

cargo5

— Dans le blanc des dents

#bienvenuechezlesjones

#haha #comédie #uk #ohmygod #teatime

#godsavethequeen #nickgill #trash #sansfiltre

#nolimit #toomuch #politiquementincorrect

#collectifsurunmalentendu #racismeordinaire #inceste

#empirecolonial2.0 #humouranglais #satiresociale #farce

#nosdents #notremiroir #inyourface #attachezvosceintures

#pleasedtomeetyou #ohdear #vousallezaimerlesrencontrer

**// Le rire châtie certains défauts à peu près
comme la maladie châtie certains excès. //**

cargo5

— Dans le blanc des dents

texte_Nick Gill

traduction_Elisabeth Angel-Perez

mise en scène_Collectif Sur un Malentendu

jeu Léonard Bertholet, Emilie Blaser, Cédric Djedje,

Pierre-Antoine Dubey, Nora Steinig

accompagnateurs Claire Deutsch, Cédric Leproust

scénographie Chloé Dumas

lumière Joana Oliveira **son** Aurélien Chouzenoux

costumes Véronica Segovia **construction décor** Valère Girardin

coproduction Collectif Sur un Malentendu, POCHE /GVE, Théâtre populaire romand La Chaux-de-Fonds, Centre neuchâtelois des arts vivants, Les Colporteurs, avec le soutien du Comité régional franco-genevois (CRFG), Arsenic - Centre d'art scénique contemporain Lausanne

Titre original *Mirror Teeth*. The Agency (London) est agent théâtral du texte représenté. La pièce a été créée le 5 juillet 2011 au Finborough Theatre et est publiée par Oberon Books.

Comédie décapante, *Dans le blanc des dents* s'attaque à la bien-pensance de la petite bourgeoisie anglaise pour en révéler les mensonges, les travers et l'hypocrisie. A travers l'histoire d'une famille bien sous tous rapports, elle dresse un portrait farcesque et hautement critique de notre société, société en proie au politiquement correct, au racisme inassumé, aux pulsions sexuelles réprimées. Dans l'intimité d'une chic maison de banlieue, derrière les rideaux de laine, se jouent les pires comédies humaines, dont l'auteur Nick Gill s'empare avec finesse et insolence pour nous les servir sur un plateau.

Nick Gill _ auteur

A 37 ans, l'Anglais Nick Gill est un touche-à-tout brillant, dont l'expression se réalise au travers de médias variés. Outre son activité aujourd'hui bien reconnue en Angleterre d'auteur pour le théâtre, il est scénariste pour le cinéma, compositeur et interprète de musique de scène, mais développe aussi des compositions en solo et avec des formations comme The Monroe Transfer ou Fireworks Night. Pour vivre, il travaille comme fondeur de caractères en plomb. Ses pièces de théâtre sont mises en scène par des compagnies britanniques prestigieuses comme The Royal Court, Theatre 503 ou Young Vic. On peut citer *Fiji Land*, *Sand*, *The Trial*, ainsi qu'une quinzaine de courtes pièces. Il bénéficie régulièrement de bourses de la Peggy Ramsay Foundation pour l'écriture de ses pièces qui sont publiées chez Oberon Books. A sa création par Kate Wasserberg en 2011, *Mirror Teeth* a été nominée pour quatre des Off West End Theatre Awards, dont ceux de Meilleure nouvelle pièce et Auteur le plus prometteur.

