

3X1-

01-23.12
2015

On ne badine pas avec l'amour

Alfred de Musset / Anne Schwallier — Compagnie Pièces jointes





On ne badine pas avec l'amour

d'Alfred de Musset

mise en scène Anne Schwaller

01—23.12
2015

durée 1h30

assistant à la mise en scène
Julien Chavaz

scénographie
Valère Girardin

création lumières
Eloi Gianini

création sonore
Patricia Bosshard et
Jean-Baptiste Bosshard

costumes
Irène Schlatter
assistée d'Amandine
Rutschmann

couture
Samantha Landragin

maquillage et perruques
Katrine Zingg

accessoires
Yvan Schlatter

construction du décor
Christophe Reichel

peinture du décor
Noëlle Choquard

régie générale et plateau
Yvan Schlatter

régie son et plateau
Nicola Frediani

régie lumière
Marc-Etienne Despland

auxiliaire technique
Chingo Bensong

avec

Frank Arnaudon
Maître Blazius, gouverneur
de Perdican

Jean-Luc Borgeat
Maître Bridaine, curé

Charlotte Dumartheray
Rosette, sœur de lait de
Camille

Yves Jenny
Le Baron

Frank Michaux
Perdican, le fils

Emmanuelle Ricci
Dame Pluche, gouvernante

Marie Ruchat
Camille, nièce du Baron

tournée 2015-2016

Equilibre - Nuithonie /
Salle Mummenschanz
7, 8, 9, 10, 12 et 13
janvier 2016

production
TKM Théâtre Kléber-Méleau,
Renens

coproduction
Compagnie Pièces jointes
Fribourg
Théâtre Equilibre-Nuithonie
Fribourg

avec le soutien de
Etat de Fribourg
Loterie Romande Vaudoise
Fondation Ernst Göhner
Fondation Leenaards

création
au TKM
Théâtre Kléber-Méleau,
Renens le 1^{er} décembre 2015

Le TKM
Théâtre Kléber-Méleau
est subventionné par
Ville de Lausanne
Ville de Renens et les
communes de l'Ouest
lausannois
Canton de Vaud

Il est soutenu par
Fondation Sandoz
Fondation Leenaards
Fondation Ernst Göhner
Loterie romande
Pour-cent culturel Migros



Alfred de Musset

(1810-1857)

Alfred Louis Charles de Musset, plus communément appelé Alfred de Musset, représente un des parangons du romantisme français du XIX^e siècle, non loin de Victor Hugo, Lamartine et Vigny, et ses *Nuits* furent longtemps apprises par cœur ou étudiées parallèlement à *Demain dès l'aube*, *Le Lac* ou *La Maison du berger*...

Son œuvre dramatique, alors que réputée injouable de son temps et faite pour la seule lecture, occupe toujours le devant de la scène, aussi bien avec *Lorenzaccio*, qui fait figure de classique, qu'avec *On ne badine pas avec l'amour*.

D'une famille huppée d'aristocrates cultivés et portés sur les Lettres, Alfred de Musset naquit à Paris le 11 décembre 1810 à un moment de grande instabilité politique. La France venait de traverser la Révolution et la Première République (entre 1793 et 1795), puis connut Le Directoire (en 1795-1799), le Consulat (en 1799-1804), le 1^{er} Empire (en 1804-1815) et enfin la première Restauration (de 1815 à 1848) — d'abord avec Louis XVIII, puis avec Charles X.

Après de brillantes années au Lycée Henri IV où il remporta un deuxième prix de dissertation latine au Concours général, alors qu'il avait à peine dix-huit ans, ce brillant jeune homme, qui s'essaya avec succès à la littérature d'abord par le canal de la poésie, fut introduit par Paul Foucher (le beau-frère de Victor Hugo) dans le cénacle de Charles Nodier, d'Alphonse de Lamartine et de Victor Hugo, respectivement de trente, vingt et huit ans ses aînés, et se lia d'une pro-

Portrait d'un dandy en enfant du siècle

fonde amitié avec Alfred de Vigny, Charles-Augustin Sainte-Beuve et Prosper Mérimée (qui eux étaient plus âgés que lui de treize ans pour le premier, de six et sept ans pour les deux suivants). Quand ses premiers vers sont publiés, il n'a pas atteint sa vingtième année: il apparaît comme un jeune dandy à l'élégance discrète, élancé et séduisant, assuré et fragile, tel qu'Achille Devéria l'a représenté en une gravure demeurée célèbre.

En 1832 déferle sur Paris une épidémie de choléra qui emporte le père de Musset en avril de cette même année... Le fils meurtri choisit alors définitivement la voie littéraire et publie à dix-neuf ans *Contes d'Espagne et d'Italie* (que Pouchkine lui-même salua!), puis dès 1830 une première comédie, *La Nuit vénitienne*, qui est très vite retirée de l'affiche du Théâtre de l'Odéon après deux représentations. A la suite de cet échec cinglant, Alfred de Musset n'écrit de théâtre que pour la *Revue des deux Mondes*, et non pour la scène: il rassemble (en un geste à valeur de manifeste) trois poèmes, *La Coupe et les lèvres* (un drame), *A quoi rêvent les jeunes filles?* (une comédie) et *Namouna* (un conte) sous le titre emblématique de *Un spectacle dans un fauteuil* – dans sa première version de décembre 1832, peu avant *Les Caprices de Marianne* (publiés début 1833).

En juin 1833, il fait la connaissance de George Sand lors d'une soirée organisée par la *Revue des deux Mondes* et devient son amant dans l'été. Ensemble, ils partent à Venise en novembre 1833.

Le séjour est difficile: George Sand tombe malade de dysenterie, puis Alfred de Musset est touché à son tour par la maladie et le docteur Pietro Pagello séduit George Sand.

Les deux auteurs connaîtront une séparation en mars 1835, avant de se retrouver encore un temps à la fin de cette même année. Leur histoire, passionnée et houleuse, leur a permis une correspondance de vingt deux ans.

De retour à Paris en avril 1834, Musset fait éditer *Lorenzaccio* (une pièce qui n'est jouée qu'en 1896), ainsi qu'une deuxième version d'*Un spectacle dans un fauteuil* qui comprend alors *Les Caprices de Marianne*, *Lorenzaccio*, *André del Sarto*, *Fantasio*, *On ne badine pas avec l'amour* et *La Nuit vénitienne*. Dans *La Revue des deux Mondes* paraissent encore *Le Chandelier* en 1835, *Il ne faut jurer de rien* en 1836, *Un caprice* en 1837.

A vingt-six ans, Musset écrit encore, non des Mémoires (il n'en a pas encore vraiment l'âge), mais des *Confessions*, comme le fit avant lui Saint Augustin, ou encore le genevois Jean-Jacques Rousseau (dont le père d'Alfred de Musset avait publié les œuvres...), *Confession d'un enfant du siècle*, une confidence littéraire resserrée autour d'une problématique centrale: celle de la jeunesse au lendemain de la Révolution, de la République, du Directoire, du Consulat et de l'Empire, presque une ébauche d'analyse appliquée à toute une génération. Au-delà cependant de la question du politique et de ses conséquences sur la psychologie d'un peuple, Alfred de Musset décline à loisir, du plaisir à la passion, ce thème marivaudien par excellence qu'est l'amour.

Tous ses personnages de fictions poétiques ou dramatiques sont, de fait, pris dans les rets de ce

sentiment: Coelio dans *Les Caprices de Marianne* (en 1833), Rosette dans *On ne badine pas avec l'amour* (en 1834), deux figures au cœur pur ; Octavio, l'incarnation de l'amoureux marqué par le sceau de la débauche, mais pour qui l'amour est quête perpétuelle d'absolu... Pour tous, l'amour finit immanquablement par être associé à la souffrance dans l'effondrement de l'illusion de l'idéal forgé – quand il ne mène pas à la mort...

