

THÉÂTRE DIJON BOURGOGNE
CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL

ELLE BRÛLE

ÉCRITURE AU PLATEAU CIE LES HOMMES APPROXIMATIFS
TEXTE MARIETTE NAVARRO
MISE EN SCÈNE CAROLINE GUIELA NGUYEN

DOSSIER DU SPECTACLE

2013 | 2014



DU MERCREDI 18 AU VENDREDI 20 DÉC 2013

Du mercredi au vendredi à 20h - durée : 2h30



SALLE
JACQUES
FORNIER

Contact presse

Florent Guyot
03 80 68 47 37
06 85 57 25 54
f.guyot@tdb-cdn.com

Billetterie / réservations

Parvis Saint-Jean
rue Danton
03 80 30 12 12

Salle Jacques Fornier
30 rue d'Ahuy, Dijon

Billetterie en ligne
www.tdb-cdn.com

ELLE BRÛLE

DU MERCREDI 18 AU VENDREDI 20 DÉC 2013

Du mercredi au vendredi à 20h - durée : 2h30



SALLE
JACQUES
FORNIER

ÉCRITURE AU PLATEAU
CIE LES HOMMES APPROXIMATIFS

TEXTE
MARIETTE NAVARRO

MISE EN SCÈNE
CAROLINE GUIELA NGUYEN

AVEC
BOUTAÏNA EL FEKKAK, MARGAUX FABRE, ALEXANDRE MICHEL,
RUTH NÜESCH, JEAN-CLAUDE OUDOUL, PIERRIC PLATHIER

Scénographie Alice Duchange Costumes Benjamin Moreau Création lumière Jérémie Papin
Création sonore Antoine Richard Collaboration artistique Claire Calvi
Stagiaire à la dramaturgie Manon Worms Création vidéo Jérémie Scheidler

Production déléguée
Comédie de Valence, CDN Drôme-Ardèche

Coproduction
Compagnie Les Hommes Approximatifs, La Comédie de Valence – CDN Drôme-Ardèche,
La Comédie de Saint-Étienne – CDN,
La Colline – théâtre national, Comédie de Caen – CDN de Normandie
Centre dramatique national des Alpes – Grenoble

Ce texte a reçu l'aide à la création du Centre National du Théâtre

Spectacle créé le lundi 4 novembre 2013 à La Comédie de Valence

Les Hommes Approximatifs
1 rue de la Sabaterie - 26000 Valence
www.leshommesapproximatifs.com
Contact compagnie : Caroline Guiela - 06 09 72 87 33

AUTOUR DU SPECTACLE

RENCONTRE À CHAUD
Jeudi 19 à l'issue de la représentation

TARIFS HORS ABONNEMENTS :

Normal 18€ ; Réduit 14€ ;
Bénéficiaires du RSA,
demandeurs d'emploi,
intermittents, - de 12 ans 8€ ;
Carteculture 5,50€

TARIFS ABONNEMENTS

Abo « 3-5 » 11€
Abo « 6-9 » 10€
Abo « 10+ » 8€
Abo – 26 ans 7€
PASS DÉCOUVERTE 10€

RENSEIGNEMENTS

RESERVATIONS

03 80 30 12 12
www.tdb-cdn.com

Elle brûle est inspiré d'un fait divers.

Emma B. est mariée à Charles B. Ils ont une fille, Margot. Charles est médecin et Emma présente des troubles du comportement. Emma est malheureuse dans son couple, dans sa famille, dans sa vie. Pour pallier sa dépression, Emma va cumuler des amants et des dettes. Cinq ans vont s'écouler sans que son mari ni personne de sa famille ne s'aperçoive de son désarroi. Un 9 novembre 2012 Emma est retrouvée morte après avoir avalé de l'arsenic. Après la mort d'Emma, Charles a dans ses mains les lettres des amants de sa femme et tout ses meubles sont saisis, il est ruiné. *Elle brûle* sera donc l'histoire de ce foyer construit sur le mensonge et le déni. Elle brûle est la tentative de retracer fragment par fragment ce qui a mené Emma à son geste. *Elle brûle* naitra d'une installation, où chaque objet de la maison aura été inventorié, comme autant de pièces à conviction. Comme si, obsessionnellement, chacun tâchait après le drame de faire parler ce qui s'est tu pendant cinq ans. Le spectateur sera immergé dans ce dispositif, dans ce fait divers, dans cette vraie-fausse histoire.

