

// Interstices  
et  
Le Théâtre de la Valse

**WOYZECK**

D'après les fragments de G. Büchner



## // Interstices, Montpellier

// Interstices cherche à creuser et habiter les failles, les « entre », et travaille « par le milieu ». Autrement dit, ses artistes tracent des lignes et inventent à partir de l'existant (lieux, temps et matériaux). // Interstices réalise des pièces de théâtre qui sont toujours le résultat momentané de la coopération de plusieurs artistes, chercheurs et autres fouilleurs de failles. Sont épisodiquement conviés au partage : metteurs en scène, plasticiens, acteurs, auteurs, dramaturges, musiciens, danseurs, régisseurs, vidéastes, universitaires, traducteurs, et contributeurs divers. Les pièces naissent les unes des autres, à partir des lignes et pistes dégagées précédemment. Chacune des pièces produites s'élabore dans un processus singulier et se conçoit en elle-même comme finie, et, bien qu'incluse dans un cycle de productions, peut s'appréhender, pour le public, de manière autonome. Après un cycle sur « Paysage sous surveillance » de Heiner Müller, après une trilogie réalisée en collaboration avec l'auteur Royds Fuentes-Imbert à partir de textes de Walter Benjamin, // Interstices travaille aujourd'hui à partir des textes de Georg Büchner.

L'étymon grec du mot « théâtre », désignait l'espace depuis lequel le spectateur regardait la pièce. Plus tard, ce mot a fini par désigner un bâtiment, un genre littéraire, une discipline. Aux Interstices, partant d'une dramaturgie de l'acteur et du spectateur, nous mettons en question les espaces, durées et pratiques que nos habitudes croient définir comme ceux du « Théâtre »

## Le Théâtre de la Valse, Orléans

Le Théâtre de la Valse se définit comme un Collège de trois acteurs. Ce collège n'oppose pas collectif et responsabilité individuelle mais propose d'explorer pleinement les potentialités d'une parole et d'une recherche sans concession pour l'art de l'acteur.

Depuis 2005, sous la direction artistique de Michaël Hallouin, Le Théâtre de la Valse a initié des chantiers d'acteurs, des trainings hebdomadaires et des spectacles où l'acteur est réellement au centre de la création. D'autres artistes ont été invités à participer à la réalisation des recherches et des créations (acteurs, plasticiens, dramaturges, éclairagistes, marionnettistes, cinéastes,...).

A la fin de l'année 2009, Le Théâtre de la Valse a ouvert un fonds documentaire sur le théâtre et l'art de l'acteur au centre ressources du 108 (Lieu collectif à Orléans). Ce fonds documentaire est un espace de rencontres où sont invités à témoigner des praticiens, des metteurs en scènes, des acteurs, des universitaires. Des stages de formation continue pour l'acteur sont organisés deux fois par an.

## Une coréalisation entre deux compagnies théâtrales

Les membres et les salariés d'Interstices et du Théâtre de la Valse se sont interrogés sur la précarisation croissante des conditions de travail au sein des compagnies de théâtre. Cette précarité touche aussi bien les conditions du salariat que les conditions effectives de production d'une œuvre: durée des répétitions, régularité et cohérence des formations individuelles, concentration ou éparpillement des efforts dans le fonctionnement économique « par projet »... Les formes multiples et « rhizomatiques » des productions d'Interstices invitent à une réflexion sur les modes de production des œuvres. Le souci d'une recherche sur l'art de l'acteur anime les deux compagnies. Souhaitant expérimenter de nouvelles modalités de productions et réfléchir, tant en termes artistiques qu'en termes politiques et économiques, sur les relations qui se nouent au cœur des productions artistiques, les deux compagnies ont donc décidé de s'associer sur trois ans, et décidé de travailler en commun une année entière sur *Woyzeck* de Büchner. Travailler une année durant sur un texte nous donne les moyens de plonger dans cette œuvre laissée inachevée en parcourant l'intégralité des fragments. Nous prenons le temps d'habiter les lieux où nous répétons, de questionner les espaces de théâtre où nous travaillons, de rencontrer ceux qui les fréquentent et les font vivre. Nous prenons aussi le temps de laisser le texte nous travailler...

# Réalisation 2010-11 : *Woyzeck*

d'après les fragments de Georg Büchner

*Woyzeck* est une pièce laissée inachevée en 1836 par son jeune auteur Georg Büchner, emporté à 23 ans par le typhus. Elle comprend 4 ébauches manuscrites qui ont été traduites et adaptées en une seule pièce de différentes manières selon les époques. L'histoire, tirée par l'auteur d'un fait divers, est celle d'un soldat, pauvre, et obligé de cumuler les emplois pour « finir son mois ». Il sert notamment de factotum pour son capitaine et de cobaye pour un médecin. Woyzeck aime Marie. Mais Marie aime aussi d'autres hommes et notamment un beau Tambour-Major. Rendu fou, par la jalousie autant que par la charge de travail et les expériences médicales, Woyzeck tue Marie à coups de couteau.

La fable est située par son auteur entre les lumières d'une baraque foraine et la cour d'une caserne militaire. Nous suivons ces indications. Notre souhait est de confronter le matériau des fragments de Büchner à nos propres positions d'hommes et femmes d'aujourd'hui, en mesurant et arpentant l'écart creusé (ou pas) par 174 ans d'histoire. Cet arpentage force volontairement un passage à travers le temps... Nous voudrions « saisir la constellation que notre propre époque forme avec telle époque antérieure » ; nos foires et nos guerres, et celles (napoléoniennes) que connut le soldat Woyzeck pendant près de 12 ans.

La réalisation scénique que nous proposerons de *Woyzeck* comprendra 4 étapes et 5 formes différentes (pour 3, 5 ou 7 acteurs) appelées respectivement WOY, WOZZE, WOYZE, WOZZECK, WOYZECK, clins d'œil aux fragmentations, métamorphoses, inachèvements du texte de Büchner. Nous proposerons ainsi à la diffusion des formes plus ou moins complexes (avec dispositif scénographique, nombre d'acteurs et présences animales variables) répondant aux possibilités et à l'engagement des lieux d'accueil.