La poésie permet cependant de faire de cette souffrance quasi arithmétique une source d'inspiration inépuisable pour le génie lyrique, soit une Muse pour le créateur. Selon cette formule emblématique de *La Nuit de mai* (1835) dont nous retrouvons des variantes dans *La Nuit d'août* (1836), *La Nuit d'octobre* (1837) ou encore *Souvenir*(1841) :

Les plus désespérés sont les chants les plus beaux

Pris par trop de mélancolie, alors même qu'il obtient le poste de bibliothécaire du ministère de l'Intérieur en octobre 1838 (qu'il conserve pendant dix ans), puis sous le Second Empire celui de bibliothécaire du ministère de l'Instruction publique en 1853, Alfred de Musset finit par éprouver un certain épuisement tout autant physique que moral.

Il meurt le 2 mai 1857 de la tuberculose, à l'âge de quarante-six ans: ses obsèques ont lieu en l'église de Saint-Roch, en présence de Lamartine, d'Alfred de Vigny, de Prosper Mérimée et de Théophile Gautier, puis il fut inhumé au Cimetière du Père Lachaise.

Si l'on en croit George Sand qui fit le récit de leurs amours dans *Elle et lui* en 1859, Musset souffrait d'importants troubles nerveux et d'autoscopie – en plus d'un certain alcoolisme. Les mots d'Alfred de Musset, ceux notamment de la *Nuit de*

décembre, nous disent aussi cette faille qu'il porte en lui (comme Gérard de Nerval qui est son exact contemporain), et qui le conduit par intermittence à une forme de folie hallucinatoire où il lui semble que son être se dédouble.

Paul de Musset, son frère aîné, lui-même auteur, œuvra à l'entretien d'une mémoire plus glorieuse du Poète en rédigeant *Lui et Elle*, parodie du récit autobiographique que George Sand fit publier six mois plus tôt, ainsi que *Œuvres posthumes d'Alfred de Musset, avec des lettres inédites et une notice biographique* en 1876 et une *Biographie d'Alfred de Musset: sa vie et ses œuvres* en 1877.

Textes dramatiques

La Quittance du diable (1830)
La Nuit vénitienne (1830)
La Coupe et les lèvres (1831)
A quoi rêvent les jeunes filles (1832)
André del Sarto (1833)
Les Caprices de Marianne (1833)
Gamiani ou deux nuits d'excès (1833)
Lorenzaccio (1834)
Fantasio (1834)
On ne badine pas avec l'amour (1834)
La Quenouille de Barberine (1835)
Le Chandelier (1835)
Il ne faut jurer de rien (1836)
Faire sans dire (1836)
Un caprice (1837)
Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée (1845)
L'Habit vert (1849)
Louison (1849)
On ne saurait penser à tout (1849)
L'Âne et le ruisseau (1855)

Romans

L'Anglais mangeur d'opium (1828)
La Confession d'un enfant du siècle (1836)

Contes et nouvelles

Emmeline (1837)
Le Fils du Titien (1838)
Frédéric et Bernerette (1838)
Margot (1838)
Croisilles (1839)
Les Deux Maîtresses (1840)
Histoire d'un merle blanc (1842)
Pierre et Camille (1844)
Le Secret de Javotte (1844)
Les Frères Van Buck (1844)
Mimi Pinson (1845)
La Mouche (1853)

Poésies

A Mademoiselle Zoé le Douairin (1826)
Un rêve (1828)
Contes d'Espagne et d'Italie (1830)
La Quittance du diable (1830)
La Coupe et les lèvres (1831)
Namouna (1831)
Rolla (1833)
Perdican (1834)
Camille et Rosette (1834)
L'Espoir en Dieu (1838)
La Nuit de mai (1835)
La Nuit de décembre (1835)

La Nuit d'août (1836)
La Nuit d'octobre (1837)
La Nuit d'avril (1838)
Chanson de Barberine (1836)
A la Malibran (1837)
Tristesse (1840)
Une Soirée perdue (1840)
Souvenir (1841)
Le Voyage où il vous plaira (1842)
Sur la paresse (1842)
Après une lecture (1842)
Les Filles de Loth (1849)
Carmosine (1850)
Bettine (1851)
Faustine (1851)

Lettres

Lettre à M. de Lamartine (1836)
Lettres à Dupuis et Cotonet (1837)
Lettres à George Sand (recueil, 1837)
Dupont et Durand (1838)

Prix et distinctions

Lauréat du Concours général (1827)
Chevalier de la Légion d'honneur (1845)
Elu à l'Académie française (1852)



On ne badine pas avec l'amour

C'est l'été 1834 quand Musset publie cette pièce dans *La Revue des deux Mondes* (qui n'est représentée pour la première fois que le 18 novembre 1861 à la Comédie-Française). Le jeune poète a vingt-quatre ans et vient de se séparer une première fois de George Sand. Toute sa finesse psychologique se déploie ici, en trois actes, dans une fable morale qui commence sur l'annonce d'une joyeuse fête de mariage et s'achève en tragédie.

Au château du Baron, c'est jour de fête, car le fils de la maison, Perdican, de vingt-et-un ans, et sa cousine, Camille, de dix-huit ans, sont de retour après de longues années d'absence. Perdican a soutenu sa thèse : le voici « Docteur » « en littérature, botanique, droit romain et droit canon » ! Quant à Camille, elle sort du couvent, après de belles années de dévotion.

Comptant sur le souvenir de l'amour qu'ils se portaient enfants, le Baron s'apprête à les marier.

Perdican répond à ce désir en courtisant Camille, mais celle-ci se montre fort distante et semble ne penser qu'à regagner le couvent, ce dont elle se vante dans une lettre adressée à l'une de ses condisciples, tout en précisant que Perdican ne pourra qu'en être désespéré.

Piqué au vif, le jeune homme séduit Rosette, une jeune et douce paysanne qui fut jadis la sœur de lait de l'orgueilleuse Camille. S'ensuit un chassé-croisé qui aboutira à ce que les deux jeunes gens s'avouent enfin leurs sentiments – en une déclaration que surprend Rosette et à laquelle elle ne peut survivre. Par la mort de cette dernière, les deux jeunes gens comprennent qu'« on ne badine pas avec l'amour » – avant de se séparer définitivement.

Les personnages

lus à travers une pensée des costumes
par Irène Schlatter

Nous avons choisi par ce programme de tenter de saisir à travers des paroles croisées d'artistes le processus de fabrication d'un spectacle avec ses inspirations, sa pensée du plateau, ses tentatives et ses repentirs, et ce faisant, de vous faire entrer dans la conscience intime d'une équipe artistique.

Dans cette perspective, nous vous donnons à lire des extraits significatifs d'une lettre d'Irène Schlatter (créatrice des costumes) adressée à Anne Schwaller en août 2015 et qui fait état de réflexions et intuitions sur les costumes à envisager pour cette première création au TKM...

«Pour ce premier jet de collection d'images, je me suis basée sur notre discussion de janvier 2015, sur la volonté de créer un univers intemporel, [...] tout en gardant une proximité avec le texte et les caractères des personnages. J'ai pensé qu'on pourrait fusionner des éléments des costumes ou des silhouettes du XIX^e siècle avec des éléments contemporains. J'ai donc dans un premier temps surtout collectionné des silhouettes contemporaines qui sont inspirées du XIX^e siècle. [...] Il y a beaucoup de photos de mode (surtout d'Alexander McQueen): je pense qu'elles peuvent nous donner de bonnes pistes et aussi des détails intéressants pour les formes et les couleurs. Ensuite, j'ai aussi sélectionné quelques planches de caricatures du XIX^e siècle, qui, bien qu'on ne veuille pas rentrer dans des silhouettes caricaturales, peuvent nous donner des indications pour trouver des codes et nous inspirer au niveau des proportions de corps — exagérées ou diminuées — et des matières. Par exemple, il y a des cols très montants ou des cambrures prononcées qui peuvent être intéressants... Je t'envoie aussi des images pour des traitements de matières, comme la patine-peinture assez fortement marquée sur un manteau bleu qui permet de donner un aspect "bande-dessinée", ou encore "de vécu" aux costumes, sans les salir, en écho au sol et au métal rouillé du décor...».