Elle brûle est le deuxième volet d'un cycle autour du personnage d'Emma. Le premier volet, *Le Bal d'Emma*, parle de la chute des illusions et des promesses non tenues. Il a été créé in situ dans une salle de bal des années 70 en juin 2012 pour le festival Ambivalence(s), un rendez-vous organisé par la Comédie de Valence qui problématise l'acte théâtral dans l'espace urbain et interroge les nouvelles formes d'écriture contemporaine.

DE LA POROSITÉ

Sortir de trois jours de travail, d'échanges, avec l'équipe retrouvée des Hommes Approximatifs, et se dire que *Elle brûle*, le spectacle qui s'en vient, qui n'est pour l'instant que l'étincelle de notre désir de théâtre et d'invention, se dire que quoi qu'il en soit il sera excitant, parce qu'à l'endroit de la nécessité, de ce que nous avons envie de faire et de dire ensemble. Du spectacle à venir je ne peux pas trop en dire. Sinon que pendant trois jours nous avons réfléchi à sa forme, à son dispositif, à la façon dont, dans notre théâtre, nous souhaitons accueillir le spectateur. Ce par quoi nous voulons le faire passer, qui ait un sens pour la compagnie après *Se souvenir de Violetta*, après *Le Bal d'Emma*. Et les modalités de notre prise de parole dans un espace public. Lors de nos réunions, nous parlons énormément de notre processus de création. La forme du spectacle à venir sera intimement liée avec la façon dont nous travaillons, et dont, comme dans les spectacles précédents, le réel dialogue avec la fiction, la fabrication professionnelle de spectacle avec des éléments empruntés à la vie d'un lieu (la salle des fêtes de Montélier), et à ses habitants réels (notre chœur du *Bal d'Emma*), à ce que la vie nous apporte dans le temps même du travail: questions, images, idées, liens insoupçonnés entre les choses. J'avance le mot d'écriture de la porosité. Pour tenter de dire. Pour nuancer les cases dans lesquelles on pourrait se mettre trop facilement et qui finissent par ne plus dire grand chose (je reviendrai sur l'expression « écriture de plateau », que je ne trouve pas tout à fait juste à l'endroit où nous nous trouvons. Bien sûr, il y a une écriture de plateau, et des allers-retours permanents entre la scène et la construction du spectacle. Mais pas seulement.) Porosité dans le temps de la création, puisque, si chacun d'entre nous reste bien à la place de son savoir-faire, nous avançons tous en même temps dans la construction de ce spectacle. Le texte ne précède ni l'espace, ni les costumes, ni le jeu, il les teintera de ses intuitions autant qu'il sera teinté par les trouvailles des autres. Porosité, surtout, aussi, entre le théâtre et son environnement, pour ne pas oublier que la boîte noire se trouve toujours reliée à un espace, un territoire, un temps et une histoire définie, que les spectateurs n'arrivent pas de nulle part, mais avec ce qu'ils sont, ce qu'ils attendent, ce qu'ils projettent déjà de ce que nous leur raconterons. Porosité entre le vrai et le faux, le spectaculaire et le minuscule, le hasard et la mise en scène, à cet endroit de mystère insondable et de curiosité, à la frontière du fait-divers.