Collectif Sur un Malentendu _ mise en scène

Fondé en juin 2014, le collectif Sur un Malentendu est formé de six comédiens, tous issus de La Manufacture-HETSR: Emilie Blaser, Claire Deutsch, Cédric Djejde, Pierre-Antoine Dubey, Cédric Leproust et Nora Steinig. Ils se réunissent une première fois pour créer *Les Trublions*, pièce de Marion Aubert. Ainsi naît un premier projet, qui rencontre un joli succès en tournée dans plusieurs théâtres autour du Léman (Théâtre du Grütli, Arsenic, Théâtre Oriental-Vevey, Théâtre du Pommier). Forts de cette expérience, les acteurs décident de poursuivre leur collaboration et posent les bases d'une éthique de travail particulière: le théâtre développé par le collectif se construit sans metteur en scène, dans la confrontation de leurs six expériences, guidé par le jeu de l'acteur, fondé par le texte et questionnant ses propres limites. Ce manifeste conduit à un deuxième projet sorti à l'automne 2015, *Tristesse animal noir* d'Anja Hilling qui rencontre à nouveau un beau succès public et suscite définitivement l'intérêt de la critique et des professionnels. En 2017, c'est avec enthousiasme que le Collectif Sur un Malentendu s'associe au POCHE/GVE pour présenter *Dans le blanc des dents* de Nick Gill. Certains acteurs étant déjà engagés sur d'autres spectacles, c'est avec plaisir que le collectif invite Léonard Bertholet à les rejoindre.

— sommaire

#1 Le monde dans le blanc des dents

- 7 — **extrait**
- 8 — **lettre au POCHE /GVE**
de Nick Gill
- 10 — **un rire-miroir de Notre monde**
entretien avec Elisabeth Angel-Perez
- 15 — **le miroir de l'Autre**
Liliane Campos (extraits)

#2 Nick Gill sur un malentendu

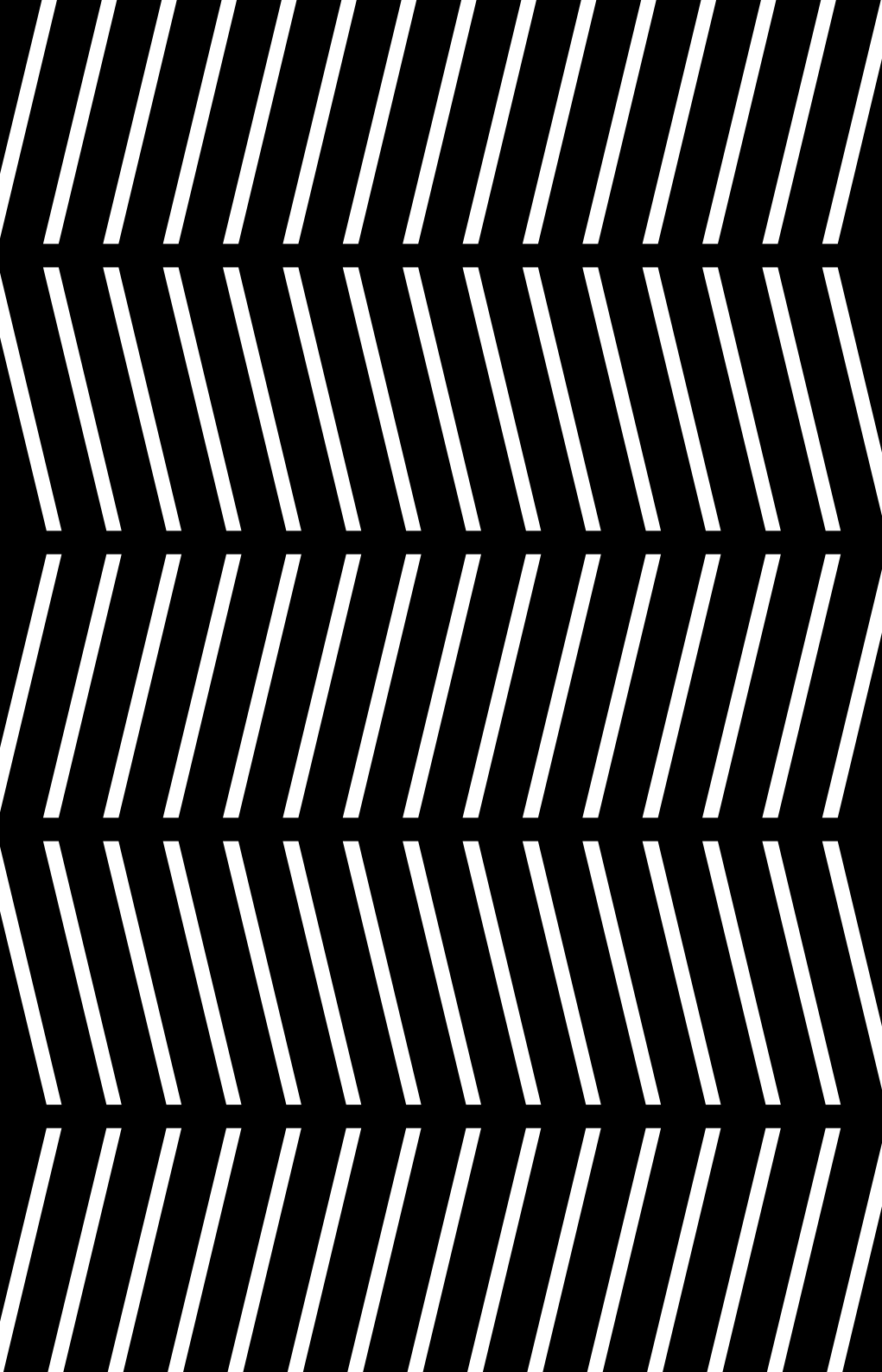
- 21 — **collectif: mode d'emploi**
- 22 — **nos intentions**
- 25 — **nos dents**
- 28 — **notre racisme ordinaire**