## L'équipe artistique

Marie Lamachère (metteure en scène)

### LES ACTEURS ASSOCIÉS du THÉÂTRE DE LA VALSE

Michaël Hallouin (acteur) / rôle : Woyzeck

Laurélie Riffault (actrice) / rôle : Marie

Antoine Sterne (acteur) / rôle : Le Tambour-Major

### ARTISTES INVITÉS

Bernard Cupillard (acteur) / rôle : Le Docteur

Renaud Golo (acteur) / rôle : Le Professeur

Sandra Iché (danseuse) / rôle : Louisel

Luce Le Yannou (actrice) / rôle : La Grand-mère

Marilia Loiola de Menezes (actrice) / rôle : Käthe la folle

Gilles Masson (acteur) / rôle : Le Capitaine

### COLLABORATIONS ARTISTIQUES

Gilbert Guillaumond (créateur lumières, régisseur, réalisateur)

Michael Viala (artiste plasticien, scénographe)

Benoist Bouvot (son)

Piero Walter Vecchio (assistant)

### **Michaël Hallouin (Woyzeck)**

Michaël Hallouin est un des acteurs cofondateurs de la compagnie Le Théâtre de la Valse créée en 1999 par des artistes issus de l'INSAS de Bruxelles et du Conservatoire d'Orléans. Il y a mis en scène *La Vie et la Mort du Roi Richard II* et *Poursuite du Vent* et y a joué, sous la direction de Charlotte Ranson, dans *Comme des Phénix sur le monde*, *La Chute des Anges*, *Ratacire (Errances)*. Il a aussi travaillé sous la direction de Wissam Arbache (*Le Château de Cène à la Scène*), Irina Dalle (*Music-Hall*), Olivier Py (*Au Monde comme n'y étant pas*). Danseur, il a travaillé sur *Animal*, une chorégraphie de Mark Tompkins, *Soldats et Blanc*, deux chorégraphies de Cécile Loyer. Il a fait comme acteur et danseur de nombreux stages avec Thierry Bedard, Elisabeth Chailloux, Michel Fau, Philippe Girard, Mark Tompkins et Frans Poelstra, Les frères Ben Haim, Mitsuyo Uesugi, Sumako Koseki, Ko Murobushi (Butô), Karine Pontiès, Cécile Loyer, Mariko Aoyama, Gyohei Zaitso. Avec Marie Lamachère il a travaillé sur *Une saison en enfer* de Rimbaud. Sous sa direction et pour la compagnie // Interstices, il a joué dans *Barbe-Bleue*, *l'opéra de l'homme amer* et *Bal perdu, une danse macabre*. Dans la prochaine création, Il interprète Woyzeck.

### **Sandra Iché (Louisel)**

Elle s'est formée à la danse classique pendant l'enfance. Elle suit des études d'Histoire et de Science politique et s'initie à la langue arabe. Entre 1999 et 2003, elle part à Beyrouth pour retracer l'histoire d'une revue francophone libanaise, *L'Orient-Express*, au Caire où elle travaille pour le Centre Français de Culture et de Coopération et en Palestine pour mener, avec les enfants d'Hébron (Cisjordanie), une réflexion sur l'état des corps dans des espaces menacés, occupés, désertés (Collectif montreuillois *Tiens V'là Encore Autre Chose*). En 2004, après deux années passées au sein du secteur des Sciences sociales de l'UNESCO à Paris, elle intègre le 2ème cycle de P.A.R.T.S, école de danse contemporaine bruxelloise dirigée par Anne Teresa de Keersmaeker. Elle y découvre son goût pour la collaboration et celui d'agencer pour elle-même textes et mouvements, ce qu'elle fait en créant deux solos, *Champ/Contrechamp* et *Tout va bien*. En septembre 2006, elle intègre la Compagnie Maguy Marin/Centre Chorégraphique National de Rillieux-La-Pape à l'occasion de la reprise de *May B.* et *Umwelt* et participe aux créations de *Turba* et de *Description d'un combat*. Avec le collectif Cocos – Bojana Cvejic, Jefta van Dinhter, Mette Ingvartsen et Jan Ritsema – voit le jour *Breading, brains and beauty*, production théâtrale empruntant au cinéma et à la radio. Animée, depuis l'assassinat de Samir Kassir, fondateur et rédacteur en chef de *L'Orient-Express*, par le désir d'inventer « des formes de reconnaissance et d'amour », elle publie *L'Orient-Express : Chronique d'un magazine libanais des années 1990*, à l'Institut Français du Proche-Orient, en juin 2009, premier pas vers la réalisation d'une mise en scène dont la première aura lieu en mars 2010 aux Halles de Schaerbeek (Bruxelles).

### **Laurélie Riffault (Marie)**

Laurélie Riffault est actrice et marionnettiste, co-fondatrice du Théâtre de la Valse. Elle a une formation d'actrice au Conservatoire d'Orléans et à l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle de Bruxelles, et de marionnettiste au Théâtre aux Mains Nues (Alain Recoing). Depuis 1999, elle est actrice et marionnettiste (création, manipulation) au sein du Théâtre de la Valse. Elle joue sous la direction de Nicolas Gousseff, Charlotte Ranson, Wissam Arbache. Elle pratique la danse par des stages réguliers : butô avec Ko Murobushi et Gyohei Zaitso, improvisation avec Mark Tompkins et Alain Buffard, danse-contact au CCN d'Orléans. Depuis 2005 elle forme des marionnettistes au Théâtre aux Mains Nues, et encadre régulièrement des ateliers théâtre et marionnette pour enfants.

### **Antoine Sterne (Le Tambour-Major)**

Acteur formé au Conservatoire d'Orléans (Jean-Claude Cotillard, Amédé Bricolo...), à l'INSAS Bruxelles (Jo Lacrosse, D. Grosjean...) et à l'Atelier Volant de Toulouse (Jacques Nichet, S. Bournac, Victor Gauthier-Martin, M. Laubu, Frédéric Leidgens, Solange Oswald, L. Roy, Jean-Pierre Vincent...). Il se forme parallèlement à la danse et au clown. Co-fondateur du Théâtre de la Valse, il participe aux créations de la compagnie sous la direction de C. Ranson et de M. Hallouin. Il travaille également avec F. Leidgens (*Des voix qui s'embrassent*, J.M. Synge), S. Bournac (Pasolini et Marivaux), F. Mingant (*Gaspard*, P. Handke), Christian Sterne (*La protestation*, G. Jimenez)... Il est aussi lecteur, notamment pour les Mille Lectures d'Hiver (Agence Régionale pour le Livre du Centre).

### **Marie Lamachère (mise en scène)**

Metteur en scène, dramaturge et actrice, elle dirige depuis 2001 la compagnie // Interstices. Elle est diplômée des Universités Paris X - Nanterre et Paul Valéry à Montpellier. Intéressée par les passerelles entre la danse et le théâtre, elle poursuit ses recherches sur le jeu d'acteur en suivant des stages avec notamment Jerzy Klesyk, Mark Tompkins, Alain Buffard, Ko Murobushi, Carlotta Ikeda, MM. Umewaka (Nô)... Elle a elle-même dirigé plusieurs stages et ateliers de jeu et dramaturgie en direction de professionnels, d'étudiants, ou d'acteurs et danseurs en formation au Conservatoire de Montpellier, au CCN de Rillieux-la-Pape. Elle intervient parfois dans les collèges de la Région Languedoc-Roussillon.

De 2007 à 2009, elle travaille comme actrice et dramaturge avec Chantal Morel pour l'adaptation des *Possédés* d'après le roman de Dostoïevski, ainsi qu'avec Michaël Hallouin et le Théâtre de la Valse (*Richard II* de Shakespeare, *Poursuite du Vent*). Auparavant, de 1998 à 2004, elle avait travaillé comme assistante à la mise en scène et actrice sur cinq spectacles de l'auteur et metteur en scène Alain Béhar (*Monochrome(s)*, *Par un Bout*, *Bord et Bout*, *Tangente*, *Sérénité des impasses*).

