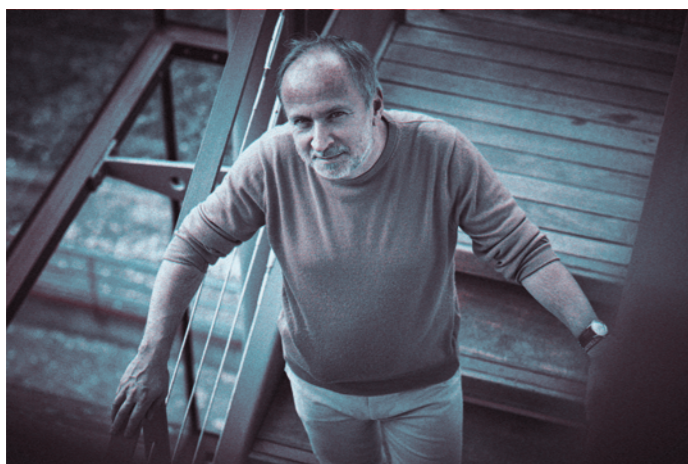


grand angle 1/2 Nicolas Bigards

Le metteur en scène Nicolas Bigards a présenté à la MC93 une dizaine de spectacles autour d'œuvres souvent non dramatiques. Il a ainsi pu faire entendre à travers ses créations Max Aub, Falk Richter, Roland Barthes, Georges Perec et aussi Raymond Chandler, Raymond Carver, J.D. Salinger, Dorothy Parker, Sylvia Plath, Joan Didion, John Dos Passos ou encore James Ellroy. Il est également en charge de la coordination de la Master Class 93 « Égalité des chances » créée en 2014.



Les Derniers Jours de l'humanité
du 17 au 20 janvier
à 20h30
sauf le samedi à 18h30
durée estimée 2h10 avec entracte
Salle Oleg Efremov
gratuit, sur réservation

Mise en scène

Nicolas Bigards

Texte

Karl Kraus

Traduit de l'allemand par

Jean-Louis Besson

Henri Christophe

Scénographie et costumes

Chantal de La Coste

Collaboration artistique

Christelle Carlier

Denis Boyer

Guillaume Delalandre

Simon Mauclair

Béatrice Houpland

Avec

Denis Boyer, Guillaume Delalandre, Olivier Dupuy, Simon Mauclair, Alexandre Ruby, l'orchestre de spectacle du Nouveau théâtre de Montreuil et Cécile Antonczak, Jean-Pascal Arnaud, Sabrina Bansalem, Rachel Basque, Patrick Baudin, Régine Besenval, Roger Besenval, Evelyn Bledniak, Andrée Boille, David Bonamy, Dominique Boucherie, Dominique Bouillon, Odile Chaurand, Jean-Michel Chereil, Marie-Noëlle Colombe, Claire Daems, Aourdiah Dahmana, Monique Dandoy, Zoé de Tournemire, Anne-Marie Fernier, Pascale Forderer, Colette Funfschilling, Davide Galli, Thomas Garnier, Anne Giraud, Marie Guereni, Phanie Guichard, Ahmed Haddouche, Farid Hamzi, Emmanuelle Hebraud, Boris Kozierow, Aline Lebert, Karine Letrouit, Michèle Lewy, Étienne Marchand, Aleksander Monteiro Goncalves, Patricia Morato, Gérard Muller, Laëticia Olcay, Charline Picard, Thibaut Pietrera, Adrien Pont, Anne-Laure Popelin, Catherine Puliero, Mélisse Ramby, Catherine Reveilliez, René Reveilliez, Marie-Christine Rogala, Mireille Sautron, Mélanie Schmit, Yann Texier, Bintia Thiam, Sylvie Tonarelli, Driss Touati, Rahima Yahiaoui, Bahia Yenbou

Production MC93 — Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis, Compagnie En passant. Avec le soutien de la SPEDIDAM, société de perception et de distribution gérant les droits des artistes interprètes. Le texte est publié aux Éditions Agone.

La dernière résidence de Nicolas Bigards s'est construite autour de la création des *Derniers Jours de l'humanité* de Karl Kraus. Pour ce spectacle, il réunit des acteurs et musiciens professionnels, un orchestre et une cinquantaine d'amateurs.