#3 Au cœur de la création collective

- 35 — **matières de travail #1: exposés**
par le Collectif Sur un Malentendu
collage par Pauline Peyrade
- 40 — **matières de travail #2: fiches personnages**
Collectif Sur un Malentendu
- 45 — **questions à la dramaturge**
questions du Collectif sur un Malentendu
à Pauline Peyrade

#4 L'utopie // collectif //

- 51 — **parce que ça peut marcher**
entretien avec le Collectif Sur un Malentendu
- 59 — **utopies collectives**
par Bernard Breuse, Miguel Declaire,
Jolente de Keersmaecker, Lise Lenne et
Stéphane Olivier
- 64 — **biblio-filmo-expo-graphies**



#1

Le monde dans le blanc des dents

// J'arrivais dans le monde, soucieux de faire
lever un sens aux choses, mon âme pleine
du désir d'être à l'origine du monde,
et voici que je me découvrais objet
au milieu d'autres objets. //

— extrait

JAMES. Tu iras loin en Affaires, John, écoute bien ce que je te dis.

JOHN. Je l'espère, papa.

JAMES. Mmm, c'est succulent, chérie. Qu'est-ce que c'est ?

JANE. Du poulet.

JOHN. C'est très bon, maman.

JANE. Merci, mon cœur.

JAMES. Tu as avalé ça vite fait, Jenny.

JENNY. Oui ; il faut que je me prépare pour ce soir ; Kwesi ne va pas tarder.

JOHN. Qui ?

JENNY. Kwesi. C'est mon nouveau petit copain.

JANE. Oh, comme c'est formidable que nous puissions faire sa connaissance. C'est un drôle de nom ça, Kwesi.

JENNY. Oui, c'est africain.

SILENCE INTERMINABLE.

JANE. Il travaille... dans une Banque ?

JENNY. Non.

JANE. Oh.

— lettre au POCHE /GVE

de Nick Gill, traduit de l'anglais par Pauline Peyrade

On m'a demandé de répondre à des questions pour le cahier de salle de la création de *Mirror Teeth* au POCHE /GVE; après y avoir beaucoup réfléchi, j'ai compris que je me devais de décliner respectueusement cette proposition. Je me suis dit que la moindre des choses serait dès lors d'essayer d'expliquer pourquoi.