Avec // Interstices, elle s'est penchée sur des poèmes de Rainer Maria Rilke et Arthur Rimbaud, et sur des textes de Walter Benjamin, Patrick Kermann, Francine Landrain, Raymond Roussel. Après une première mise en scène, en 2003, de *Paysage sous surveillance* de Heiner Müller, elle a notamment travaillé pendant quatre ans, en collaboration avec le poète et metteur en scène canadien Royds Fuentes-Imbert, pour la réalisation des *Faux Bals* (*Chant de la tête arrachée / Barbe-Bleue*, *l'opéra de l'homme amer / Bal Perdu*). Son travail en 2010, est concentré sur la mise en scène de plusieurs adaptations de *Woyzeck* de Büchner, pour 3, 5 et 7 acteurs.

### **Michaël Viala (scénographie)**

Artiste Plasticien, enseignant à l'Ecole des Beaux-Arts de Montpellier, scénographe de la compagnie Interstices depuis 2006.

Il est représenté par les galeries Jean Brolly Paris, Vasistas Montpellier, Philippe Pannetier Nîmes. Michaël Viala s'est toujours passionné pour l'architecture en général, et de manière plus précise, pour les différentes techniques de construction. Il a interrompu des études d'ingénieur pour s'inscrire à l'Ecole des Beaux-arts de Nîmes. Les notions de parcours, de circulation et de vitesse sont les thèmes de ses œuvres. Ses sculptures induisent un itinéraire possible et modifient la perspective et la vision par l'utilisation de formes géométriques élémentaires. Ses œuvres peuvent être vues comme des « sculptures - peintures » où le volume et la planéité se combinent : l'application d'une couleur monochrome unifie les éléments entre eux et leur fait prendre également leur expansion dans l'espace.

Expositions personnelles : Sculptures, Galerie Jean Brolly, Paris.

Expositions collectives (sélection) : Architecture en ligneS, MRAC LR. Carré Saint-Anne,

Montpellier. Point de chute, Toulouse. Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Château de Malves, Malves en Minervois. La Vitrine, galerie de l'Ecole Nationale Supérieure d'Arts Paris. Stocks en Stocks, Aperto, Montpellier. Galerie Vasistas, Montpellier. En mouvement, galerie Jean Brolly, Paris. Ateliers Ouverts, Castel Coucou, Forbach. Space is the Place, Centre culturel de Bonnefoy, Toulouse. Lindre 03, Castel Coucou, Forbach. Un cabinet de dessin et œuvres sur papier, galerie Jean Brolly. Rencontres n° 22, La Vigie, Nîmes. Mulhouse 002, parc des expositions, Mulhouse. Echappée, chapelle des Capucins, Aigues-Mortes. Galerie la Salamandre, Nîmes. 5, espace Volkssystem, Toulouse...

# Georg Büchner et son œuvre

**1813.** Le 17 octobre (au deuxième jour de la bataille de Leipzig qui mit fin à la domination napoléonienne sur l'Allemagne), **naissance de Karl Georg Büchner** à Goddelau (grand-duché de Hesse-Darmstadt), fils d'Ernst Karl Büchner, médecin et chirurgien, et de son épouse Caroline, née Reuss, dont la famille est originaire de Strasbourg.

**1816.** La famille Büchner s'établit à Darmstadt, capitale du grand-duché.

**1825.** Entrée au lycée. Rédaction allemande, latin, histoire.

**1829-1830.** Premiers devoirs scolaires conservés, qui témoignent des intérêts politiques de Büchner et trahissent l'influence de Fichte. Le 29 septembre 1830, il prononce au lycée un discours en l'honneur de Caton d'Utique, qui se suicida plutôt que de survivre à la République. La révolution de juillet 1830, suivie des insurrections belge et polonaise provoquent des troubles dans plusieurs villes d'Allemagne. Le lycée de Darmstadt acquiert la réputation d'être un repaire de facétieux.

**1831.** Le 9 novembre, immatriculation à la faculté de médecine de Strasbourg. Un cousin de sa mère le loge chez un pasteur veuf dont la fille, Wilhelmine dite Minna, deviendra la fiancée de Büchner.

17 novembre : Büchner est introduit dans l'association d'étudiants "Eugenia", où il présentera plusieurs exposés sur la situation politique de sa patrie.

**1832.** Etudes de médecine. Fiançailles (tenues secrètes) avec Minna Jaeglé. Selon un compte rendu de séance de l' "Eugenia " en date du 28 juin, Büchner exalte la conscience morale de Jean Hus, Ravailac, Karl Sand. Congé universitaire à Darmstadt.

**1833.** 3 avril : émeute à Francfort. Dans une lettre du 5 avril, Büchner affirme à ses parents qu'il considère pour l'heure "toute tentative révolutionnaire comme une entreprise vaine".

En juillet, randonnée dans les Vosges avec les frères Stöber, fondateurs de l' "Eugenia".

31 octobre : immatriculation à la Faculté de médecine de Giessen (la loi de Hesse oblige Büchner à terminer ses études dans le grand-duché).

Novembre : méningite. Retour à Darmstadt. Interruption des études.

**1834.** Début janvier : reprise des études. Büchner fait la connaissance du pasteur Weidig, lié à différents mouvements d'opposition en Allemagne du Sud.

Mars : Fondation à Giessen de la Société des Droits de l'Homme. Rédaction d'un premier projet du *Messenger Hessois*, appelant les paysans au soulèvement.

Avril : Büchner ouvre une section de la Société des Droits de l'Homme à Darmstadt. Début du semestre d'été à Giessen.

Mai : impression d'une première version du *Messenger Hessois*.

Juillet : un proche de Büchner est arrêté en possession de 158 exemplaires du pamphlet. Büchner parvient à prévenir quelques camarades et à se forger un alibi.

Août-septembre : à Giessen, Büchner trouve les scellés sur son armoire et ses papiers. Arrestation de plusieurs membres de la Société des Droits de l'Homme.

Novembre : nouvelle édition du *Messenger Hessois*.

**1835.** Janvier : Büchner interrogé par les juges chargés de l'enquête sur la Société des Droits de l'Homme.

Janvier-février : rédaction de *La Mort de Danton*. Le 21 février, envoi du manuscrit à l'éditeur Sauerländer, accompagné d'une lettre à l'écrivain Gutzkow. Convocation par le juge enquêteur à Darmstadt.

9 mars : Büchner prend la fuite et se réfugie à Strasbourg sous un nom d'emprunt.

13 juin : mandat d'arrêt contre Büchner.

Juillet : publication de *La Mort de Danton* dans une version édulcorée par Gutzkow. Traductions de *Lucrece Borgia* et de *Marie Tudor*, de Victor Hugo.

Octobre : Büchner travaille à sa nouvelle *Lenz*, publiée en 1839 par Gutzkow.

Hiver : études de philosophie et de sciences naturelles. Rédaction du *Mémoire sur le système nerveux du barbeau*.

**1836.** Avril-mai : présentation du mémoire à la Société d'histoire naturelle de Strasbourg, qui élit Büchner comme membre correspondant. Le mémoire sera publié par la Société en 1839.

Juin : rédaction de *Léonce et Léna* pour participer à un concours lancé par l'éditeur Cotta. Arrivé deux jours après la clôture du concours, le paquet contenant le manuscrit est renvoyé à son auteur sans avoir été ouvert.