Dix ans en Seine-Saint-Denis Pour un laboratoire du présent

Non, ce ne sont pas des « Mythologies » ; plutôt le relevé de quelques incidents qui marquent, à la semaine, ma sensibilité, telle qu'elle reçoit le monde des incitations ou des coups : mes scoops à moi, qui ne sont pas directement ceux de l'actualité. Pourquoi alors les donner ? Pourquoi donner le ténu, le futile, l'insignifiant, pourquoi risquer l'accusation de dire des « riens » ? La pensée de cette tentative est la suivante : l'événement dont s'occupe la presse paraît une chose toute simple ; je veux dire : il apparaît toujours à l'évidence que c'est un « événement », et cet événement est fort. Mais, s'il y avait aussi des événements « faibles » dont la ténuité ne laisse pas cependant d'agiter du sens, de désigner ce qui dans le monde « ne va pas bien » ? Bref, si l'on s'occupait peu à peu, patiemment, de remanier la grille des intensités ?

« La chronique » de Roland Barthes, *Le Nouvel Observateur*, 1979.

De Barthes à Karl Kraus, un sillon qui se creuse depuis dix ans, une question lancinante, une tentative : « si l'on s'occupait peu à peu, patiemment, de remanier la grille des intensités ? ». Autrement dit qu'est-ce qu'une écriture du présent qui prendrait son temps ? C'est paradoxal mais quelle forme de théâtre pourrait prétendre rester « politique » lorsque le temps excessivement long d'une production théâtrale dévise en permanence par rapport aux flux RSS d'une actualité en continu où un événement en chasse un autre à grande vitesse ? C'est le paradoxe d'un nouvel obscurantisme, nous acceptons de voir sans comprendre, nous avons l'image mais plus sa vérité. Celle-ci nous intéresse-t-elle encore ? L'information nous est administrée au gourdin en associant semonce et précipitation. Les Grecs auraient parlé d'*hybris*, l'orgueil de la démesure, l'ampleur des événements dépasse dans la sidération notre capacité à les analyser. Les experts sont appelés sur les antennes en renfort du bon sens, devenu impuissant et déraciné.

Pour comprendre ce qui tend ce fil entre Barthes et Karl Kraus, via l'ensemble des « Chroniques », et à cette forme très particulière qui sera présentée en janvier, il me faut rapidement revenir sur les prémices de ce projet, ce qui en fut le déclencheur, et en rappeler aussi le contexte. Tout a commencé le jour où Francis Marmande et Patrick Sommier m'ont donné à lire l'annexe de la thèse de Persida Aslani, qui avait recopié toutes les questions des *Œuvres complètes* de Roland Barthes, 1940 questions, de quoi me hanter plus d'une année.

De là est né *Barthes le questionneur*, trois spectacles créés à partir de ce corpus de textes pour le moins vertigineux. Le contexte était le suivant : une période troublée, les émeutes

de novembre 2005 venaient de mettre à mal nos représentations républicaines d'intégration, et semblaient marquer l'échec du modèle social français. Peu furent capables de saisir le sens et la portée de ces émeutes, d'entendre ce qui se disait à travers elles. La charge fantasmagique des journalistes accompagnait la charge des CRS, le gourdin et la matraque. La manchette « Paris brûle-t-il ? » était davantage destinée à mettre « chaos » l'opinion publique qu'à relater les faits à leur juste mesure. Est-ce que les émeutiers avaient quelque chose à dire ? Ont-ils formulé la moindre revendication ? Y avait-il un message niché dans ces actes de violence ? Que fait un « jeune-de-banlieue » lorsqu'il tend sa carte d'identité française à la caméra d'un journaliste ? Et si je vous posais la question aujourd'hui : que vous reste-t-il de ce novembre 2005 ? Ou plutôt que vous a-t-il manqué pour qu'il en reste quelque chose ?

J'ai fait le pari d'inventer une forme théâtrale qui joue vraiment le rôle d'un média d'ancrage qui ne soit ni journalistique, ni documentaire, ni d'actualité à proprement parler mais qui soit un « laboratoire du présent ». Le théâtre doit être présent là où il pressent les manques, là où l'intensité dominante doit être équilibrée. Un média qui ne parlerait pas « de la banlieue » mais « à partir d'elle ». Le théâtre n'a pas à répondre aux médias, n'a pas à prendre pour objet de représentation ce que les médias — cet « avatar actuel de l'Esprit hégélien » — présentent tous les jours comme « événement ». C'est moins l'événement que questionne la « forme douce » de la méthode barthésienne que la circonstance. La circonstance ce n'est pas tant l'événement lui-même, ce « pavé dans la mare », que le tissu de significations dans lequel surgit l'événement, qu'il déchire brutalement. Un théâtre donc qui reviendrait plus sur la condition de l'événement que sur l'événement lui-même, un « théâtre de circonstance ».