Cela n'a rien à voir avec les questions qui m'ont été posées, qui étaient sensibles et intelligentes, mais plutôt avec mes propres préoccupations à l'égard du théâtre, de l'écriture, de l'art et de la critique. De manière générale, les questions portaient soit sur la pièce, soit sur moi, et j'ai plusieurs raisons pour n'avoir pas grand-chose à dire ni de l'une ni de l'autre.

Tout d'abord, les questions sur moi et Mes Importantes Pensées. J'aimerais que mon travail parle de lui-même et soit interprété à travers le prisme de son contexte et de la culture dont se réclame la scène sur laquelle il est présenté; moi, ma vie et mes opinions ne sont pas particulièrement intéressants à cet égard. Je sais que nous vivons dans un monde qui accorde beaucoup de valeur à la biographie des auteurs et des artistes, mais cette approche de l'art et de la littérature n'a pas d'intérêt à mes yeux. Je n'écris pas à partir de détails biographiques, c'est pour cette raison que mon autobiographie n'a pas d'importance; quant à ce que je pourrais avoir à dire sur tel ou tel sujet... eh bien, si j'ai quelque chose à en dire, vous le trouverez dans la pièce.

Quant à disséquer le texte, je crois qu'un texte n'est pas une pièce de théâtre: un texte tend à être transformé en quelque chose d'autre au plateau. Si vous lisez un texte et que ça vous fait le même effet que de regarder la pièce, alors c'est qu'il est raté. Le texte doit appeler le passage au plateau comme une *nécessité*; mon opinion est que (dans une culture théâtrale où l'auteur tient la première place),

l'intérêt du théâtre est d'observer *comment* un groupe de personnes transforme des mots écrits sur une page en quelque chose présenté à un public. C'est ce processus de transformation qui fait tout l'intérêt du théâtre comme art, et c'est pourquoi je ne veux vraiment pas discuter du *de quoi ça parle*: si vous regardez un spectacle, alors le *de quoi ça parle* est pile en face de vous, c'est l'interprétation de l'équipe et des acteurs qui se déroule sous vos yeux. S'il faut définir un point de départ, alors tout ce qu'on ne voit pas à la première lecture, des pistes potentiellement passionnantes sont verrouillées, et c'est là l'antithèse de l'interprétation.

J'ai été, et je suis encore profondément flatté que l'on me pose des questions, et c'est l'imperfection de ma pensée qui m'empêche d'y répondre; cependant, cette pensée imparfaite est mienne, et ainsi je me dois de la suivre.

Merci pour votre attention. Bon spectacle.

— un rire-miroir de Notre monde

entretien avec Elisabeth Angel-Perez (traductrice)

**Comment s'est produite votre rencontre avec le(s) texte(s) de Nick Gill ?
Comment est née l'envie de les traduire ?**

Fortuitement, puisqu'il s'agit en fait d'une commande, pour Guillaume Doucet, le metteur en scène qui a créé la pièce en France. Cependant, en lisant le texte, je me suis dit qu'il s'agissait là d'une des formes les plus désopilantes mais néanmoins tragiques de la satire contemporaine et que cette pièce était importante pour de nombreuses raisons et avant tout pour la mise en échec de la valeur rédemptrice de la satire. Cette pièce de Nick Gill m'a séduite par la fraîcheur de la plume qui la porte et par l'approche farcesque de problématiques de fond qui hantent et qui malheureusement structurent la société européenne. A l'heure du Brexit et du démantèlement de la //jungle// de Calais, cette pièce est encore plus urgente à faire connaître.

Pouvez-vous nous en dire un peu plus sur Nick Gill – son parcours, ses œuvres ? Quelle place occupe-t-il dans le paysage théâtral britannique ?