Été : Büchner prépare un cours pour l'université de Zürich "sur le développement de la philosophie allemande depuis Descartes".

3 septembre : Büchner reçoit le titre de docteur en philosophie de l'université de Zürich pour ses recherches sur le système nerveux du barbeau.

18 octobre : installation à Zürich.

5 novembre : conférence probatoire sur les nerfs crâniens. Büchner est admis comme Privatdozent à l'université de Zürich. Il annonce pour le semestre d'hiver un cours sur l'anatomie comparée des poissons et des amphibiens.

Automne-hiver : travail sur *Woyzeck*.

**1837** : 2 février : la maladie se déclare brusquement.

14 février : diagnostic du typhus.

17 février : Minna Jaeglé arrive de Strasbourg.

**19 février : mort de Büchner.**

21 février : inhumation au cimetière du Zeltberg à Zurich.

**1850.** Publication, par Ludwig Büchner, des œuvres de son frère aîné. Ludwig renonce cependant à éditer les manuscrits de *Woyzeck*, qu'il considère comme trop fragmentaires.

1879. Edition de Franzos (dont la lecture fautive *Wozzeck* explique le titre de l'opéra d'Alban Berg).

**1895.** Création, par une troupe d'amateurs, de *Léonce et Léna* à l'Intimes Theater (Munich).

**1902.** Premières représentations de *La Mort de Danton* à la Freie Volksbühne (Berlin).

**1913.** 8 novembre : création de *Woyzeck* au Théâtre de la Résidence (Munich).

**1916.** 15 décembre : première de la retentissante mise en scène de *La Mort de Danton* par Max Reinhardt au Deutsches Theater de Berlin. Brecht découvre Büchner à cette occasion.

**Woyzeck** (1836) n'a pas été joué du vivant de Büchner et fut redécouvert par le metteur en scène allemand Max Reinhardt. Le compositeur Alban Berg tira de cette pièce, en 1925, un opéra, *Wozzeck*, qui est l'un des chefs-d'œuvre lyriques du XX<sup>ème</sup> siècle. La pièce **Woyzeck** – une succession de fragments – se présente comme un rêve éveillé, inspiré à Büchner par la véritable histoire d'un simple soldat du nom de **Woyzeck** qui assassina sa maîtresse à Leipzig en 1821. À 23 ans, le poète est au fait du savoir scientifique et philosophique de son temps ; il a de plus une expérience du combat politique. Avec une pénétration clinique qui porte aussi bien sur l'intimité des individus que sur l'état de la société, Büchner dresse des tableaux qui ont la puissance de ceux du peintre Le Caravage.

L'œuvre de Büchner, qui, chronologiquement, appartient au dernier romantisme allemand, contient et sublime tous les thèmes qui nourrissent l'esprit de ce mouvement. L'obsession de la mort et celle, non voilée, de la sexualité sont les lignes de force qui traversent ses drames. C'est à une hallucinante danse de mort que se livre **Woyzeck**, le soldat fou dont le pauvre langage ressasse l'horreur d'être au monde, la peur et le désir de l'anéantissement. **Woyzeck** témoigne aussi d'un sens aigu de la satire que l'on retrouve dans sa comédie **Léonce et Léna**.

(Sources : documents TNT)

# Notes d'intention sur la mise en scène

par Marie Lamachère

J'esquissais un projet de solo sur *Lenz* de Büchner quand le groupe des trois acteurs co-fondateurs du Théâtre de la Valse m'a proposé d'inventer un projet commun à deux compagnies. Après avoir travaillé plusieurs années sur des textes contemporains (Heiner Müller) ou avec des auteurs contemporains (Alain Béhar, Royds Fuentes-Imbert) je souhaitais amorcer un nouveau cycle de recherches qui privilégie une écriture scénique « au plateau ». Je souhaitais aussi creuser les pistes ouvertes sur la dernière création (*Bal Perdu*), qui joue avec la notion de palimpseste à partir de textes littéraires et de faits-divers. Je voulais aussi continuer d'explorer, pour l'acteur, la métamorphose animale (entre présence animale de l'acteur et animal présent au plateau).

L'aventure d'un travail sur *Woyzeck* - pièce inachevée composée de 4 fragments (H1, H2, H3 et H4) et écrite autour d'un fait-divers - s'est imposée comme une évidence. J'ai aussi pensé que les trois acteurs pouvaient, avec bonheur, mettre au service de cette œuvre, la très belle complicité de jeu que leur valent plusieurs années de travail collectif. Songeant à la distribution, j'ai commencé à imaginer un travail sur la pièce qui partirait du triangle amoureux (*Woyzeck*, Marie, le Tambour-Major) pour progressivement se déployer en une succession de 5 pièces « rhizomes » (pour intégrer à mesure, à ce trio et noyau, de nouveaux acteurs et participants). J'ai pensé que cette manière de travailler était en mesure de proposer une vision intéressante et renouvelée des enjeux de l'œuvre.

L'œuvre inachevée de Büchner s'est prêtée à de nombreuses interprétations contradictoires – ou complémentaires, selon que l'on veuille croire ou non à l'effectivité ou à la relativité de toute pensée !

Tissant le fil de l'aventure intérieure d'un héros voyageant en somnambule entre « Rêve, folie, et fait-divers » d'aucuns ont voulu faire de *Woyzeck* « la description objective et rationnelle d'une évolution »<sup>1</sup> psychique vers la folie et le crime. Dans un monde réel dont l'étrangeté onirique dépasse celle du rêve, l'aventure elle-même n'est peut-être alors qu'un rêve éveillé ou la « série des souvenirs (recollés) de *Woyzeck* (ou Büchner) ».

L'œuvre est parfois lue comme la « Tragédie de l'exploitation »<sup>2</sup> ou le « Drame bourgeois » de toutes les aliénations. *Woyzeck* est alors présenté sous un triple joug du destin dont Copernic, Darwin et Freud, en nouveaux dieux des temps modernes, dessinent les lois, tandis que Büchner en dissèque âme et corps avec « une pénétration clinique ».

Une analyse poétique et ontologique<sup>3</sup> du « matériau-*Woyzeck* brut » des fragments inachevés, en fit « l'intérieur même de la fabrique de Büchner dramaturge » et le prototype par excellence de l'œuvre ouverte. Peut se lire dans les fragments, à partir des idées « que l'on voit germer, croître, se ramifier – le devenir-théâtre de la pièce ». Le théâtre, ainsi, réfléchirait un monde où « l'idéalisme est sans prise », « un monde de l'errance sans loi », à travers lequel *Woyzeck* court « comme un rasoir ouvert ». *Woyzeck* laisse pour témoignage de cette pensée « qui va, sans cadre et sans bords », les mots d'une langue « anti-hymnique et perpétuellement émotionnelle », « faite d'éclats, de traits griffés, de copeaux ».

Je voudrais remettre en question, dans notre travail, le caractère central de la figure de *Woyzeck*. Cette vision centripète occulte et passe sous silence, par exemple et parmi d'autres, le personnage de Marie. Marie devient une « chose » putain, « chose » à « la sensualité simple », ou

---

<sup>1</sup> Article et note d'intentions de Jean Jourdeuil dans la revue *Travail théâtral* n°16, 1974, et critique du spectacle par Bernard Dort « Un objet nommé *Woyzeck* » dans *Théâtre en jeu*.