«Nièce du Baron, Camille sort du couvent. Orpheline de bonne famille liée à Perdican par un amour qu'elle refuse par orgueil, elle met beaucoup de froideur dans ses premiers entretiens avec son cousin. Son tempérament apparaît contradictoire et énigmatique. Elle est prise dans une lutte de pouvoir, tout en étant tentée par un jeu érotique avec Perdican — dont Rosette va payer les frais.

C'est une nonnain suréduquée — ce qui demande de l'austérité dans son costume.

J'ai cherché des silhouettes pour un costume de nonnain qui serait à la fois contemporain, mystérieux, spirituel et qui montre que Camille arrive d'un autre monde.»

Perdican

«Fils du Baron, jeune docteur qui revient de ses études à Paris. Il a déjà acquis des expériences amoureuses, semble libertin, orgueilleux, insouciant, voire inconstant.

Je m'imagine Perdican comme un beau dandy, élégant, qui amène avec lui un goût de liberté et d'ailleurs. En général, je pense que les trois jeunes de la pièce doivent se distinguer des vieux: ils sont plus "contemporains" et moins "engloutis dans des fonctions". Perdican pourrait par exemple porter un jeans ou un pantalon troué, *grungy*, avec une redingote magnifique, ce qui lui donnerait une apparence à la fois élégante et nonchalante.»

Le Baron

«Aristocrate, "tyrannique", car il souhaite que les événements se déroulent selon son désir: il façonne Perdican et Camille en assurant leur formation, puis compte imposer sa volonté, en organisant leurs retrouvailles et leur mariage. Il incarne l'esprit aristocratique de la province, pétri de certitudes, mais il est finalement dépassé par la situation et son pouvoir est moindre que prévu, voire inexistant, car il n'a aucune influence réelle sur les relations de Perdican et de Camille.

Je pense qu'il est important que le Baron apparaisse avec une silhouette imposante, décadente, avec un long manteau par exemple rouge ou bordeaux, et avec des accessoires qui affichent son statut (une canne, un haut-de-forme...). Des caricatures du personnage le montrent avec une accumulation de cols de chemise: je pense que cela pourrait être une idée à reprendre pour le col du manteau du Baron — une accumulation de cols est à la fois un choix esthétique (peut-être aussi une sorte de code pour tous les personnages des "vieux"), mais qui "gonfle" de façon exagérée son statut (lui qui est au fur et à mesure "anéanti"). A voir.»



Camille



Perdican



Le Baron





Rosette

«Fille de paysan, sœur de lait de Camille, Rosette incarne la simplicité, tout en se distinguant de son rang social: elle est l'objet du jeu de séduction de Perdican et de Camille, tout en étant capable de lucidité.»

Doit-on appuyer son côté innocent, presque enfantin? J'ai choisi pour l'instant deux silhouettes avec une robe blanche et des baskets: il faut la distinguer des nobles, peut-être par un costume plus simple et des éléments plus populaires (d'où les baskets indiquées). Mais j'aime aussi l'idée qu'elle ait confectionné sa robe elle-même avec les chutes d'autres vêtements. »

Maître Blazius

«Gouverneur de Perdican, strict, pince-sans-rire, avec un savoir "dégénéré", ridicule, personnage qui fonctionne à la fois en miroir et rivalité avec Maître Bridaine.»

Je peux m'imaginer un personnage étriqué au niveau de la silhouette, voire coincé (avec des manches —comme son pantalon — trop courtes), avec un costume rayé ou à carreaux relativement "poussiéreux", voire élimé, car porté depuis vingt ans sans grand soin (vu son alcoolisme avancé), et des éléments — comme des lunettes ou des chaussettes — qui tranchent totalement par leur couleur.

Avec l'idée d'exagérer certaines parties du costume, je pourrais m'imaginer un col très montant qui l'engloutit complètement dans sa chemise.»

Maître Bridaine

«Curé du village, employé du Baron, bon vivant, et même ivrogne, il parasite le Baron, et finit par être une caricature de l'humanité grotesque, vulgaire et orgueilleuse.»

Du fait que c'est un curé, il est important qu'il soit tout de même reconnaissable comme tel, ce qui pourrait se faire par la couleur sombre de son vêtement et par des accessoires (par un col, un rabat, une ceinture), tout en adoptant une coupe veste- pantalon simplifiée, sans soutane.



Maître Blazius

Nous avons parlé d'un éventuel faux corps (ce qui pourrait se faire pour une cheville ou une jambe gonflée...): je trouverais intéressant de nous référer au costume du personnage de Cupidon de Bob Wilson pour faire apparaître cet élément de faux corps et le rendre plus troublant encore.»

Dame Pluche

«Gouvernante de Camille, vieille fille acariâtre et bigote, Dame Pluche apparaît comme une "girouette rouillée", un esprit étroit, fanatique, ou encore une poupée mécanique débarquant du couvent, mais "déglinguée".»

J'aime bien l'idée de la poupée mécanique ou de la marionnette, avec sa rigidité. Comme les autres vieux, je la verrais bien engloutie dans son costume, avec un haut col, un corset, une silhouette XIX^e, un style faux-cul, mais avec une structure de crinoline apparente, qui donnerait presque l'impression d'un oiseau en cage.»



Dame Pluche



Sur la trace du proverbe dramatique

Plus qu'un genre littéraire à part entière, le proverbe dramatique tire son origine des divertissements de salon qui ont pris particulièrement de l'ampleur à la fin du règne de Louis XVIII. Sainte-Beuve, célèbre critique qui côtoya Alfred de Musset, le définit en ces termes: il s'agit d'«une scène en plusieurs scènes qu'on écrivait ou que souvent on improvisait entre soi sur un simple canevas et qui renfermait un petit secret [...]. Le secret était le mot même du proverbe (par exemple: "Il ne faut pas jeter le manche après la cognée"), mot qui était enveloppé dans l'action et qu'il s'agissait de deviner.»

Cet essai littéraire impliquait que son auteur s'improvise à la comédie ou que quelques habitués des salons se proposent de jouer la pièce rapidement écrite pour proposer au groupe rassemblé le déchiffrement d'une énigme.

Sous Louis XIV, les divertissements royaux prirent tant de place que la vie mondaine parisienne ne permit plus autant le développement des divertissements comme les « proverbes dramatiques » — que l'on ne retrouve alors que dans des salons de province.

Certaines de ces productions furent publiées comme les *Proverbes* de Mme Durand, donnés à lire en complément du *Voyage de campagne* de la Comtesse de Murat, ou encore comme les *Proverbes* de Mme de Maintenon que celle-ci destinait aux demoiselles de Saint-Cyr — mais qui ne paraissent qu'en 1829.

Ce n'est que dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les scènes privées fleurissant, que le proverbe dramatique redevient à la mode.

Il y eut alors les proverbes de Charles Collé, chansonnier en vogue, et son *Théâtre de société* fait d'allusions, et ceux de Carmontelle, ordonnateur des fêtes de la cour du duc d'Orléans qui fit paraître, de 1768 à 1781, dix volumes de proverbes.

L'action en est le plus souvent très simple et le style assez prosaïque, mais le proverbe eut beaucoup de succès, sans doute du fait qu'il ne cessait de reprendre des incidents tirés de la vie quotidienne et de peindre les travers et ridicules de son temps. Son répertoire prend également place dans les théâtres de boulevard, ce qui lui ôte alors tout caractère d'improvisation.

Après une interruption pendant la Révolution française, ce genre se retrouve investi par de nouveaux auteurs comme Sauvage ou encore Scribe, puis dès 1823, par Théodore Leclercq qui en devient le maître, avec des textes comme *Le Mariage manqué* ou *On attrape plus de mouches avec du miel qu'avec du vinaigre*, comédie de mœurs, ou encore *Le Père Joseph* ou *Qui a bu boira*, satire politique.