Nick Gill ne jouit pas pour l'instant d'une reconnaissance dans d'autres pays du monde, à l'exception peut-être du Portugal. Il a commencé à écrire au début des années 2000 lorsque, à côté de Mike Bartlett par exemple, dont l'œuvre théâtral est maintenant bien plus affirmé et connu, il faisait partie d'un collectif d'auteurs et d'artistes particulièrement actif nommé The Apathists. Il est l'auteur de quatre pièces de théâtre : outre *Mirror Teeth* (2011), *Sand* (2013), *Fiji Land* (2014), et d'une adaptation du procès de Kafka (*The Trial*, 2015). Il blogue régulièrement (nickfuckinggill.com) et compose de la musique pour la scène (notamment la musique d'*Anéantis* de Sarah Kane pour la production galloise de 2015). *Mirror Teeth* fait de lui un héritier de Caryl Churchill (*Far Away*) et de Martin Crimp (*Getting*

Attention) et un adepte de la satire noire dans la grande tradition de la Savage Comedy théorisée par J.L. Styan. Il a de fait toute sa place dans le paysage du théâtre contemporain britannique, celle qu'il occupe est d'ailleurs originale et unique.

Quelle place *Mirror Teeth* tient-elle dans l'œuvre de Nick Gill? Quelles questions a-t-elle posées à la traduction?

Mirror Teeth est sa première pièce. Elle dévoile son talent littéraire – une écriture incisive –, qui joue avec les clichés pour mieux exposer la bêtise xénophobe et la puissance du dominant. L'utilisation d'expressions toutes faites, de clichés, la langue qui fait système somme toute, tels sont les fondements de la poétique de Nick Gill dans cette pièce. Une langue qui fait système devient totalitaire: on le voit aisément dans les questions/réponses qui reprennent exactement les mêmes termes et favorisent le parallélisme de construction: //Et comment vont nos deux enfants John et Jenny? / Nos deux enfants John et Jenny vont bien.// Le phénomène de répétition verrouille la langue. Il ne laisse pas de place à la parole de l'autre. Aucune place non plus laissée au doute ou au questionnement. La langue de Nick Gill se construit en carcan et enferme le locuteur – ici, et ce n'est pas un hasard, la femme soumise qu'est Jane – dans la langue du dominant: le père de famille, machiste, raciste, vendeur d'armes, au service d'une vision impérialiste et eurocentrée du monde. En cela, elle fait miroir à cette société fermée dont elle exhibe – parfois en les exacerbant – les fonctionnements. C'est cette mécanique linguistique, parfait reflet de la mécanique verrouillée de l'ethnocentrisme et de l'impérialisme occidental et anglais en particulier, que dénonce Nick Gill avec humour et fracas. On le sait depuis Bergson, le comique, c'est de la //mécanique plaquée sur du vivant//. C'est précisément ce que montre Gill.

***Mirror Teeth* aborde avec un humour corrosif la question du racisme ordinaire. Pensez-vous qu'il soit important de rire de/à travers? Comment Nick Gill y parvient-il, selon vous?**

Oui, le rire est l'outil principal de la distance. C'est grâce au rire que Nick Gill choisit de traiter un des sujets les plus graves de la société.