C'est de cette manière que s'est élaboré, à partir de 2007, pas à pas, un rendez-vous théâtral régulier et singulier, propre à installer chaque spectateur dans l'espace, rendez-vous que j'ai intitulé « Chronique ». On connaît le papier, pas la chronique « plateau ». Concrètement, la chronique c'est une forme courte, 45 minutes environ, jouée à 19h en entrée libre, qui propose un espace scénique — inventé avec Chantal de La Coste — adéquat et mobile en fonction du thème choisi (banlieue rouge, le mythe américain...) dans lequel le spectateur sera amené à circuler librement. Avec un petit air de « revenez-y » : plusieurs épisodes par saison à intervalles réguliers, écrits et joués par les participants et les professionnels. Pas de scène, pas de salle, ni gradins, ni coulisses : un espace commun. Dans cet espace, une collection de voix : celles du quartier, de la cité, puis celles des ateliers, des rencontres, et enfin celles des historiens, sociologues, urbanistes, pour des temps de questionnements croisés, où chacun prend le temps de revenir sur l'événement. Ces allers-retours finissent par former divers plis à partir desquels l'espace peut ensuite se déployer. De ces questionnements et réponses croisés naît un matériau qui passe au tamis de la forme douce, agite le sens pour redistribuer le texte d'un réel mouvant. Ainsi le texte d'un amateur sur le cimetière de Bobigny peut côtoyer celui d'Aragon. La voix parmi d'autres devient un objet scénique non identifié, une expression directe mais néanmoins artistique, décalée mais néanmoins réappropriée par d'autres corps sur le plateau. Celui-ci n'est plus une salle, plus une scène, mais un espace à partager entre les acteurs et le public, public qui parfois devient acteur, et l'acteur, public, l'écrivain, chroniqueur et l'amateur, la voix empruntée. La chronique est du « bord de scène » comme l'affleurement qui touche à la frontière de deux mondes, diverses expressions d'un même événement. L'objet scénique ne devait et ne pouvait être anticipé deux ans à l'avance, ni même l'écriture préméditée. Ce que l'on a appelé « chronique » s'écrivait au dernier moment, jeté très vite sur le papier, sur le plateau, à main et pied levés. Voilà comment, peu à peu, notre théâtre s'est fabriqué avec le public dans l'étrangeté nécessaire de l'effacement de la parole autoritaire de l'auteur au profit d'une proximité des voix qui se mêlent entre elles dans ce qui les regarde. Autrement dit, pour un théâtre moyen, plus modeste qu'un théâtre citoyen.

Nicolas Bigards, novembre 2017.



Christophe Raynaud de Lage (photos p. 6, 7, 8, 9)

Interview #1 À propos de Karl Kraus

Le travail que vous allez présenter à la MC93 est le résultat d'une longue fréquentation de l'œuvre de Karl Kraus...

Nicolas Bigards : J'ai commencé à m'intéresser à cette œuvre au début des années 90 après avoir vu un spectacle d'Enzo Cormann et de Philippe Delaigue, qui était une adaptation des *Derniers Jours de l'humanité*. J'ai été fasciné par l'ampleur de cette œuvre démesurée et qui nécessite donc une dramaturgie hors norme pour envahir le plateau du théâtre.

Le texte est connu même par ceux qui ne l'ont pas obligatoirement lu mais l'auteur a disparu dans un relatif oubli. À quoi cela tient-il selon vous ?

N.B. : Un oubli relatif car Karl Kraus reste une figure majeure de la littérature autrichienne. Il a fasciné nombre de ses contemporains, comme Walter Benjamin, Zweig ou Elias Canetti, puis plus tard Elfriede Jelinek. Il faudrait se demander pourquoi en revanche il n'est pas plus reconnu en France. Peut-être parce que ce texte est très peu monté dans les théâtres à cause d'une certaine démesure bien sûr mais aussi parce que la langue de Karl Kraus est relativement difficile à aborder. Peut-être aussi est-ce dû au fait que ce qu'il raconte est toujours dérangeant aujourd'hui encore.