Mariette Navarro

Publié le e 15 Novembre 2012 à 10:04

<http://petit-oiseau-de-revolution.eklablog.com/>

ÉCRITURE ET PROCESSUS

Quel lien entretenez-vous avec les différents matériaux que tu cites dans le générique : le roman de Flaubert *Madame Bovary* ou les faits divers ? Caroline Guiela Nguyen : Ce sont des sources d'inspiration. Comme pour notre précédent projet, *Se souvenir de Violetta* qui s'inspirait de *La Dame aux Camélias* d'Alexandre Dumas fils, notre travail consiste à extraire un univers et ses problématiques dans ce que nous propose le croisement de ces histoires pour, dans un deuxième temps, s'en emparer librement sur le plateau. Nous écrivons à partir d'improvisations. Pas une seule ligne n'est rédigée en amont. Cette forme d'écriture imbriquée dans le travail de plateau ne conçoit plus l'écriture uniquement comme un texte, des mots. Le corps des comédiens, leurs rythmes et leurs silences, leurs timbres de voix, leur histoire, tout cela coexiste sans hiérarchie avec ce qui sera, plus tard, un texte. C'est cela qui nous intéresse particulièrement dans ce genre de processus et son résultat : il témoigne toujours de la réalité dans laquelle nous sommes. Cette réalité c'est nous en 2011 d'une part et notre rapport à ces histoires, fictives ou réelles, de l'autre. Mariette Navarro écrit à partir de cette collision.

Quel est donc la place de Mariette Navarro dans ce dispositif ?

C. G. N. : Sa place est très claire. Mariette est l'auteur d'un spectacle qui commence à s'écrire au premier jour des répétitions. Mariette regarde, avec toute sa sensibilité d'écrivain et recueille. Chaque jour (nous en avons déjà fait l'expérience lors d'un laboratoire de recherche au CDN d'Angers) elle revient avec une proposition d'écriture. Le "résultat" sur papier peut être soit une archive très précise d'un moment qui nous a intéressé durant les improvisations, soit une écriture plus classique mais dont la source serait née d'une réalité des corps au contact d'un espace. Pour avoir vu *Se souvenir de Violetta* et suivi de loin la création je sais que l'espace joue un rôle très important, tant dans le résultat final que dans le processus.

Pourrais-tu m'expliquer pourquoi ?

C. G. N. : Oui, l'espace est une chose très importante dans notre travail. Il délimite de façon très claire les improvisations car il est présent au premier jour des répétitions. La raison de cela est très simple, être dans une cuisine ou dans une salle de bal, cela change tout, pour le regard du metteur en scène et le corps du comédien. Nous définissons donc avec Mariette mais aussi avec la scénographe Alice Duchange le lieu dans lequel les personnages vont exister. Le lieu préexiste au texte comme il y préexiste dans la vie. L'homme ne parle jamais dans un espace neutre. Il est dans le monde : chez lui, dans un jardin, dans un tribunal ou chez ses parents. Le lieu est imbriqué à la parole.

Est-ce une nouvelle forme d'écriture contemporaine ?

C. G. N. : Cette forme d'écriture pose la question du processus. Ce n'est donc pas l'écriture qui est en soit contemporaine, c'est le lieu pour la faire exister qui est au centre de nos préoccupations actuelles.

