduction Adeline Isabel-Mignot, dirigée par Laurent Vacher
Dirigée par Anne Théron
avec Houédo Dossa et Léa Sery
présentée en partenariat avec le projet Fabulamundi.
Playwriting Europe soutenu par le programme Europe Créative de l'Union européenne
Ce texte, lauréat de l'Aide à la Création, est soutenu par ARTCENA.

16h30 – Rencontre *Modes de production des écritures contemporaines en Europe-BORDS DE MOSELLE*

Avec Mathieu Bertholet, Directeur du théâtre Poche/GVE à Genève (Suisse),
Stanislas Nordey, Directeur du Théâtre National de Strasbourg,
et Serge Rangoni, Directeur général et artistique du Théâtre de Liège (Belgique), Président
de la Convention théâtrale européenne (European Theatre Convention-ETC)

18h00 – Lecture *Stonewall* - AMPHITHEATRE

De David Léon (France), dirigée par Blandine Savetier
avec Christophe Brault, Marie-Sohna Condé, Guillaume Durieux et Emeline Touron,
musique Philippe Thibault.
Enregistrée en public à la Mousson d'été, réalisation Pascal Deux pour France Culture ;
diffusion sur France Culture le 25 septembre à 23h dans Atelier Fictions.
Le texte est publié aux éditions Espaces 34.

20h45 – Lecture *Temps Sauvage* - GYMNASÉ

De Josep Maria Miró (Espagne/Catalogne),
traduction Laurent Gallardo
Dirigée par Véronique Bellegarde
Avec Quentin Baillot, Eric Berger, Christophe Brault, Marie-Sohna Condé,
Maud Le Grevellec, Catherine Matisse, Julie Pilod, Alexiane Torres et Ariane
von Berendt, musique Vassia Zagar
présentée en partenariat avec le projet Fabulamundi. Playwriting Europe
soutenu par le programme Europe Créative de l'Union européenne

22h30 – Impromptus *Attaquer la Nuit* - PARQUET DE BAL

par Nathalie Fillion, Pascale Henry et Helena Tornero, musique Philippe Thibault

Suivi par : DJ set de DJ Dee Doo (UNDA)

En raison du **contexte sanitaire** (pandémie de Covid-19) qui limite la capacité d'accueil des lieux de spectacle, la **réservation aux lectures est fortement recommandée**

Réservations par téléphone à partir du 15 août au 03 83 81 20 22

Le port du masque est obligatoire dans l'enceinte de l'Abbaye et tous les lieux communs en intérieur

La Mousson d'été est subventionnée par la **Région Grand Est**, le **Ministère de la Culture (DRAC-Grand Est)**, le **Conseil Départemental de Meurthe-et-Moselle**, la **Communauté de Communes du Bassin de Pont-à-Mousson**. Les Rencontres théâtrales internationales de la Mousson d'été et l'Université d'été européenne sont organisées par l'association La Mousson d'été et l'Abbaye des Prémontrés, avec le soutien des villes de **Pont-à-Mousson** et de **Blénod-lès-Pont-à-Mousson**.

En partenariat avec le projet de coopération " **Fabulamundi. Playwriting Europe** " cofinancé par le programme **Europe Créative**, la **Convention théâtrale européenne (ETC)**, **Acción Cultural Española AC/E**, **L'Ambassade d'Australie** dans le cadre du programme **Australia Now France 2021-2022**, **L'Ambassade de France / Institut français en Argentine**, **L'Ambassade de Norvège**, **l'Istituto Italiano di Cultura Strasbourg**, **Pro Helvetia** – fondation suisse pour la Culture ; avec le soutien de **France Culture**, **ARTCENA** – Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre, la **Maison Antoine-Vitez** – Centre international de la traduction théâtrale, **L'Arche éditeur**, **les éditions Espaces 34**, **Scènes et territoires** en Lorraine, le **Théâtre Gérard-Philipe/TGP Frouard**, le **Théâtre de la Manufacture** – Centre Dramatique National de Nancy-Lorraine, **Théâtre-contemporain.net**, la librairie **L'Autre Rive** à Nancy ; avec la complicité artistique du **Poche/GVE** à Genève, du **Théâtre national de Strasbourg**, et avec la participation artistique du **Jeune Théâtre National**.



Rédaction : Anaïs Heluin - Jean-Pierre Thibaudat
Mise en page : Emma Di Gregorio (Studio Hoefler)

Une version numérique (et en couleur) du journal est disponible sur www.mec.org
À consulter aussi sur www.theatre-contemporain.net où vous pourrez également consulter des vidéos des artistes présents à la mousson d'été