<sup>2</sup> Dossier de presse sur la mise en scène de Christophe Pertou, 2004.

<sup>3</sup> Préface de Jean-Christophe Bailly aux éditions des fragments chez l'Arche et article sur la mise en scène de François Tanguy dans la revue *Théâtre/Public* n°98.

chose « cadavre », au seul service du mélodrame de l'individu Woyzeck. Ainsi placé en personnage principal, Woyzeck, comme dans un procès d'assise ou comme dans un article de journal, prend tour à tour le visage du terrifiant psychotique au couteau, du cocu ridicule et malmené par sa hiérarchie, de la touchante victime de l'exploitation des « pauvres gens » ...

A contrario, tisser les fils des existences périphériques et parallèles à celle de Woyzeck (Marie, les enfants, Karl le Fou, la Grand-mère, Andres ... ), devrait permettre de réinterroger les positions subjectives et les déterminations objectives qui travaillent la pièce.

Le théâtre, aux prises avec des enjeux contemporains, a sans doute autre chose à proposer que des images de papier journal, pixels ou flux cathodiques, et sans doute autre chose à présenter que des pantins et poupées actionnés par le fil d'une idée.

Faisons aussi l'hypothèse que le théâtre peut risquer autre chose dans l'histoire, que « description objective » et « pénétration clinique ».

Büchner, à 22 ans, se faisait sur ce sujet une vision à la fois plus précise et plus nuancée de sa position d'auteur, et - osons le dire - plus vigoureuse !

Voici ce qu'il en dit dans ses lettres à sa famille et à sa fiancée :

*« L'auteur dramatique n'est à mes yeux qu'un historien, mais il se situe au-dessus de ce dernier par le fait qu'il crée pour nous l'histoire une seconde fois et que, au lieu de donner une sèche narration, il nous transporte aussitôt directement dans la vie d'une époque, et nous donne, au lieu de caractéristiques, des caractères, et au lieu de descriptions, des personnages. Sa tâche primordiale est de s'approcher le plus possible de l'histoire telle qu'elle s'est réellement passée. »*

*« L'écrivain n'est pas un professeur de morale, il invente et crée des personnages, il fait revivre des époques passées, et qu'ensuite les gens apprennent là-dedans, aussi bien que dans l'étude de l'histoire ou dans l'observation de ce qui se passe autour d'eux dans la vie humaine. »*

*« Pour ce qui concerne les écrivains prétendument idéalistes, je trouve qu'ils ont donné presque uniquement des marionnettes avec des nez bleu ciel et un pathétique affecté, mais non des êtres de chair et de sang dont je puisse éprouver la souffrance et la joie, et dont les faits et gestes m'inspirent horreur ou admiration ».*

La réalisation scénique que nous proposons de *Woyzeck* comprendra 4 étapes et 5 formes différentes (pour 3, 5 ou 7 acteurs) appelées respectivement WOY, WOZZE, WOYZE, WOZZECK, WOYZECK, clins d'œil aux fragmentations et métamorphoses du texte de Büchner.

Jouant ainsi avec l'inachèvement du texte, nous ne prétendons pas y révéler le contenu d'une « vérité » nouvelle ou historique, pas plus qu'éclaircir la « réalité effective de Georg Büchner »<sup>4</sup>. Notre souhait est plutôt de confronter le matériau des fragments de Büchner à nos propres positions d'hommes et femmes de théâtre, en mesurant et arpentant l'écart creusé (ou pas) par 174 ans d'histoire. Cet arpentage se voudrait diachronique et synchronique, et non anachronique...! A la manière dont Walter Benjamin invite à « faire éclater le continuum de l'histoire », nous voudrions « saisir la constellation que [notre] propre époque forme avec telle époque antérieure. »<sup>5</sup>

Comment allons nous y travailler ?

---

<sup>4</sup> Georg Lukacs, « La falsification fasciste et la réalité effective de Georg Büchner, dans la revue *Europe* n°952-953.

<sup>5</sup> « Sur la concept d'histoire », Walter Benjamin, *Œuvres III*, Gallimard, 2000.

### ***Des êtres de chair et de sang***

Notre première tâche sera de tenter de donner « chair et sang » à chacun des personnages que nous considérerons, sans priorité de rôles ou fonctions dans la pièce. La profession de foi « artistique » de Büchner, nous la reprendrons à notre compte, laissant bistouris et dissections des corps exsangues et froids aux docteurs et légistes ou prétendus tels. Car, si Büchner, dans le fragment H1, donne les derniers mots de son drame à l'auxiliaire de police, au barbier, au médecin et au juge (« *Un bon meurtre, un vrai meurtre, un beau meurtre* ») nous ne sommes pas tenus de prendre leurs manières et leur philosophie dans notre traitement de la mise en scène.

En effet, avant d'être un objet d'autopsie, Marie est une jeune maman, une femme qui doute, une femme qui désire. La curieuse « Sainte Famille » qu'elle forme avec son Franz Joseph Woyzeck et son petit garçon Christian, nous invite à ne pas négliger l'ironie dans notre approche du texte.

De même, Woyzeck n'est pas seulement le hamster des expériences du docteur subissant, de manière passive et bégayante, son destin de « damné de la terre », comme tournant en rond et à l'infini dans une cage fermée. Woyzeck lutte et se bat, du moins se bagarre tant qu'il peut. Woyzeck se révolte et, à plusieurs reprises, énonce clairement le plan de vérité qui est le sien, et sur lequel il avance en pensées et en actes.

Ainsi, pour Woyzeck comme pour aucun des personnages, nous ne prendrons le surplomb et l'assurance de qui croit déjà posséder l'Outil (de dissection) et le Savoir ouvrant l'accès à une vérité totalisante. Nous essayerons de ne pas excéder *le point d'engagement dans l'histoire* de chacun des personnages. Nous tenterons « d'avoir l'œil pour voir et les oreilles pour entendre » chaque geste et parole. Nous jouerons les dialogues d'égal à égal. Dans la direction d'acteurs, nous chercherons les « situations » et les « intentions », ce qui motive cœurs, corps et âmes sans juger de qui est « fou » ou « coupable » et en nous méfiant des archétypes démonstratifs.

### ***L'univers mouvant et sans repos de la pensée***

«*La conscience est un miroir devant lequel un singe se tourmente*» énonce Georg Büchner dans *La Mort de Danton*. Au moment où il écrit *Woyzeck*, Büchner travaille sur Descartes et Spinoza, et, pour préparer des cours, rédige deux écrits sur leurs philosophies.

De nombreuses scènes semblent interroger (de manière farcesque ou tragique) la question de la « nature de l'homme », son essence, sa raison, ses valeurs, sa morale, ce qui le distingue ou l'apparente à l'animal, à la « créature ». La scène du bonimenteur qui présente à son auditoire oiseaux, singes et chevaux dressés, est un exemple manifeste : « *Voyez à présent la raison double ! C'est de la bestilogie. Oui, ce n'est pas un individu bête comme un animal, c'est une personne ! Un être humain, un être humain animal, une bête, un bestiau... Voyez, la bête : nature, nature non corrompue... un être humain en métamorphose !* ». Le texte est truffé de ces jeux de mots.