Mariette Navarro : Je ne dirais pas qu'il s'agit d'un "nouveau" mode d'écriture contemporaine, mais en tous cas il s'agit de rendre contemporaine l'écriture de la mise en jeu des textes. Contemporaine dans le sens de concomitantes. Et brouiller les pistes d'une façon de faire traditionnelle qui voudrait que l'une (l'écriture) préexiste sur l'autre (la mise en scène). Je ne crois pas que les écritures de plateau soient si nouvelles que ça, mais ce qui les rend si difficiles à définir, à catégoriser, c'est qu'elles ont chacune leurs propres règles (créations collectives sans metteur en scène, théâtre sans texte, créations mêlant différents arts scéniques : cirque, danse, musique...) Ce qui définit ce que nous cherchons à faire avec *Elle brûle*, c'est justement que nous voulons construire un objet "en soi", avec ses règles propres. Où les éléments ne peuvent être pris séparément mais fonctionnent parce qu'ils sont ensemble. Il nous faudra trouver une logique propre et unique (et non pas une logique d'écriture, puis à partir de celle-là une logique de mise en scène). Penser l'objet théâtral comme un. Comme indivisible. Penser tous les éléments de la mise en scène dans cette logique-là. Accepter qu'il n'y ait pas une "adaptation" préalable ou un texte préalable. Il y aura, par contre, un immense travail préalable d'architecture, de construction, d'étaillage et de logique. Immense, parce qu'il faudra que tous les éléments soient avancés ensemble. Au fur et à mesure. Qu'on ne laisse pas une pièce du puzzle pour après. Ça ne rentrera pas, ce ne serait alors que de la décoration, et pour l'instant, peu importe la décoration. Nous cherchons le fonctionnement, la machine. La logique interne, et unique, qui fera qu'on racontera quelque chose de nous, quelque chose du présent, quelque chose du plateau. C'est affirmer le théâtre comme un art total, composite, et non pas un art subordonné à un autre. Bien sûr chacun travaille à partir de sa place, et pour que les choses se répondent il faut bien qu'un des éléments soit avancé d'abord. Peut-être un lieu, peut-être une histoire, peut-être une rêverie autour de Flaubert, peut-être un mouvement, peut-être des présences particulières sur le plateau, pas nécessairement, en tous les cas, un "texte de théâtre".

ELLE BRÛLE : ENTRE DETTES ET MENSONGES

Du côté d'Emma, deux sujets reviennent sans cesse, celui de l'amour et celui de l'argent. Y vois-tu un lien ?

Caroline Guiela Nguyen : J'ai vu récemment un film de Fassbinder, Je voudrais juste que vous m'aimiez. C'est l'histoire d'un homme ouvrier sur un chantier qui va s'endetter. Le titre n'a apparemment rien à voir avec le sujet du film et pourtant... il est magnifique. Magnifique pour ce qu'il raconte du lien entre l'argent et l'amour. Je ne m'endette pas pour vivre au dessus de mes moyens, mais pour recevoir de l'amour. Et qu'est-ce que l'amour, le désir, sinon le premier témoignage d'un lien avec le monde ? Le raccourci nous donne cela : je paye pour me sentir lié au monde. Je m'endette pour participer au monde. On remarque d'ailleurs que bon nombre des personnes qui s'endettent, face à l'accumulation de leurs dettes et l'irrémediabilité de la sanction, se suicident ; elles disparaissent du monde. Elles coupent le lien. Le jeune homme de Fassbinder coupe aussi le lien. Il "sort de l'humanité" en tuant gratuitement une personne. La dépression dans laquelle est plongée ce jeune homme et l'accumulation des moyens pour en sortir me parle profondément du personnage d'Emma. Emma est comme un personnage vide dont la quête est sans cesse de combler un trou. Ses moyens pour y arriver sont ses amants et ses achats. Une des choses qui m'ont arrêté chez Flaubert est sa façon très noire de faire correspondre la satisfaction qu'Emma éprouve à dépenser de l'argent et celle qu'elle ressent dans ses histoires d'amour. L'une contamine l'autre et la gangrène. Je comprends grâce au film de Fassbinder que ce que cherche Emma ce n'est ni l'amour, ni le luxe. Ce qu'elle cherche c'est à exister, à ne pas mourir... Je parle de décomposition car Flaubert nous propose souvent ce genre d'image : "Elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été. D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait ?". À cet endroit, Flaubert n'est pas un romantique, la notion de mélancolie va très mal à Emma car il y a une forme de beauté dans la mélancolie, le temps y est arrêté et le sujet contemple le monde de loin. Chez Emma, l'ennui n'a rien de beau ni de complaisant, il est directement lié à la décomposition. Il y a donc une urgence et dans cette urgence, Emma prend de mauvaises décisions ! Emma croit savoir ce qu'elle cherche, mais elle ne le sait pas. L'amour, l'argent, la religion, la renommée... rien ne la remplit. Et nous, en l'imaginant, nous ressentons aussi cette impuissance devant le manque d'alternative à son malheur. Emma donc disparaît, dissoute par l'arsenic.