Alfred de Musset s'empare de ce genre si prisé qui hante les salons de son temps. En 1832, *La Coupe et les lèvres* en tire sa source d'inspiration, quand *On ne badine pas avec l'amour*, en 1834, se situe entre la comédie et le drame romantique, *Il ne faut jurer de rien*, en 1836, prend davantage la forme d'une comé-

die et *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, en 1845, s'inscrit plus encore dans cette tradition du badinage mondain.

L'influence du proverbe est encore palpable dans *Un caprice*, en 1837, et dans *On ne saurait penser à tout*, en 1849, autant de textes dramatiques où Alfred de Musset transcende le genre de salon, tout en s'en inspirant. Ce sera le dernier auteur à s'adonner à ce genre dans l'histoire de notre littérature.





Anne Schwaller

Compagnie Pièces Jointes

D'abord formée au piano au Conservatoire de Fribourg, Anne Schwaller commence en 2002 des études d'art dramatique à l'Institut des Arts de diffusion (IAD) à Bruxelles, en Belgique, avant d'intégrer la deuxième promotion de la Manufacture – Haute Ecole de Théâtre de Suisse romande en 2004 (ce qui lui permet de retrouver ses racines suisses, à la fois familiales et identitaires) – une formation pendant laquelle elle apprécie grandement en particulier les cours de danse de Marco Berrettini «qui incitait au solo chorégraphique», ceux d'Isabelle Pousseur «qui avait une vraie approche du personnage» et de Madeleine Marion qui venait de la Comédie-Française et l'a «beaucoup marquée pour son travail d'orfèvre sur l'alexandrin».

C'est au sortir de cette école, soit en 2007, qu'elle rencontre Gisèle Sallin et Véronique Mermoud, qui l'engagent aussitôt, dès septembre, dans le théâtre qu'elles ont fondé vingt-huit ans plus tôt, le Théâtre des Osses.

Anne Schwaller y reste sept ans. Elle commence avec des rôles d'une vingtaine de répliques où elle mourait (nous raconte-t-elle) au deuxième acte, jusqu'à tenir une heure et demie le plateau dans une pièce contemporaine où elle interprétait le rôle principal: elle joue ainsi dans *Les Bas-Fonds* de Maxime Gorki (en 2007), dans *Jocaste Reine* de Nancy Houston (en 2009), dans *Marie Impie* de Denise Gouverneur (en 2011), dans *Les deux timides* d'Eugène Labiche (en 2013) et dans *Rideau!* de Gisèle Sallin (en 2014).

Dans cette ruche de l'art dramatique, elle travaille aussi avec la technique, avec l'administration, apprend à faire de la régie de plateau et coordonne

tout un groupe d'enfants pour un *Œdipe Roi*... Entre Gisèle Sallin et elle, une belle confiance s'installe qui rend possible une collaboration passionnée au long cours où peut s'épanouir un amour du théâtre (dans tous ses aspects, de la dramaturgie à la scénographie, en passant par le jeu, la mise en scène, le travail des costumes, de la lumière et de l'espace sonore) qu'Anne Schwaller porte en elle depuis l'enfance.

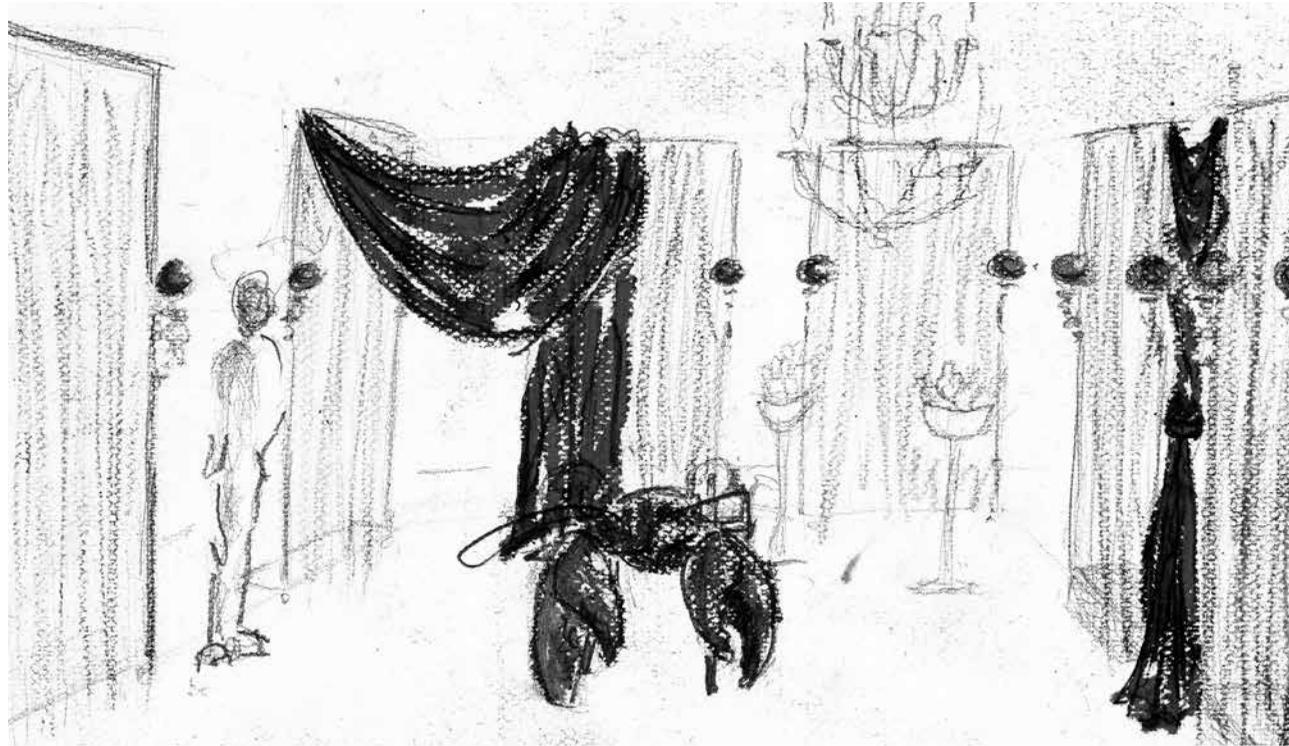
En effet, ce vif goût qu'elle a pour le monde du plateau dans tous ses aspects est lié à son père, un artiste-peintre qui pendant cinq ans a fait des décors d'opéra. Elle se souvient qu'à huit ans, avec son frère aîné, elle aidait son père à construire ses décors sur scène: même si elle ne tenait pas une perceuse, elle l'aidait autant que faire se peut. C'est ainsi qu'un jour elle assista à des répétitions: c'était pour une mise en scène du *Mariage secret* de Cimarosa, ou peut-être de *Carmen*, ou de *Don Giovanni*, les souvenirs se brouillent... dans l'«Aula Magna» de l'Université de Fribourg. Une expérience fascinante et fondatrice.

Attirée par la mise en scène, Anne Schwaller a également tenu le rôle d'assistante auprès de Philippe Adrien sur *La Tortue de Darwin* en 2011, avant de signer son premier spectacle l'année suivante, *Léonce et Léna* de Georg Büchner, au Théâtre de Carouge. Elle a collaboré en 2014 à la création de l'opéra *Blanche-Neige* de Marius Felix Lange par Julien Chavaz au Théâtre Equilibre-Nuithonie et, début 2015, elle fut aussi l'assistante de Gian Manuel Rau pour *Mademoiselle Julie* d'Ibsen, au Théâtre de Carouge.

Le théâtre est un champ des possibles infini

Anne Schwaller

Avec sa compagnie (Pièces Jointes), Anne Schwaller travaille cette saison 2015-2016 à la création d'*On ne badine pas avec l'amour*, une nouvelle aventure de taille qu'elle a imaginée, et dont nous avons tenté de saisir les arcanes de six semaines de répétitions au plateau, du 19 octobre au 30 novembre 2015, après plusieurs mois de travail plus solitaire.