C'est ce qui explique ce travail au long cours que vous avez entrepris ?

N.B. : Certainement mais aussi parce que j'ai cherché longtemps les acteurs pour le faire. J'étais confronté à une double difficulté : traduire scéniquement la démesure de ce texte, mais aussi faire entendre une pensée, en rendre le mouvement. J'avais donc l'intuition qu'il me fallait une « troupe » avec des qualités et des compétences particulières : chant, danse, jeu, acrobatie. En 2014, grâce au regretté metteur en scène Anton Kouznetsov, j'ai rencontré le collectif Zavtra, la dernière promotion intégralement formée sous sa direction à l'Académie de Limoges. Cela a été une évidence pour moi. Puis, maintenant, il y a le travail autour de deux personnages très présents dans le texte, le rôleur et l'optimiste, que j'avais laissés de côté dans la première version.

Qu'a Karl Kraus de si particulier pour vous ?

N.B. : Son obsession. C'est un écrivain qui n'a eu de cesse d'écrire durant 40 ans autour d'une idée : la corruption. La corruption de la langue, des esprits, de la pensée.

Et de dénoncer les mécanismes de fabrication de l'opinion publique, et la manière dont on prépare les esprits à accepter l'inacceptable. Et comment la presse de son époque a contribué à cela. Anti-militariste, satiriste et polémiste il a créé une revue, *Die Fackel (le Flambeau)*, qu'il a dirigée presque seul pendant plus de 40 ans, entre 1897 à 1936, traversant la vie culturelle et intellectuelle autrichienne en questionnant tous les événements tragiques qui ont parsemé l'histoire de ce pays jusqu'à l'arrivée au pouvoir de Hitler en Allemagne. Karl Kraus est persuadé que la presse a construit une sorte de consentement à la première guerre puis à celle qui s'annonce. Ce discours récurrent et très documenté, difficile à entendre, m'a particulièrement intéressé.

La pièce originale comprend 204 scènes plus un prologue de 10 scènes, un épilogue d'environ 50 pages et plus de 500 personnages... Comment avez-vous travaillé pour l'adaptation ?

N.B. : Nous sommes partis de la version originale en gardant deux personnages récurrents, dont un qui pourrait personnifier Karl Kraus lui-même. Il y a une alternance de scènes assez courtes, souvent burlesques et de dialogues plus longs entre ces deux personnages. Nous n'avons pas suivi l'ordre des scènes tel qu'il existe dans la pièce, comme l'avait d'ailleurs fait Karl Kraus lui-même dans une adaptation pour la scène qu'il a construite, persuadé que personne ne pourrait monter l'intégralité de cette œuvre démesurée. Un des écueils à franchir dans la dramaturgie de Kraus, ce sont les changements incessants de lieux, ceux du front et ceux de l'arrière, qui sont les plus nombreux. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi de traiter la pièce en deux espaces correspondant à deux univers : celui de l'arrière, à Vienne, où l'on prépare l'endoctrinement qui mènera la population vers l'acceptation passive de la guerre, et celui du front une fois que les hostilités commencent.

Propos recueillis par Jean-François Perrier en mars 2017.



Retrouvez l'intégralité de l'interview sur MC93.COM rubrique « Le Magazine ».



Interview #2 À propos des amateurs

Pourquoi avoir choisi de récréer *Les Derniers Jours de l'humanité* avec des amateurs ?