Du côté de Charles, tu me parles souvent de l'affaire Jean-Claude Romand, pourrais-tu définir aussi ce lien ?

C. G. N. : Jean-Claude Romand est resté pendant plus de quinze ans dans le mensonge, faisant croire à sa femme, parents, enfants et amis qu'il était médecin à l'OMS alors qu'il passait ses journées sur un parking... La fin est tragique, au moment où le secret était sur le point de se découvrir, il tue sa femme ses enfants et ses parents et met feu à sa maison. Au-delà de sa double vie, des dettes qu'il contracte, une chose m'interpelle, au sujet de sa femme : comment pendant 15 ans, peut-on vivre à côté d'une personne sans jamais percer le secret ? Comment à l'intérieur du lien le plus resserré peut se former une zone si aveugle ? Par écho, je pose la question à Charles. Comment peut-il passer à côté des amants de sa femme et de ses dettes ? Résoudre la question en s'imaginant que J.-C. Romand ou Emma sont de grands menteurs face à de grands dupes ne me satisfait qu'à moitié. Ainsi, serait-il extrême de dire que Charles ou la femme de J.-C. Romand participent inconsciemment à la construction de ce mensonge ? A son procès, Jean-Claude Romand avouera avoir tué son entourage proche pour qu'il n'ait pas à subir l'effondrement de son monde. Comme si, lui même, avait pressenti que l'aveu de ce qu'il était allait créer non pas uniquement une immense sensation de trahison, mais véritablement un tremblement identitaire chez l'autre, chez sa femme. Ainsi, je reviens du côté de la femme de J.-C. Romand ou de Charles. N'est-il pas plus confortable, psychologiquement, pressentant le tremblement que le dévoilement de la réalité peut engendrer, n'est-il pas plus simple de démarrer un processus d'aveuglement, comme par instinct de protection ? Claude Arnaud écrira dans son livre *Qui dit je en nous ?* en parlant de l'affaire Romand et de Martin Guerre : "le mensonge est à l'endroit où on l'attend." Flaubert dira à la fin du roman : "Charles n'était pas de ceux qui descendent au fond des choses ; il recula devant les preuves, et sa jalousie incertaine se perdit dans l'immensité de son chagrin." Cela me fait penser à un de mes films préférés, *Festen* de Thomas Vinterberg. Le fils revient lors d'un repas et dit tout haut ce que tout le monde a refusé de croire : il dénonce le père incestueux. Deux figures se révèlent alors devant le poids de cet aveu : celle du frère aîné qui refuse totalement l'aveu du cadet au point de le frapper, au point de le jeter hors de la maison et de l'attacher à un arbre. Ce qui se joue dans cet aveu est terrible pour lui : admettre cela de son père, c'est bien évidemment admettre l'horreur de l'acte mais c'est surtout anéantir la construction de soi à travers la figure paternelle. Une autre figure tout aussi intéressante est celle de la sœur : savait-elle ce qui se passait dans le bureau de son père ? La question de savoir ou de ne pas savoir est ici abyssale. Quand on demande lors de son procès à Véronique Courjault si elle se savait enceinte, elle tente cette réponse : "Je le savais, mais je ne le savais pas..." Si je parle ici de *Festen*, de l'affaire Romand ou encore du cas Courjault c'est qu'ils ont en commun la cellule familiale et je pense profondément que ce genre d'aveuglement se joue uniquement à cet endroit. La chose est paradoxale : c'est précisément parce que nous connaissons l'autre, parce qu'il est notre frère ou notre femme que nous pressentons le secret par le hiatus, le temps en trop, le silence en moins, mais instinctivement nous pressentons aussi le danger, les premières secousses du tremblement. Ainsi à l'imminence du dévoilement du secret, aux mots de l'aveu qui seraient lâchés comme un fauve dans la vie de l'autre nous tournons le regard et nous créons justement de l'indicible, de l'inimaginable, de l'informulable. Il me paraît donc évident que les plus grands aveuglements se jouent précisément au centre de ces rapports car ce sont ces mêmes rapports qui nous constituent. Mais il est beau aussi de se formuler que si le secret de l'autre peut participer à notre propre chute c'est qu'une part de nous est aussi construite dans l'autre. Le secret d'Emma est à la fois le fossé qui la sépare de son mari et le lien qui leur permet de vivre.