TKM — Au vu des documents d'archives de Léonce et Léna, l'aspect visuel de la représentation semble très important pour vous...

Anne Schwaller — Si l'on revient aux sources de mes créations, il me faut dire qu'est extrêmement important pour moi le fait de créer un univers: si le théâtre est un lieu de miroir du monde et de réflexion, il l'est par le recul. Il ne s'agit jamais de coller à la réalité du XXI^e siècle, de mes trente-trois ans, de ce que nous vivons ici ou ailleurs, mais d'amener un effet de recul

dans notre positionnement; de nous dire que ce que nous entendons, ce que nous voyons, nous conduit à penser à ce que nous vivons aujourd'hui...

Vous répondez déjà à la question «pourquoi monter un classique aujourd'hui?»...

...parce qu'il a encore quelque chose à nous dire...

La question est de savoir ensuite dans quel écrin peut se placer un Büchner, un Musset, un Brecht, un Molière...?

Oui, d'où se raconte l'histoire me semble très important. Il y a constamment à se demander comment fonctionne cette boîte noire qu'est un théâtre, qu'est-ce qu'une scénographie, qu'est-ce que la création d'un univers... Pour moi la personne fondamentale au départ d'un projet, c'est le scénographe, parce que nous avons besoin d'un lieu pour raconter une histoire, d'un visuel, d'un univers.

Vous travaillez en symbiose avec le scénographe Valère Girardin...?

Nous nous voyons pratiquement deux ans plus tôt et nous créons pendant une année. Nous nous perdons, nous nous retrouvons, nous ne lâchons aucune idée avant de l'avoir retournée en tous sens... Au final, cela nous donne une scénographie que l'on peut appeler une «boîte à jeu», à la fois la boîte de l'enfant avec le diable qui en sort, et le grand dispositif où tout est à vue, orchestré par les comédiens.

Cette «boîte à jeu» est une manière pour vous de toujours questionner ce qu'est le théâtre?

Effectivement. C'est le moyen de toujours tout montrer, avec beaucoup d'honnêteté. Il y a beaucoup d'artisanat au théâtre, beaucoup de sueur et pas de vraie magie. Aussi j'aime que l'on travaille la scénographie et qu'on la voie.

Quel dispositif avez-vous choisi avec Valère Girardin?

Pour *On ne badine pas avec l'amour*, les comédiens vont avoir des châssis de près de cent kilos à déplacer, à faire rouler. Ils sont tous jeunes et frin-

gants et sont heureux de cela. Pour *Léonce et Léna*, il en allait de même: il y avait une série de trappes; tout était en tissu; même l'eau — la magie venait de là.

Il ne s'agit pas de nous faire croire que ce que nous voyons est extraordinaire ou vient de l'extraordinaire?

Non, cela m'est égal. Il s'agit bien plutôt que cet ordinaire crée cette magie: que nous arrivions à faire voyager avec un élément que nous voyons, que nous reconnaissons: je préfère cela au dispositif scénique où il y a une apparition sans que l'on sache d'où elle vient... Moi j'aime bien montrer; j'aime bien dévoiler; c'est une autre magie — qui m'intéresse beaucoup...

Comment décririez-vous la scénographie que vous avez déjà fait réaliser pour *On ne badine pas avec l'amour*?

Il s'agit de quatre grands châssis métalliques qui font 3m50 sur 1m50, avec différents stades de métaux (du métal rouillé, du métal tout propre)... Nous avons travaillé sur plusieurs situations... Nous travaillons sur le dévoilé / caché (parce que c'est une pièce où l'on passe son temps à s'espionner, où l'intimité n'existe pas, alors même que l'on parle d'amour). Nous avons ainsi travaillé avec des chaînes métalliques sur les châssis. Nous travaillons aussi sur l'idée que tout est splendide, que le Baron a tout organisé pour ce mariage et qu'au bout d'un quart d'heure tout commence déjà à partir à vau-l'eau, puisque les deux jeunes refusent ce qui a été orchestré par le Baron. Nous travaillons sur du

métal qui évoque à la fois la vétusté, le sale, le rouillé, mais qui permet aussi une réflexion de la lumière, une certaine réverbération. Soit c'est extrêmement clinquant, travaillé dans l'aspect noble du métal, soit cela devient froid, déglingué, bruyant, rouillé pour dire la déliquescence de ce monde. Je n'invente rien: tout cela est présent dans les didascalies de Musset... Nous commençons sur une place de village, et nous finissons dans un oratorio et si nous suivons les didascalies, les lieux sont toujours plus exigus, plus étouffants. Nous voulions aussi que les comédiens créent l'espace au plateau: la scène du TKM est pratiquement vide. Il y a un plancher, mais c'est tout – avec ces quatre dispositifs sur roulettes, déplacés par les comédiens eux-mêmes pour créer les espaces de jeu au moment où ils se jouent avec les comédiens. L'univers va être façonné en création jusqu'à la fin...

Le public va voir des éléments de scénographie qui délimiteront l'espace: ces structures mobiles ne porteront aucun décor peint et ne donneront aucune indication figurative?

Nous sommes dans un espace totalement abstrait, dans le lieu dans lequel se déroulera l'histoire et qui se crée au fur et à mesure que l'histoire se raconte. Donc les possibilités de ces châssis sont évidemment spatiales: on crée des murs, on crée des arbres, on crée ce que l'on veut, mais au niveau de la matière et de la lumière, ce sont des éléments transformables aussi dans ce qui les constitue. Ils ne sont pas démontables, mais protéiformes par les images qu'ils peuvent créer, par leurs réverbérations ou absence de réverbération, par leurs ombres projetées ou leur disparition...

Ce sont donc des éléments qui auront une certaine force symbolique ou métaphorique par certains de leurs aspects ou pas vraiment ?

Peut-être. En tout cas, la nature présente dans le texte original, je ne vais pas la traiter. Cela veut dire que l'on ne sera pas dans les arbres, à côté d'une fontaine, parce que cet aspect bucolique et romantique, je trouve qu'il ne parle pas autant que le contenu de la pièce aujourd'hui. Je le mets dans un autre univers pour renforcer le propos de Musset, cette peur de l'amour, cette recherche d'un langage... Ces éléments sont de toute façon métaphoriques et en fonction de la manière dont on les utilise, ils créent à chaque fois autre chose, mais rien n'empêche d'avoir en contre-jour, des projections sur le mur du fond et de se retrouver en pleine forêt.

Plus les éléments sont abstraits, plus ils vont permettre d'exprimer ce à quoi ils serviront?

Un arbre reste un arbre. Un châssis métallique, c'est tout ce que l'on veut en faire, puisqu'il ne véhicule pas lui-même l'image qu'il crée. C'est à nous de la créer.

Depuis que le travail se fait au plateau, y a-t-il eu au niveau de la scénographie des modifications ou la «machine à jouer» est-elle restée la même?

La machine à jouer dans sa globalité est restée la même. En revanche certains éléments qui avaient une place dans l'image de la scénographie n'en ont plus dans le jeu, dans l'emploi scénique de cette scénographie. En exemple: nous avons un grand rideau rouge en fond de plateau qui créait une tension verticale, un élément aussi pensé comme un hommage au théâtre. Ce rideau rougea disparu, car il devenait un élément anecdotique et non plus essentiel.

Vous dites volontiers que le texte est un matériau comme un autre (ce qui est très brechtien) dans lequel nous pouvons faire des coupes. Parmi les autres ingrédients de la mise en scène, il y a les costumes. Comment sont-ils mis en tension par rapport à la scénographie?

Dans tout cet univers métallique, les costumes prennent une très grande importance. Ils apportent une contextualisation des espaces. Est-ce que nous sommes à l'intérieur? A l'extérieur? Chez le Baron? Les éléments réalistes sont portés par les costumes. Avec Irène Schlatter, nous avons lancé la piste entre le XIX^e siècle et le contemporain. Pourquoi? Parce que je n'ai pas envie de créer des costumes réalistes, pour les mêmes raisons que la scénographie n'est pas réaliste. Mais en faisant référence au XIX^e, tout en le modernisant, nous avons un panel d'époques qui part de Musset et remonte jusqu'à aujourd'hui.