La mécanique a été éprouvée. Depuis Molière, plus encore que depuis Shakespeare, on sait bien que le rire est la seule arme qui permette d'adresser à ceux qui s'en montrent coupables une critique de leur propre comportement. *Le Tartuffe* ne fait rien d'autre. Nick Gill, toutes proportions gardées et dans le style qui lui est propre, s'appuie sur un des ressorts essentiels de la comédie dont on sait qu'elle amuse et qu'elle édifie. On rit lorsqu'on se sent supérieur, lorsqu'on déchiffre la bêtise de l'autre. Pour autant, et c'est là toute la différence entre les auteurs de comédies satiriques moins désabusés, le rire que provoque *Mirror Teeth* n'est pas //édifiant//. Tout se passe comme si Nick Gill nous donnait à identifier les aberrations du racisme ordinaire et aussi, et c'est là un second niveau de satire, comme s'il nous donnait à constater l'incapacité du théâtre ou de la dénonciation à engendrer une action réformatrice. Les membres de la famille portent des noms qui les qualifient pour figurer dans une méthode de lecture du siècle dernier. On peut peut-être y voir une référence (volontaire ou non) à l'un des plus beaux romans de l'Américaine Toni Morrison, *The Bluest Eye*, qui démarre précisément par une série de phrases courtes décrivant la famille américaine parfaite (//Here is the house. It is green and white. It has a red door. It is very pretty. Here is the family. Mother, Father, Dick, and Jane live in the green-and-white house. They are very happy.//). On voit bien que les clichés dont la famille affuble Kwesi (ne pas parler l'anglais, alors qu'il est né à côté d'Oxford, ne penser qu'au sexe, alors qu'il est au contraire un parangon de chasteté, etc.) sont monstrueux. On les identifie comme monstrueux et donc, depuis notre position de supériorité, on en rit. Cependant, on a beau rire, on ne fait rien pour changer un état de fait qu'on identifie pourtant comme insupportable. C'est là l'apport très contemporain et très nihiliste de Nick Gill. Et c'est dans ce nihiliste qu'il est au plus drôle. On sait depuis *Fin de partie*, de Beckett, que //rien n'est plus drôle que le malheur//. C'est cette veine qu'exploite pleinement Nick Gill.

Selon vous, que penseraient les Jones du Brexit?

Ils sont l'archétype du partisan du Brexit et du repli identitaire. Les Jones sont la caricature des //little Englanders//. Les Jones portent tous le même nom, ou presque. //Jane and James//, //John and Jen-

ny//, tous ces noms renvoient au Britannique moyen qui vit dans la banlieue londonienne et qui est le terreau de Little England et des Little Englanders.

Que pensez-vous du fait que l'auteur n'ait pas voulu (non sans ironie, semble-t-il) nommer les villes et les pays où se déroule l'action de la pièce? S'agit-il d'estomper un effet de réalisme? Ou bien est-ce, au contraire, pour mettre l'accent sur l'ethnocentrisme européen?

Il s'agit très probablement d'ethnocentrisme occidental, oui, dans un monde globalisé. Mais là aussi, la démarche de Nick Gill est ludique. Le public est d'emblée placé en situation de jeu et donc en position active. Le jeu de devinettes qui lui est proposé d'entrée est une manière de solliciter chez lui non pas une réaction d'approbation passive mais bien au contraire de l'encourager à avoir d'emblée cette position supérieure qui est celle du rieur.

Jenny tient une place particulière dans la pièce. Elle est la seule à remettre en question ce qui semble évident pour tout le monde. C'est elle, aussi, qui, à la fin, finit par être objectivement //coupable//, tandis que Kwesi prend le rôle de la //victime//. Parallèlement, c'est aussi cette défaite finale qui nous rappelle à sa condition d'homme dit //noir//. Qu'en pensez-vous? Est-il question de justice dans *Mirror Teeth*? Ou des justices qui régissent nos mondes?

Jenny est frappée de catatonie précisément parce qu'elle ne parvient pas à garder la parole. Elle suit un processus régressif qui l'amène d'une parole (presque) libre et d'une vie libérée – elle est sexuellement active, elle a choisi un Noir comme petit ami –, à un mutisme total qui ne cesse, après qu'elle a subi un viol par son frère et servi de récompense au chef de police, que pour donner à entendre le refrain que tous les autres personnages ont seriné tout du long de la pièce: //La vie est belle.// Le Noir peut en effet n'être que bourreau ou collabo. Aucune justice donc dans ce texte qui montre précisément que ce n'est pas parce qu'on décèle et dénonce les causes que les choses changent. C'est une satire noire et grinçante justement parce qu'elle renonce à la visée édifiante et donc lénifiante de la satire traditionnelle.

Jenny dit à Kwesi: //J'essaie juste de te permettre de réconcilier tes croyances avec la réalité du monde.// Que veut-elle dire, selon vous?