METTRE EN SCÈNE

Tu fais souvent référence à des films. Est-ce une chose qui alimente uniquement le fond du projet où cela implique-t-il aussi un travail sur la forme ?

Caroline Guiela Nguyen : C'est vrai, le cinéma m'alimente toujours. Certains réalisateurs comme Fassbinder ou les frères Dardenne sont des piliers de réflexion. Quand nous travaillions sur *Violetta* nous avions trois films en tête : *Another Year* de Mike Leigh, *Two lovers* de James Gray et *Rosetta* des frères Dardenne. Pour Emma, nous avons déjà accumulé beaucoup de références cinématographiques comme *Intimité* de Chéreau, *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman ou encore *Mad Men* la série de Matthew Weiner. Le cinéma traite la question de la fiction et nous même sur le plateau nous tentons de raconter des histoires. Il fait partie de notre paysage actuel et il est impossible de ne pas m'y référer. D'ailleurs, en retour, tous les réalisateurs que je vous cite se posent la question du théâtre, bien sûr Patrice Chéreau mais aussi Mike Leigh, les frères Dardenne ou Fassbinder. Tous en ont fait l'expérience. Je reviens encore au processus de travail. Quand nous travaillons à partir d'improvisations, nous devons nourrir le comédien. Il ne s'agit pas de lui donner une liste de films mais bien de trouver l'incarnation d'une idée dans un personnage. Le cinéma nous offre cette possibilité. Souvent nous pouvons parler abstraitement d'une chose, le cinéma incarne l'idée. Il lui donne corps.

Mais effectivement, le cinéma nous intéresse aussi dans sa forme. Premièrement pour l'espace : notre travail avec Alice Duchange part toujours d'un lieu très concret. (*Andromaque* et *Le Bal d'Emma* dans une salle des fêtes, Anaïs Nin dans sa salle de bain, *Violetta* entre chambre et cuisine etc.) D'où parle le personnage ? D'où dit-il ce qu'il a à dire ? ou même pourquoi dit-il cela à cet endroit ? Le cinéma ne se défait jamais de cette question. Le choix des décors dans les films des frères Dardenne contient l'essence même de la parole. Quand *Rosetta* se dispute avec sa mère, elle est dans une caravane et ce lieu agit sur la parole, voire la déclenche. C'est encore une fois relier le personnage au monde. Je me sens profondément préoccupée par cette problématique de l'espace et de la parole. Ainsi, partir d'un décor qui donne la sensation d'une réalité nous permet justement de relier esthétiquement la fiction à du vécu : Jorge Luis Borges disait : "Je n'invente pas de fiction, j'invente des faits". Le cinéma, ou en tout cas les réalisateurs que je vous cite, sont des personnes qui se demandent comment restituer le réel. L'une des préoccupations principales des frères Dardenne est : "Filmer la vie, y arriverons nous?". Nous nous posons la même question : Mettre en scène la vie, y arriverons nous ? La deuxième chose concerne la présence de comédiens amateurs. Le cinéma est totalement décomplexé d'avoir des comédiens amateurs sur un tournage. Bien sûr, leur présence est rendue plus évidente par le cadrage au cinéma que par le plateau de théâtre mais justement je reviens à l'espace (comme quoi, tout est toujours imbriqué). Nous construisons un espace qui permet aux amateurs de faire confiance à ce qu'ils sont. L'espace est là pour préserver leur corps, leur rythme, leur parole et le timbre de leur voix. Ruth et Emmanuel dans *Se souvenir de Violetta* jouaient leurs scènes dans une cuisine. Tout leur était reconnaissable. La façon de mettre la table, de décrocher le téléphone, de mettre leur manteau sur une chaise, passer l'éponge, recevoir leur belle fille à dîner, se rappeler devant une assiette de gratin le premier baiser... Si l'on arrive à préserver cela, nous redonnons chair au plateau. Nous lui rendons son poids. Bien sûr il ne suffisait pas de mettre Ruth et Emmanuel dans un espace apparemment réaliste pour que cela fonctionne, il fallait recréer de la fiction pour rendre le réel visible. Joël Pommerat tente de définir ce paradoxe : "Par définition on ne peut pas capter le réel au théâtre et si on le déplace, ce qui était réel devient artificiel. C'est bien pour cela qu'il faut le reconstruire." Nous avons donc reconstruit de la fiction : Ruth et Emmanuel étaient Jean et Suzanne deux parents de 75 ans d'un adolescent de 16 ans qui ne sortaient jamais de table... C'est précisément parce que nous avons transformé le réel que la réalité des rapports est apparue dans sa tendresse et sa complexité.