Cela fait écho à ce qui motive le choix de cette pièce?

Oui, cette pièce, je la trouve absolument dans l'air du temps. Les questions qu'elle soulève sont aussi celles de la génération d'aujourd'hui. Donc les costumes nous permettent de faire une petite plongée dans le temps, dans différentes époques — cela veut dire à la fois référencés XIX^e siècle et complètement déstructurés, puisque réactualisés.

Je pensais que vous iriez plus avant dans l'actualisation, puisque vous avez choisi cette pièce en vous inspirant d'un fait divers. Des adolescents à Fribourg se sont filmés, racontiez-vous dans un entretien pour *Scènes Magazine*, dans des situations pornographiques, où ils banalisaient l'acte sexuel et la relation à l'autre... Se pose une vraie question, celle de l'amour, mais aussi de l'amour de soi (comment

ces jeunes peuvent-ils s'avilir sans même prendre conscience de ce qu'ils se font subir?)...

Le risque avec un point de départ comme le mien (le fait divers) est de tomber dans la leçon de morale. Or je n'ai aucune réponse au questionnement qu'a soulevé en moi ce fait divers... Si je crée des costumes cent pour cent réalistes, je tombe dans le «chère génération, regardez ce qu'il ne faut pas faire...» Et je ne le veux pas. C'est pour cela que je travaille dans un univers imaginaire, créé de toutes pièces, parce que j'aimerais qu'il y ait identification, mais sans tomber dans la leçon de morale.

Comme en attestent vos échanges avec Irène Schlatter, vous avez beaucoup travaillé avec des images de créateurs de mode actuels, comme Alexander McQueen...

Oui. La référence au XIX^e siècle est dans la redingote, dans la chemise, une petite chaîne de montre...

Et comment imaginez-vous la musique?

J'ai un rapport très particulier à la musique — qui prend chez moi énormément de place. J'ai choisi le théâtre après avoir atteint un certain niveau de piano classique: mon rapport à la musique est teinté par mes quatorze années d'apprentissage de cet instrument. Pour cette raison, je souhaite que la musique soit composée par d'autres musiciens.

Vous travaillez avec Jean-Baptiste et Patricia Bosshard, frères et sœurs: elle joue du violon et lui retravaille ses sons... Comme me l'expliquait Patricia Bosshard, «le violon est utilisé comme matière sonore ou bruitage. Il y a quelques éléments classiques avec quelques notes, mais ce sont beaucoup de sons acoustiques déjà transformés par rapport au violon et des synthétiseurs. C'est un

mélange de bruitages, de musiques électroniques et de sons concrets.» Nous ne sommes donc «pas dans une composition harmonique et mélodique». Aujourd’hui nous sommes «dans le langage des sons travaillés». Il y a quelques «grooves électroniques», autant d’éléments qui n’existent pas depuis longtemps... et qui se retrouvent sur la bande-son enregistrée, mais «tous les sons restent modulables dans le temps».

Oui, Jean-Baptiste et Patricia Bosshard sont à la fois interprètes et «bidouilleurs». Nous travaillons de manière tout à fait abstraite, une texture sonore et non une mélodie. Par exemple, pour cette idée de mariage et de fête, nous allons déconstruire les sons au fur et à mesure de l’avancée vers la catastrophe, et ce faisant, nous matérialiserons ce passage de la comédie à la tragédie qu’est le texte de Musset. Ce n’est pas évident d’évoquer cela maintenant, sinon en parlant de «matière sonore», de «distorsion» ou de «dissonance»... dont la base est une musique interprétée.

Avez-vous des œuvres musicales qui vous ont inspirée pour cette création?

Pour travailler, j’ai écouté les *Variations Goldberg* interprétées par Glenn Gould, pas tant la musique que je connais quasiment par cœur, mais plutôt ce qu’il faisait entre les notes. Ses respirations, ses interjections, ses silences... Ce compositeur arrive à un tel point de virtuosité que ce sont presque plus ses silences que ses notes qui sont extraordinaires... Je ne sais pas encore comment cela va vivre, mais c’est l’inspiration de base. Paradoxalement, j’ai envie de travailler sur des silences, sur une réflexion quant à la justesse de la musique.

Pour la grande scène centrale sur l’amour, il n’y a pas de son, seulement du texte: il vous semble important de laisser à ce dernier du silence autour de lui. Par ailleurs, dans *On ne badine pas avec l’amour*, les rendez-vous au bord d’une fontaine sont importants. Vous n’avez pas évoqué cet élément qui pourrait faire partie de la scénographie: sa présence est-elle devenue sonore?

Oui, il y a l’eau toujours quelque part: l’eau qu’on a essayé de mettre dans la scénographie pendant deux semaines, puis qu’on a oubliée, parce que cela prenait trop de place..., parce que cela faisait trop de bruit, parce qu’une fois qu’elle est là, on ne la fait plus partir — quel sens alors lui donner pendant une heure? L’eau est devenue sonore: c’est l’eau qui s’in-filtre, qui gargouille, qui suinte.

Vous avez également rassemblé des acteurs avec lesquels vous avez une vraie expérience de plateau (Emmanuelle Ricci au Théâtre des Osses) et d’autres que vous découvrez dans le travail...

J’ai en fait un lien en amont avec tous — le lien le plus ténu que j’ai c’est avec Jean-Luc Borgeat. Mais j’ai beaucoup vu jouer ce dernier et cela fait des années que j’aime beaucoup ce qu’il fait. Je l’ai vu dernièrement en répétition. Julien Schmutz montait *Douze hommes en colère*, une pièce qui va tourner en 2016-2017. Jean-Luc Borgeat fait partie de la distribution et j’ai eu la chance que Julien Schmutz m’autorise à voir, pendant trois heures, les comédiens en travail.

Vous avez constitué une très belle équipe...

Assurément et j’ai besoin d’une bonne équipe. C’est ma deuxième mise en scène. J’ai besoin de gens passionnés et positifs. J’ai besoin de chercheurs, de découvreurs: tous le sont. C’est une équipe au long



© Valère Girardin

cours. Avec Charlotte Dumartheray, nous avons toutes deux été élèves de l’Ecole de la Manufacture. Je ne vais pas raconter mon parcours avec chacun, mais il y a souvent pas mal d’années de plateau. C’est intéressant de travailler avec eux en tant que metteur en scène, après les avoir vécus pour certains de l’intérieur comme comédienne. C’est un grand plaisir que de les mettre en scène.

Et vous avez un huitième protagoniste: le public?

Oui, c’est une donnée qui codifie le jeu. Je joue beaucoup en «face public»; le jeu expressif est un jeu qui est porté «face public». Je veux éviter toute psychologie; je souhaite entrer dans le domaine de l’énergie, de la pulsion et répulsion, et non pas dans les méandres psychologiques. En utilisant le public comme un ricochet, entre deux protagonistes ou

davantage, je travaille sur un jeu corporel extrêmement précis dans les adresses — qui évite l’aspect psychologique d’une déambulation, d’un silence artificiel.