Nicolas Bigards : Ce fut une coïncidence en fait. Avec Hortense Archambault, nous nous sommes trouvés deux objets en commun : le questionnement concernant les publics et la place du théâtre au sein d'un territoire d'une part, et une fascination pour le texte de Karl Kraus d'autre part. C'est un texte qu'elle a envie de produire depuis de nombreuses années et comme moi elle s'est heurtée à la difficulté de réaliser un tel projet. C'est en voyant les *Derniers Jours de l'humanité* en 2014 qu'elle a découvert mon travail. Nous avons envisagé assez vite de le reprendre. Mais nous avons pris le temps de réfléchir à la forme. C'est un texte insensé, réputé immortable, et je souhaitais pouvoir traduire cette démesure scénique, ainsi que la puissance du propos. Il y a à la fois une sorte de puissance tellurique et une rhétorique assez redoutable. Karl Kraus dit de son texte qu'il n'est en rien une invention, mais qu'il a capté les bruits du monde, de son monde, de son environnement, des phrases, des slogans, des discours, des conversations entendues dans la rue, dans les cafés, chez le coiffeur, à l'opéra, dans la presse... Je voulais qu'on puisse faire partager cette expérience au public et la retranscrire sur le plateau. L'écriture de Kraus s'est nourrie du quotidien, de la vie, et je tente de recréer cette vie-là sur le plateau. Le travail avec des amateurs, des citoyens était pertinent dans ce sens. J'aimerais que le spectacle à travers la création d'une forme singulière fasse oublier la frontière qui existe entre professionnel et amateur. C'est le défi que je veux relever en prenant en compte la spécificité des différents participants au projet.

Des acteurs professionnels et des amateurs sont présents sur le plateau, comment se construit leur collaboration ?

N.B. L'idée de départ, c'est que chaque voix compte. Très vite, je n'ai plus appelé cela un chœur, notion qui peut avoir un effet totalisant ou unifiant. À partir de là, s'est posée la question : comment faire travailler 50 personnes ensemble en faisant que chacun se sente responsable d'une partition ? Ce qui a construit ce projet, c'est bien sûr une volonté d'aboutir à une forme finale mais aussi le partage du processus de création. Il était hors de question de me servir d'eux, de les considérer comme un moyen en vue d'aboutir à un spectacle. Je voulais qu'ils soient une finalité du projet, qu'ils apprennent en faisant et que nous, équipe artistique, on leur apporte un savoir-faire, une découverte du travail de l'acte de création.

Pour composer mon équipe, je suis parti de cette donnée-là. J'ai voulu être accompagné de comédiens sachant travailler avec des non professionnels, ayant envie de le faire et aussi avec des comédiens avec qui j'avais déjà travaillé sur la version 1 de ce projet. Il y a donc une partie du collectif Zavtra : Denis Boyer, Guillaume Delalandre, Simon Mauclair. Il y a également les musiciens qui participent maintenant depuis quelques années à mes créations Béatrice Demi Mondaine, Mystic Gordon, Allan Houdayer, Dimi Dero. Certains m'accompagnent depuis deux ans sur un travail de sensibilisation des publics sur le territoire de Seine-Saint-Denis. Il y a aussi une cheffe de chœur Mélanie Collin-Cremonesi qui ne sera pas sur le plateau mais qui dirige les amateurs. Je tenais au chant, qui prend une grande place dans le texte de Kraus. Il y a aussi Béatrice Houplain qui fait un travail sur le corps.

Chaque samedi, ils passent ainsi entre nos mains ! On leur a appris : le chant, la danse, la conscience de l'autre et de l'espace. Je fais essentiellement reposer le travail sur l'adresse et l'écoute du partenaire, du groupe.

Comment les amateurs ont-ils été sollicités pour participer au projet ?

N.B. Il n'y a pas eu d'auditions. Je tenais à ce que le premier moteur soit l'envie. Peu importe leur pratique théâtrale. L'engagement était primordial car le projet était au long cours. Nous répétons depuis janvier 2017 tous les samedis. Il y a une très grande diversité parmi les participants. Beaucoup proviennent de projets antérieurs qui ont pu être menés à la MC93, comme l'Atelier des 200, l'Atelier des Anciens, ainsi que les projets menés dans la Fabrique d'expériences. Pour beaucoup,



c'est à travers ces projets qu'ils ont connu la MC93, pas forcément comme spectateur. J'en ai connu certains au collège et qui sont aujourd'hui en licence. D'autres encore me suivent en tant que spectateurs. Cela crée une diversité incroyable. Les plus jeunes ne sont pas forcément ceux qui ont le moins d'expérience théâtrale. Je crois d'ailleurs que c'est le plus âgé qui débute en théâtre ! Il y a des expériences théâtrales et des expériences de vie qui sont extrêmement différentes. Les participants ressentent que c'est un projet de la maison, que c'est le fruit d'une réflexion et d'une envie commune et c'est comme cela que les projets sont les mieux portés. Il n'a pas été pensé *ex nihilo*, il n'a pas été pensé hors sol. Dans le groupe, on a donc le résultat de la diversité des publics de la MC93, la diversité des modes d'approche qu'on a pu avoir.