Y aura-t-il des comédiens amateurs dans Elle brûle ?

C. G. N. : Oui, il y aura deux amateurs. La petite fille d'Emma et le père d'Emma qui aura 80 ans.

Pourquoi ces deux personnages-là ?

C. G. N. : Parce qu'ils me paraissent être à la périphérie de l'action. Par leur âge, ils sont excentrés. Trop jeunes ou trop vieux, ils sont ceux qui regardent. Ils sont dans la fiction mais hors du drame. Ils sont concernés mais ils ne sont pas actifs dans la chute. Je pense à un film que j'ai vu récemment : *Une séparation* de Asghar Farhadi. C'est l'histoire d'un couple qui se sépare et cela va entraîner de nombreux problèmes. Dans la maison du couple, il y a le père du mari et la toute petite fille de la femme de ménage. Un homme âgé atteint de la maladie d'Alzheimer qui ne parle pas et une toute petite fille qui n'a pas encore la parole. Il sont là, une présence silencieuse témoin du drame. Au-delà du fait qu'il s'agit justement de comédiens amateurs, le rôle de ces personnages est précisément d'être à la périphérie du drame mais, par leur présence, ils renforcent le regard sur la façon dont les gens autour d'eux sont en train de se déchirer.

Cela me parle profondément du théâtre. Renvoyer un regard.

Propos recueillis par Julien Fišera.

BIOGRAPHIES

Mariette Navarro *Dramaturge*

Mariette Navarro est née à Lyon en 1980. Après une formation en dramaturgie de l'École Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de Strasbourg, elle partage son activité professionnelle entre l'écriture et le travail dramaturgique dans différentes structures en lien avec l'écriture théâtrale contemporaine comme le Centre des Auteurs Dramatiques de Montréal, la Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon, Théâtre Ouvert, l'Espace Malraux de Chambéry, le Théâtre national de la Colline. Elle travaille aussi à la dramaturgie de spectacles notamment auprès de Matthieu Roy et Caroline Guiela. Son texte *Alors Carcasse* est paru chez Cheyne éditeur en mars 2011. Il est lauréat du Prix de la Fondation Robert Walser en 2012. *Nous les vagues* est paru aux éditions Quartett en mai 2011. Il a été créé par Patrice Douchet au Théâtre de la Tête Noire de Saran en mars 2012. Enfin, sa pièce *Prodiges*, commande de la Compagnie du Veilleur, sera créée par Matthieu Roy lors de la saison 2012-2013. Elle est parue aux éditions Quartett en mai 2012.