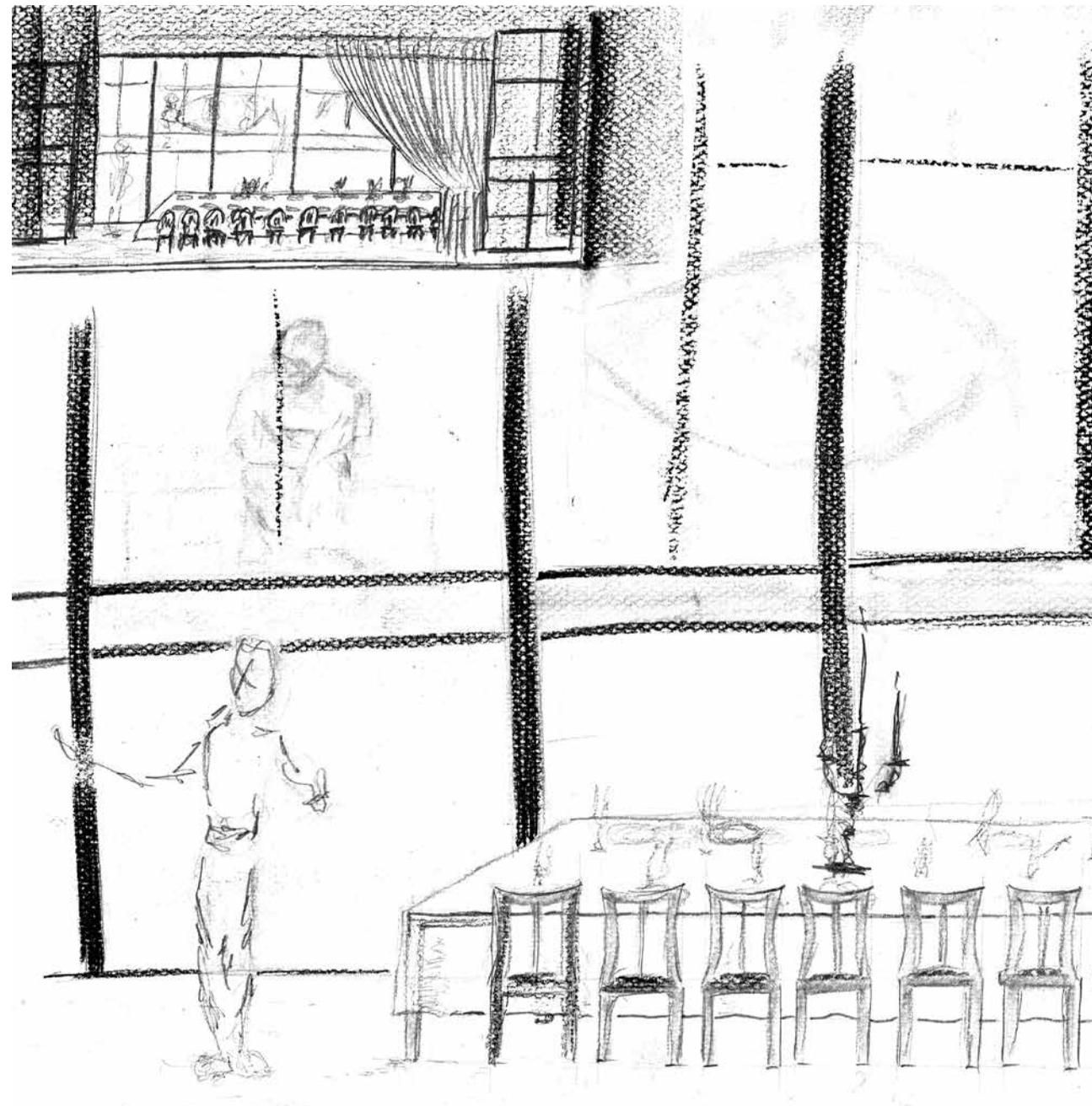
Pour la lumière, vous avez Eloi Gianini, présent aussi tout au long du travail de répétition, qui va procéder par touches pour ne pas dramatiser et souligner, mais créer des ambiances à rebours de ce qui va être attendu?

Complètement. C’est la même démarche que pour la musique: la lumière ne se crée pas toute seule, mais en fonction de ce qui naît au plateau. Après, pour chaque scène ou chaque moment qui nous semble en bonne voie d’être gardé, Eloi me fait des propositions en lumière, soit pour souligner ou, comme vous dites, pour aller à rebours. Nous ne travaillons pas de manière réaliste, car nos lieux ne sont

pas réalistes. Nous ne travaillons pas non plus dans une temporalité réaliste, mais dans les tensions des protagonistes au plateau. Est-ce que l'espace est ouvert? Est-ce que c'est une seule fenêtre? Est-ce qu'on éclaire plutôt un visage? Ou est-ce qu'on éclaire plutôt une demi zone de plateau? On travaille vraiment selon les nécessités de chaque scène. En fait toutes les équipes (lumière, son, costumes,

jeu...) sont en création et en interaction permanentes, complètement interdépendantes les unes des autres. Pour moi, le théâtre a été une découverte d'expressivité, c'est un fantastique espace d'expérimentation et le lieu de l'humain. Le théâtre est un champ des possibles infini.

Propos d'Anne Schwaller, recueillis par Brigitte Prost le 16 octobre et 11 novembre 2015.



© Valère Girardin

J'aime beaucoup l'architecture, plus que l'accessoire. [...] Le beau m'ennuie...

Valère Girardin

TKM — Le théâtre est un art de l'artisanat: ainsi y a-t-il un côté technique en scénographie à ne pas oublier, car sinon, on peut vite s'engluer dans des concepts irréalisables. Or vous avez l'imaginaire concret des doigts, ce qui vous aide sans doute à bien concevoir vos propositions scénographiques.

Valère Girardin — Oui, c'est plus facile de se projeter...

Pouvez-vous revenir sur votre formation?

J'ai une formation de menuisier. Je n'ai pas pu rester dans l'entreprise dans laquelle j'avais fait mon apprentissage. J'ai alors voulu partir vers les décors de théâtre, parce que quand je regardais des films avec des effets spéciaux, cela me fascinait. J'ai pris mon sac à dos et mon *curriculum vitae* pour faire le tour des théâtres, sans expérience, mais plein d'envie. J'ai alors eu la chance de rencontrer des personnes qui ont pris le risque de m'engager, d'abord comme machiniste au Grand Théâtre de Genève et ensuite pour faire de la construction au Théâtre Populaire Romand et dans d'autres endroits, pendant une dizaine d'années. Mais à un moment donné, je me suis dit qu'à chaque projet, nous recevions une petite maquette de quelqu'un, une ou un scénographe, avec qui nous discutons, et j'ai voulu en savoir davantage sur la scénographie... Au début, c'est la curiosité qui m'a poussé dans cette voie et qui a fait que je suis parti me former à l'École nationale de Théâtre à Montréal de 2008 à 2011...

Au terme de cette formation, vous aviez acquis un bagage dans le costume, le dessin technique, la peinture: tout était exploré!

Mon retour en Suisse m'a permis d'exploiter ces deux côtés en particulier, la construction et la scénographie. J'ai d'ailleurs besoin des deux. Je suis actuellement autant scénographe au TKM sur ce projet que constructeur de décor au TPR, à la Chaux-de-Fonds, où il s'agit de donner des solutions techniques, de tenir des budgets et des plannings... Ces deux facettes sont complémentaires. J'ai besoin d'avoir de la peinture et de la colle sur les doigts. Pour moi, la peinture est devenue comme le bois, une matière avec laquelle je peux m'amuser techniquement et conceptuellement.

A votre retour de Montréal, vous avez été présenté par l'entremise de Gisèle Sallin à Anne Schwaller sur le projet de *Léonce et Léna*... Vous étiez alors sur des propositions qui travaillaient déjà à une certaine abstraction de l'espace et du temps?

Tout à fait. J'aime beaucoup l'architecture, plus que l'accessoire. A l'École, j'ai découvert les effets produits par des formes géométriques... Nous sommes partis là-dessus. Nous ne voulions pas faire quelque chose d'historique... Nous sommes partis, Anne Schwaller et moi, vers un décor qui traduit des sentiments. Le beau m'ennuie. Et ce qui a été extraordinaire dans ce projet, c'est que je lui lançais une idée, elle m'en relançait dix, puis je lui en donnais cent, autour d'une belle complicité.

Quelle projection aviez-vous avant de rencontrer les comédiens?