Il pourrait être intéressant de tâcher de comprendre les interrogations des différents personnages et d'interpréter leurs réparties en tirant les fils des allusions philosophiques sur la volonté, le désir, la nature, la « structure » des hommes, sur le « tiret entre oui et non » déterminant le point d'accroche existentiel de la conscience (un écho vulgarisé du doute et du « cogito » cartésien ?!).

De même, il peut être intéressant pour nous, (acteurs et public) de réinvestir ces questionnements aux regards des nouvelles philosophies du Sujet. Nous jouerons ainsi à convoquer Foucault et son «*Herméneutique du sujet*», les « graphes » de Lacan, Badiou et sa « *Théorie du sujet* », mais aussi Judith Butler, ou encore Donna Haraway. Cette dernière, théorisant à partir « *Des singes, des cyborgs et des femmes* », tente une « réinvention de la nature » propre à renouveler notre perception des constructions politiques et culturelles de la conscience à l'ère de la technoculture.

Ces investigations philosophiques aux détours du travail physique des acteurs, menées dans le même temps, pourraient trouver leurs cadres dans différentes résidences que nous sommes aujourd'hui en train de négocier à l'Université Paul Valéry et à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. Elles pourraient aussi constituer, en même temps que des stimulants pour l'imagination et la pensée, des manières singulières de rencontrer le public.

### **Le « drame de la jalousie »**

« *Le moi se constitue en même temps que l'autrui dans le drame de la jalousie (...) ainsi le sujet, engagé dans la jalousie par identification débouche sur une alternative nouvelle où se joue le sort de la réalité.* » Lacan

Cette formule d'un « drame de la jalousie » est souvent employée à propos du *Woyzeck* de Büchner. Il est curieux de penser que Lacan a utilisé cette même formule pour penser « la genèse de la sociabilité, et par là de la connaissance elle-même en tant qu'humaine, en ce qu'elle représente non pas une rivalité vitale mais une identification mentale »<sup>6</sup>. Comme telle, la jalousie serait un « trauma positif » ouvrant la conscience aux « similitudes objectives » des « fraternités ». Nous prendrons très au sérieux cette hypothèse de *Woyzeck* comme « drame de la jalousie ». Face aux « fraternités » viriles de cette petite ville de garnison qui joue à qui pissera le plus loin pour faire mourir un juif (manuscrit H4, 11), et qui essuie ses couteaux sur le ventre des femmes, en contrepoint, nous tenterons de mettre à jour les perspectives partielles des Invisibles, des Silencieux, des Oubliés. Ainsi, nous essaierons de faire jouer ce que Büchner, par la bouche de Lenz, appelait de ses vœux : « les possibilités d'existence », « la vie de l'être le plus minuscule, dans ses tressaillements, ses traits subtils »<sup>7</sup>. Nous convoquerons au plateau chats, singes, « oiseaux des canailleries » et « chevaux astronomiques », aussi bien que les fous, les vieux, les enfants... les juifs et les femmes.

### **« L'écho de chose »**

« *Partant de l'attention aux choses et à la créature, nous étions parvenus dans la proximité d'un Ouvert et Libre. Et en dernier lieu dans la proximité de l'utopie. La poésie, Mesdames et Messieurs - : cette parole qui recueille l'infini là où n'arrivent que du mortel et du pour rien.* »<sup>8</sup>

La *Dinglichkeit* du langage, « l'écho de chose » contenu dans les mots, tel que Celan en parle, cet écho qui résonne avec force dans le texte de Büchner, est ce que nous essaierons de laisser entendre à l'attention du spectateur. Ce lieu de l'Ouvert et Libre, dans la « proximité de l'utopie », on voudrait qu'un instant, « au tournant du souffle » il puisse être celui du théâtre.

Montpellier, septembre 2009.

---

<sup>6</sup> *Point de fraternité*, article de Guy Lérés.

<sup>7</sup> Lenz, Georg Büchner, trad. Irène Bonnaud

<sup>8</sup> *Le Méridien*, Paul Celan, trad. Jean Launay,

# Scénographie

Le scénographe de // Interstices, Michael Viala est un plasticien, issu de l'ESNBAN, aujourd'hui intervenant pédagogique aux Beaux-Arts de Montpellier. Il développe « une scénographie concrète » relativement minimaliste. Son travail s'élabore en fonction de chaque espace « concret » dans lequel // Interstices est convié à donner une pièce. Michaël Viala développe, en effet, des espaces scénographiques qui prennent en compte l'espace du Théâtre dans son ensemble (scène, salle, gradins, entrées...) ainsi que les paramètres donnés par la mise en scène. Les propositions articulent l'espace « réel » et l'espace « fictionnel ». L'ensemble des éléments constituant la scénographie est inscrit dans l'environnement architectural. Les éléments sont praticables et modulables.

L'agencement proposé s'adapte à différentes configurations spatiales.

La scénographie indique plus qu'elle ne montre.

Elle donne à voir un lieu plus qu'elle ne représente un lieu.

Les espaces désaxés dessinés par Michaël Viala créent un léger vertige pour le regard dans l'espace frontal des scènes conventionnelles.

La prochaine pièce pour « Woyzeck » se développe spécifiquement à partir d'une réflexion et mise en jeu de l'espace des « gradins » et des « sièges ».



Scénographie pour WOY au Théâtre de La Vignette à Montpellier : Public sur le plateau, gradins désossés, sièges rouges et velours enlevés, cercle de lumières, Les acteurs jouent à proximité du public et dans les gradins.

## Esquisses pour une « dramaturgie de l'acteur »

Disons simplement dans ce préambule à une dramaturgie de l'acteur, que nous nous penchons sur les traces de praticiens de théâtre qui ont cherché une certaine « organicité du jeu de l'acteur », comme Stanislavski, Meyerhold, Grotowski ...

### ***La pratique : la préparation des acteurs, la continuité du travail***

Pour aborder cette dimension « organique » du jeu, // Interstices poursuit des recherches sur la « technique de l'acteur » et sa préparation au jeu. Ses acteurs ont suivi plusieurs stages avec Mark Tompkins, Alain Buffard, Cécile Loyer. En outre, pour ses acteurs, la compagnie Interstices a invité le chorégraphe Murobushi Kô et la metteuse en scène Antonia Mercedes Fernandez Vergara, à dispenser des enseignements spécifiques sur le Butô et les « actions physiques ». Un prochain « masterclass » est prévu sur le thème particulier de la Voix.

L'association des deux compagnies, // Interstices et Le Théâtre de la Valse, permet une régularité et un approfondissement des recherches qui nous semblent propices à la création.