Caroline Guiela Nguyen *Metteuse en scène*

D'abord étudiante en Arts du Spectacle à l'université de Nice, elle suit en parallèle les Ateliers de L'ERAC comme comédienne. En 2004, elle entre en classe professionnelle au Conservatoire d'Avignon où elle joue sous la direction de Pascal Papini et suit plusieurs stages avec entre autres Alain Nedam, Jacques Rebotier et Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil pour *Le dernier Caravansérail*. Elle entre en 2006 au Théâtre national de Strasbourg comme élève en section mise en scène. Elle travaille avec Stéphane Braunschweig, Anne-Françoise Benhamou, Xavier Jacquot, Alexandre de Dardel, Pierre-André Weitz, Daniel Jeanneteau, Arthur Nauzyciel et Kristian Lupa dans le cadre d'un échange international autour d'Amerika de Kafka. Elle est stagiaire à la mise en scène avec Guy Allouche sur *Base 11/19* créé en 2006 à Loosen-Gohelle et avec Jean-François Sivadier sur *Le Roi Lear* créé pour la Cour d'Honneur du Festival d'Avignon 2007. Elle est assistante de Richard Brunel sur *Le Théâtre ambulancier Chopalovitch* créé en 2007 au Théâtre national de Strasbourg. En 2008, elle est invitée à rejoindre le stage dirigé par Pascal Dusapin « Opéra en création » dans le cadre du Festival d'Aix-en-Provence. Elle est assistante à la mise en scène de Richard Brunel sur l'opéra *Dans la Colonie pénitentiaire* de Phil Glass à l'Opéra de Lyon et récemment sur *Les Criminels de Ferdinand Bruckner* (création 2011 à la Comédie de Valence). Elle est assistante en 2009 de Stéphane Braunschweig sur les deux créations : *Maison de poupée* et *Rosmersholm* d'Ibsen puis en 2010 sur *Lulu* de Wedekind au Théâtre national de la Colline. Elle a créé en 2008 les Hommes Approximatifs, compagnie implantée en Région Rhône-Alpes. Avec la compagnie, elle signe cinq créations : *Andromaque (Ruines)*, d'après Racine, créé en 2007. Le spectacle a été présenté au Théâtre national de Strasbourg, au festival Art du Flex, Bordeaux et au Festival International de Rabat au Maroc, au Festival croisé de Moscou, au CDR de la Réunion ainsi qu'au Théâtre National du Luxembourg. Une tournée est prévue pour la saison 2010-2011 en région Rhône-Alpes. *Macbeth (Inquiétudes)*, d'après Shakespeare, Kadaré et Müller, créé en 2008. Le spectacle fut présenté au Théâtre national de Strasbourg et au festival Impatience de l'Odéon en 2009 et à l'Opéra Théâtre de Metz en collaboration avec le CDN de Thionville en 2010. *Tout doucement je referme la porte sur le monde*, d'après le journal intime d'Anaïs Nin a été créé en 2008. Ce spectacle a été produit par le Théâtre National du Luxembourg en 2008. *Se souvenir de Violetta*, créé à la Comédie de Valence en 2011 puis présenté au Théâtre National du Luxembourg. *Le Bal d'Emma* créé à Montélier en mai 2012 pour le festival Ambivalence(s) de la Comédie de Valence. La compagnie les Hommes Approximatifs a mis en espace Gertrude de Einar Schleeff au Théâtre Gérard Philipe, CDN de Saint-Denis en juin 2009. En 2011, la compagnie mène deux chantiers autour de *L'Échange* de Claudel et *Madame Bovary* de Flaubert, pour lequel Caroline Guiela Nguyen est invitée en 2010 à ouvrir un atelier de recherche au Nouveau Théâtre d'Angers. Elle crée Ses mains, quatre microfictionnements autour de l'infanticide, à la Comédie de Valence, spectacle repris en 2012-2013. Le cycle autour du personnage d'Emma initié avec *Le Bal d'Emma* se poursuivra en 2013-2014 avec la création d'*Elle brûle*.