Il y avait le désir de travailler sur la matière eau: un élément juste pour cette pièce. A un moment donné, il y a eu un énorme bassin, puis une piscine, un cube d'eau. Nous ne voulions pas faire du Musset avec un arbre et une fontaine... Il n'y a pas de choses établies dans les décors, quel que soit l'auteur. Nous sommes passés par différentes étapes. Mais l'eau présente des difficultés techniques très vite complexes pour la tournée, et nous avons fini par la remettre en cause et y renoncer. Il y avait aussi une table. Anne Schwaller voulait d'abord que la pièce ne se passe que chez le Baron, en un lieu unique et non dans un ensemble de lieux (chez le Baron, mais aussi devant chez lui, à la fontaine...): c'était une contrainte. Il y avait cette idée de la fête du mariage que l'on va préparer et où tout part à vau-l'eau avec les gâteaux qui s'effondrent... Il y avait une volonté de travailler avec de la nourriture... Ces premières idées ont évolué: nous avons choisi de suggérer l'eau par un matériau assez fluide représenté par quatre portiques avec des chaînes — qui par leur brillance et leur fluidité rappellent l'eau tout en évoquant l'espionnage...

Vous menez également un travail dramaturgique en amont du travail au plateau?

Oui et en faisant ce premier travail de découpage rationnel et dramaturgique de la pièce, en repérant les entrées et les sorties, je me suis aperçu qu'il y a beaucoup de duos qui s'espionnent, font des apartés... Il était intéressant de se croire cachés tout en étant observés. Il a été aussi décidé de travailler sur deux hauteurs. Nous sommes dans un château, et cette verticalité entre deux personnages donne des

rapports intéressants entre le haut et le bas. S'installer chez le Baron amenait une verticalité et de la couleur. Le reste du décor est assez neutre. Nous avons des éléments rouillés en un rappel de l'eau. Nous sommes chez un Baron de pacotille où tout est rouillé, tordu. Nous avons quatre châssis avec des chaînes, où l'on peut se faire des petits nids cosy. Le gros bassin d'eau a disparu pour l'instant, mais nous allons quand même essayer de tracter de l'eau, ce qui n'est pas anodin... Et nous avons le rideau rouge de la maquette — jusqu'à hier soir...

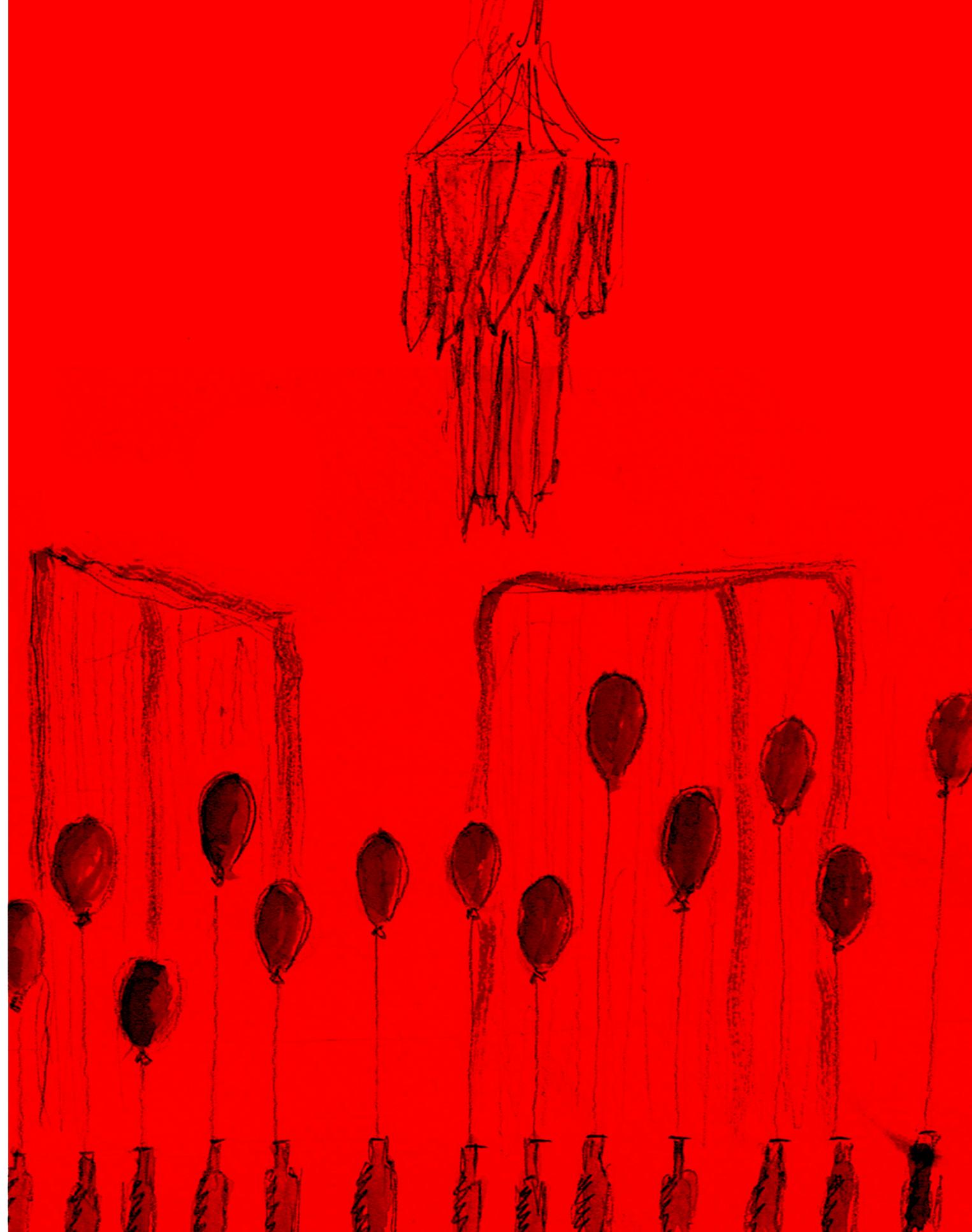
...un clin d'œil métathéâtral...

Oui. Il nous reste toutefois une table-fontaine (une table en plexi), un élément multi usages, des ballons de baudruche rouges (la couleur du Baron) posés comme une installation — ce qui nous permet de rentrer dans le mariage: avec le Baron, tout est beau, bien installé, bien calculé, mais tout finit dans le chaos. L'ajout des ballons crée de nouveaux élans dans la création. Nous cherchons à poser des images. Anne Schwaller a sept comédiens et quatre châssis — qui sont comme des comédiens pour moi.

Et il y a au théâtre un jeu avec la double énonciation: ici le «face public» est important.

De même que l'énonciation est convention, nous n'avons pas choisi un décor réaliste. Le fait de mettre à nu la structure du théâtre, de l'exhiber, est aussi une façon de jouer avec les codes de la théâtralité, de dire que l'on est au théâtre en train de faire du théâtre...

Propos de Valère Girardin recueillis par Brigitte Prost le 11 novembre 2015.



TKM Théâtre Kléber-Méleau
Ch. de l'Usine à Gaz 9
CH-1020 Renens-Malley
billetterie +41 21 625 84 29
www.t-km.ch

directeur général et artistique
Omar Porras

administratrice
Florence Crettol

communication et presse
Sandrine Galtier-Gauthey

comptable et assistant
administratif
Pierre-Alain Brunner

responsable technique
Gabriel Sklenar

technicien plateau et lumière
Marc-Etienne Despland

technicien plateau et son
Nicola Frediani

billetterie, accueil
et production
Lucie Goy

entretien des locaux
Marina Garcia

intendance et bar
Dimitri Marthaler
Lucie Berruex

avec la collaboration de
Chantal Pellet
Yvan Schlatter
Christophe Reichel
Noëlle Choquard

rédaction
Brigitte Prost

relecture
Odile Cornuz
Florence Crettol
Sandrine Galtier-Gauthey

graphisme
Pablo Lavalley

Ce programme a pu être
réalisé grâce au soutien
précieux d'une donatrice
anonyme.