À quelle(s) difficulté(s) êtes-vous confronté en travaillant avec des amateurs que vous n'avez pas auditionnés ?

N.B. Je ne les ai pas choisis mais eux m'ont choisi ou du moins ont choisi de participer précisément à ce projet. Ils savent pourquoi ils sont là. Je ne leur ai pas caché l'ampleur de la tâche. Ceux qui devaient partir, sont partis au bout de quelques séances. Ceux qui sont restés savent à quoi s'attendre. Ils font preuve de motivation et de ténacité. La principale difficulté, qui finalement n'en est pas une, c'est de se dire que nous ne savons pas tout à fait ce dont sera fait le spectacle un an plus tard. Celui-ci s'est construit à partir de l'engagement de chacun, il sera fait de ce que chacun y aura apporté. Il faut accepter une dose d'incertitude.

L'autre difficulté est la méthode. Nous avons une feuille de route, faire un spectacle où chacun des participants ait sa part. Trouver les bons outils pour réussir à faire en sorte que tout le monde travaille à son endroit : que les plus débutants puissent progresser et trouver du plaisir, et que les plus aguerris ne s'ennuient pas. Cette méthode, de semaine en semaine, de groupe en groupe, nous l'améliorons, c'est très empirique. Ce qui est finalement le plus remarquable, c'est l'influence des expériences sur les choix dramaturgiques et scénographiques.

Comment se sont construites les répétitions ?

N.B. Je souhaitais que chaque amateur ne soit pas perdu au milieu d'un groupe mais qu'à chaque répétition, il ait un vrai temps de travail avec chacun de nous. Nous avons alterné des séances plénières en réunissant tous les participants et des séances en groupe plus restreint. Nous sommes sept à encadrer chaque séance, alternant les différents chantiers : jeu, chant, rythme, corps, construisant ainsi des séquences composant ensuite le spectacle : séquence chant, séquence rythme, séquence corps, séquence jeu. Le temps d'une journée, pendant 8 heures, ils sont très sollicités. Ensuite, on réunit tous ces éléments pour construire une séquence théâtrale. On ne revient plus dans le détail. On passe d'un travail microscopique en petits groupes

à un travail macroscopique sur le plateau. Chacun doit réinjecter dans l'ensemble ce que nous avons travaillé en petits groupes.

Le spectacle réunit deux formations musicales un groupe de rock et un orchestre de spectacle ? Pourquoi ?

N.B. Dès la première version, en 2014, je tenais à ce qu'il y ait deux univers musicaux très distincts accompagnant les deux parties du spectacle : la valse afin de marquer Vienne et une ambiance d'insouciance, et le front avec quelque chose de beaucoup plus déstructuré, de plus métallique. Les musiciens qui m'accompagnent depuis quelques années viennent du rock. Allez faire jouer une valse à un groupe de rock alternatif ! Ils ne s'en étaient pas mal sortis pour la première version mais cette nouvelle création permet de repenser cela.

L'orchestre qui nous accompagne est un groupe amateur constitué. Il a été créé sur une idée de Mathieu Bauer, directeur du Nouveau théâtre de Montreuil, par Sylvain Cartigny qui fait un travail formidable avec eux. Ce sont des amateurs très aguerris, qui se connaissent et ont l'habitude de travailler ensemble. Ce groupe a été pensé sur le modèle de la fanfare. Et c'était la meilleure manière de rendre compte de cette insouciance, de cette légèreté par de la musique acoustique qui s'entend de manière très directe. C'est l'orchestre qui prendra en charge cette partie en donnant une dimension festive. La deuxième partie sera de la musique amplifiée, plus électrique, plus industrielle et là c'est le groupe qui sera aux manettes. C'est un principe de base qui sera bien sûr plus nuancé.

L'orchestre va également accompagner les comédiens amateurs en leur donnant le tempo, le rythme. C'est un grand challenge de faire travailler ces 20 musiciens et ces 50 comédiens. Nous avons aussi travaillé chant et musique dans leur dimension politique, et la manière dont on galvanise une foule, on renforce un sentiment patriotique, pour le meilleur ou pour le pire...

Propos recueillis par Marion Sylvain en novembre 2017.