### ***Les sources***

Nous avons pris le parti d'interroger notre pratique en travaillant à approfondir nos connaissances de ce que transmet l'histoire du théâtre et de ses praticiens. Dans le même temps, nous destinons nos actes d'arts, « éphémères » par nature, à un public d'aujourd'hui. La philosophie, la sociologie, la science, et la confrontation aux autres disciplines artistiques apportent depuis longtemps un vocabulaire et des outils de travail aux praticiens du théâtre. L'intérêt n'est évidemment pas d'y trouver des autorités et des concepts qui légitimeraient des pratiques « sensibles ». En laissant place aux questionnements multiples, nous souhaitons simplement affirmer qu'il existe une différence fondamentale entre une « pièce de théâtre » et un « spectacle » : celle qui distingue le processus invisible de l'art d'un côté, et de l'autre l'évaluation des effets du visible.

Jerzy Grotowski, homme de théâtre polonais, avance que les trois sources du théâtre sont le rituel, le jeu, le conte. Nous avons pris le parti de considérer ces trois sources comme potentiellement riches, sans trop d'a priori, et sans nous préoccuper des connotations folkloriques voire péjoratives qui ont parfois tendance à se trouver accolées à ces mots de « jeu », « conte » et surtout « rituel ». A partir de chacune des « sources », à partir d'une recherche dans ces trois directions simultanées, nous tentons de dessiner notre propre approche dramaturgique en nous aidant des connaissances, textes et/ou expériences à notre disposition.

### ***L'acteur – Conteur***

Pour penser l'art de l'acteur en tant que « conteur », nous nous inspirons des thèses développées par **Walter Benjamin** dans son essai **Le Conteur**. En voici quelques extraits repérés en fonction de leur pertinence possible pour le travail... comme autant de petites maximes :

- La bonne distance du spectateur : « *La figure du conteur se réduit à quelques grandes lignes élémentaires. Plus exactement : celles-ci se dégagent, comme une tête d'homme ou un corps d'animal peuvent se dessiner dans une rocher, lorsque le spectateur se place à bonne distance et sous l'angle convenable.* »
- Voir du pays, labourer, ou se faire artisan : « *Si les paysans et les marins furent les maîtres anciens de l'art de conter, l'artisanat fut sa haute école.* »
- Le conteur emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui : « *L'art de raconter des histoires est toujours l'art de reprendre celles qu'on a entendues.* »

- Ne pas charger les faits d'explications comme l'information : « *Villemessant, le fondateur du « Figaro », a caractérisé la nature de l'information dans une formule célèbre : « mes lecteurs, disait-il, se passionnent davantage pour un incendie au Quartier Latin que pour une révolution à Madrid » ... Chaque matin, on nous informe des derniers événements survenus à la surface du globe. Et pourtant nous sommes pauvres en histoires remarquables. Cela tient à ce qu'aucun fait ne nous atteint plus qui ne soit déjà chargé d'explications. Autrement dit : dans ce qui se produit, presque rien n'alimente le récit, tout nourrit l'information. L'information prétend être vérifiable. On lui demande donc en premier lieu d'être « compréhensible par elle-même».*
- Le conteur alimente son récit de souvenirs portant sur des faits multiples et non sur un seul héros, une seule odyssee, une seule guerre.
- « *L'âme, l'œil, la main se trouvent ici mis en rapport. Par leur interaction, ils définissent une pratique.* »

### ***L'acteur – Interprète (du « rituel » ou d'une danse)***

Comme le dit Marc Augé, « le terme de rite est souvent un terme que nous appliquons à la réalité vécue par les autres et que nous surinvestissons de commentaires ». Nous avons considéré la notion de rituel de manière non folklorique, en considérant le rite ou rituel dans une définition simple comme une **séquence d'actions codifiées**, répétables, fixées (gestes, paroles et manipulation d'objets) et **organisées dans le temps et l'espace**. La direction d'acteur s'élabore à partir de « partitions d'actions physiques » qui peuvent, extérieurement, s'apparenter à une danse, et qui s'interprètent de manière très précise et détaillée dans une singulière alliance de paroles et d'actions en corrélation avec un temps et un espace.

Pour appréhender plus spécifiquement la notion de rituel au Théâtre nous nous sommes appuyés sur une réflexion née autour et à partir du **Théâtre Nô** (forme théâtrale traditionnelle japonaise qui a déjà inspiré des artistes aussi peu folklorique et conservateur que Heiner Müller !). Ce type de théâtre mêle danse, musique, chant, texte, de manière très unifiée sans pour autant avoir recours aux notions de « pluridisciplinarité », « transdisciplinarité », « indisciplinarité ». La visée formelle s'excède par l'implication particulière du public dans le dispositif spatio-temporel.

Nous travaillons donc sur la manière dont le Nô, et son proche cousin le Butô, peuvent influencer la dramaturgie de l'acteur (et du public) par une triple approche :

- Nous essayons dans cette idée de concevoir la mise en scène comme un montage de « partitions d'actions physiques » qui peut extérieurement s'apparenter à une danse. La dramaturgie consiste alors à trouver les chemins d'investissements, par l'acteur, de la forme codifiée, composée par et avec lui. Sa singularité réside dans l'alliance entre paroles et actions, et dans la fonction accordée à la « forme codifiée et fixée ».
- Nous questionnons la forme épique en même temps que la capacité de métamorphose de l'acteur et sa double nature agissante d'une part, et réceptrice et témoin d'autre part (comme le *Shite* et le *Waki*, les deux catégories d'acteurs du Nô)
- Nous associons la scénographie à cette élaboration d'une dramaturgie de l'acteur par une mise en jeu des éléments, isolés et détournés, du plateau de Nô : le pont (*Hashigakari*), le rideau (*Agemaku*), le carré principal (*Butai*),...

### ***L'acteur – Joueur***

Nous nous appuyons cette fois sur **Roger Caillois** qui définit, dans ***Les jeux et les hommes***, quatre dimensions du jeu qui sont pour nous autant d'hypothèses de recherches :

- **L'Agôn** (le conflit) :  
Selon Roger Caillois, le groupe de jeux à classer dans la catégorie de « l'agôn » est celui des jeux de compétitions, des combats « où l'égalité des chances est artificiellement

créée pour que les antagonistes s'affrontent dans des conditions idéales, susceptibles de donner une valeur précise et incontestable au vainqueur ». « L'agôn suppose une attention soutenue, un entraînement approprié, des efforts assidus et la volonté de vaincre (...) L'agôn est une revendication de la responsabilité personnelle. » De notre côté, nous essayons de tenir simultanément plusieurs logiques de travail à partir des postulats suivants : l'agôn (au théâtre) concerne des Sujets et l'agôn suppose des « actions » et des « situations », même si l'on peut soumettre ces notions à la critique et en préciser ou invalider momentanément la perception. La typologie des Sujets selon Badiou (politiques, artistiques, amoureux, scientifiques) nous semble un outil intéressant dans la mesure où elle permet de ne pas dissocier hiérarchiquement plan matériel et spirituel, plan physique ou métaphysique. Nous essaierons dans le choix des figures de tenir ces « trajectoires » et « destinations », articulées à cette question *simple* : « qu'est-ce que vivre ? »

- *l'Alea* (le rôle du hasard) :  
La tentative que nous faisons est aussi de confronter la présence dite « artificielle » et codifiée de l'acteur à d'autres phénomènes de présences dites « naturelles » et « non-codifiées », notamment animales, en invitant au plateau, quand c'est possible, des oiseaux ou autres petits animaux. Nous avons travaillé sur une esquisse avec une pintade, nous aimerions aujourd'hui travailler avec un troupeau de pintades, un âne et des chats...
- *La Mimicry* (le goût de l'imitation) :  
Si l'on suit Walter Benjamin, la chute du « cours de l'expérience » et le dépérissement de l'art de conter (qui est faculté d'échanger des expériences par des histoires) sont corrélatifs des phénomènes de guerres mondiales ou « mondialisées ». Nous choisissons donc souvent des personnages soldats, dans les histoires que nous racontons et les figures que nous imitons. Ainsi *Woyzeck* se passe dans une ville de garnison.
- *L'Illinx* (la recherche du vertige) :  
Cette recherche nous la menons à partir d'interrogations sur l'espace de jeu. Nous souhaitons définir l'aire de jeu de telle manière que l'on puisse jouer sans mentir sur le lieu d'exposition, et développer ainsi une acuité de conscience de l'instant présent chez l'acteur. Le scénographe d'Interstices est un plasticien, et développe « une scénographie concrète » relativement minimaliste. Les propositions articulent l'espace « réel » du lieu d'accueil et l'espace « fictionnel » nécessaire à l'histoire racontée. Les espaces désaxés dessinés par Michaël Viala jouent d'un léger décalage et d'un léger vertige pour le regard dans l'espace frontal des scènes conventionnelles.

Marie Lamachère

# Les étapes de la réalisation de *Woyzeck*

## PRÉPARATION

De Juin à Décembre 2009, la phase de préparation concerne la dramaturgie du projet, les premières études de scènes avec les 3 acteurs associés.

## PERIODE 1 : FORME WOY POUR 3 ACTEURS

La première étape vise à créer une forme, WOY, centrée sur les trois protagonistes du « drame de la jalousie » (*Woyzeck*, Marie, Le Tambour-Major)

**Lieu 1 :** Association le 108 à Orléans

6 semaines en résidence de création du 4 janvier au 12 février 2010

**Lieu 2 :** Le Périscope à Nîmes

2 semaines en résidence de création du 13 au 28 février 2010

**Lieu 3 :** Association le 108 à Orléans

2 semaines du 1 au 12 mars 2010

**Lieu 4 :** Théâtre La Vignette à Montpellier

2 semaines en résidence et création de la Forme WOY le 31 mars 2010

Nous testons à cette occasion une configuration spatiale singulière imaginée pour la Vignette.

## PÉRIODE 2 : RECHERCHES, FORMATIONS

Cette deuxième étape, après le travail intense avec 3 acteurs, est conçue comme une nouvelle phase d'expérimentation, de recherches et d'apprentissages. Elle vise aussi à intégrer dans le « drame de la jalousie », deux autres plans de représentations : « la farce tragi-comique sociale » et « la Mélodie des Choses ». Elle vise donc aussi à intégrer d'autres personnages parmi les 25 imaginés par Büchner pour son *Woyzeck* inachevé.

**Lieu 5 :** le 108

Avril-mai 2010. Travail sur le personnage d'Andrès. Lectures et réflexions sur la « ligne des actions physiques » selon Stanislavski. Invitation par le Centre ressource du Théâtre de la Valse de Marie-Christine Autant-Mathieu. Rencontre avec un dresseur animalier.

**Lieu 6 :** ramdam à Sainte-Foy-lès-Lyon

« Plateaux d'acteurs » du 18 mai au 9 juin 2010. Ces « Plateaux » sont des moments de rencontres avec des acteurs, danseurs, et musiciens que nous avons envie d'inviter ponctuellement sur un moment de travail et improvisations en commun.

**Lieu 7 :** Arbecy, lieu de Mark Tompkins

Nous profitons d'une résidence avec un site géographique particulier pour travailler successivement sur des espaces intérieurs / extérieurs (tels qu'ils structurent la pièce de Büchner). Travail sur le personnage du Fou.

## ETAPE 3 : CREATION DE LA FORME WOYZECK POUR 7 ACTEURS

Cette dernière phase de création est pensée comme une phase d'intégration des précédentes étapes en imaginant une forme pour 7 acteurs. Le travail durera de septembre à décembre 2010 par résidences de 15 jours. Un autre enjeu du travail sera de concevoir un espace scénique susceptible d'intégrer les multiples configurations spatiales des **divers lieux de résidence et diffusion prévus** :

La boîte à rêves à Béziers

CCN de Rillieux-la-Pape/ Cie Maguy Marin

Espace Malraux / scène nationale de Chambéry

Théâtre du Périscope à Nîmes

Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon

La création de la forme WOYZECK le 4 novembre 2010 au Périscope à Nîmes.

# Production et diffusion

## **CORÉALISATION ET PRODUCTION ASSOCIÉE**

// Interstices (Montpellier)

36 rue de l'Aiguillerie 34000 Montpellier

Tel : 06 70 04 02 21 – Association Loi 1901 - Licence 2 : 2-1027562 - SIRET : 447 603 390 00017 - APE : 9001Z

Théâtre de La Valse (Orléans)

108, rue de Bourgogne 45000 Orléans

Tel/fax : 02 38 24 51 43 - Association loi 1901 – Licence 2 : 103785 - SIRET : 43155408800010 – APE 9001Z

## **PRODUCTION DELEGUÉE : // Interstices**

Administration : Sylvie Suire

sylviesuire@orange.fr - Téléphone port. : 06 63 54 86 11

## **CO-PRODUCTION**

Théâtre La Vignette, Montpellier

Théâtre Le Périscope, Nîmes

CCN Rillieux-la-Pape / Cie Maguy Marin,

Espace Malraux - Scène nationale de Chambéry et de la Savoie.

CNES - La Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon

**Avec l'aide** de la Drac Languedoc-Roussillon et de l'ADAMI. **Avec le soutien** de la Région Languedoc-Roussillon et de la Région Centre, de la Ville d'Orléans, de Réseau en scène Languedoc-Roussillon, de Ramdam (Sainte-Foy-lès-Lyon), de la Boîte à Rêves (Béziers). Le Théâtre de la Valse est soutenu par le département du Loiret.

## **WOY**

Théâtre de La Vignette à Montpellier — 31 mars 2010

## **WOZZE**

Ramdam — résidence entre le 18 mai et le 09 juin 2010

Arbecy, lieu de Mark Tompkins, — résidence entre le 14 et le 30 juin 2010

(Phases exploratoires sur les différentes ébauches et autres figures et travail en extérieur)

## **WOYZECK**

Théâtre du Périscope à Nîmes — 4, 5 novembre 2010

Théâtre de La Vignette à Montpellier — 17, 18, 19 novembre 2010

CCN de Rillieux-la-Pape/ Cie Maguy Marin – 25 novembre 2010

## **WOYZE**

La Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon – résidence du 29 novembre au 09 décembre 2010

(Phase exploratoire de réécriture)

La Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon – 9 décembre 2010 (ouverture publique)

## **WOYZECK**

Théâtre L'Echangeur à Bagnolet — du 26 février au 08 mars 2011

Théâtre du Puits Manu à Beaugency — 6 mai 2010