Ce que Jenny veut dire, c'est que, contre toute attente, c'est elle qui est en quête de sexe et pas lui, le Noir, que le racisme ordinaire associe à une sexualité hypertrophiée et souvent violente. Elle essaie de réconcilier la vision chrétienne chaste de l'amour du prochain et l'amour physique qui pourrait en être une sorte de preuve tangible, ce qui, de manière hilarante pour nous, lui permettrait d'arriver à ses fins.

André Markowicz dit qu'un traducteur est avant tout un écrivain. Qu'en pensez-vous?

Un traducteur doit trouver avec sa propre plume la manière de révéler celle de l'autre. Il doit avoir de sa langue la connaissance intime de ce qui permettra non seulement de transmettre la lettre mais aussi l'esprit du texte. Oui, le traducteur est un écrivain mais c'est aussi un danseur qui sent le rythme du texte et, je le dis souvent, qui lit d'abord avec les pieds, c'est-à-dire en repérant les moments où il devra en marteler la cadence sur le sol ou, au contraire, où il faudra alléger le pas.

Quelle est la pire chose qu'un metteur en scène puisse faire à *Mirror Teeth*?

Passer à côté de ce qui fait rire.

La meilleure?

Travailler la caricature mais tout en finesse, en restant dans le domaine du possible, du probable, du quotidien.

Complétez cette phrase, s'il vous plaît: //L'Autre, c'est...

... l'irréductible au // pour soi // ou à // l'en-soi //...ce qui fait que j'existe.//

— le miroir de l'Autre

Liliane Campos, *Du concept psychiatrique à la métaphore théâtrale: le miroir de l'Autre dans les dramaturgies postcoloniales de Caryl Churchill et de Nick Gill*, extraits

1. La peur de l'Autre: complexes et symptômes

Dans *Mirror Teeth* [...], c'est la catatonie d'une jeune fille qui reflète la violence environnante.

[...] La catatonie indique la perte d'identité propre [...]: la jeune fille devient poupée, absence mais aussi surface sur laquelle les autres peuvent projeter ce qu'ils veulent, bouche dans laquelle ils placeront ce qu'ils voudront. Soumises à une dramaturgie qu'elles ne contrôlent pas, ces marionnettes rappellent le personnage d'Ophélie, elle aussi manipulée par son père et dépossédée de sa parole. Dans ce théâtre qui a assimilé le regard psychanalytique, la folie se transforme toutefois en catatonie, et la femme poupée permet aux fantasmes coloniaux et familiaux de se jouer sous nos yeux.

[...] Ce parallèle éclaire également les fantasmes sexuels des personnages de Nick Gill, dans lesquels le désir d'inceste se transforme en viol par l'étranger. Le viol d'une femme blanche par un homme noir est imaginé dans *Mirror Teeth* par tous les personnages blancs, et ce malgré la résistance de Kwesi aux avances insistantes que lui font Jenny et Jane. Dans *Peau noire, masques blancs*, Fanon note que //Le Nègre est un objet phobogène, anxiogène//, et souligne la sexualité exacerbée attribuée à l'homme noir, qui symbolise dans l'inconscient occidental le biologique et l'instinct sexuel. Cette sexualité fantasmée nourrit notamment le complexe de Prospéro, décrit par Octave Mannoni dans sa *Psychologie de la Colonisation* comme l'ensemble des dispositions névrotiques inconscientes qui dessinent à la fois //la figure du paternalisme colonial// et //le portrait du raciste dont la fille a été l'objet d'une tentative de viol (imaginaire) de la part d'un être inférieur//. Mannoni note que //ce qui manque au colonial comme à Prospéro, ce dont il est déchu, c'est le monde des autres, où les autres se font respecter. Ce monde, le colonial-type l'a quitté,

chassé par la difficulté d'admettre les hommes tels qu'ils sont. // Si Fanon critique la psychologie du colonialisme proposée par Mannoni, il reprend néanmoins l'hypothèse du complexe de Prospéro, en suggérant qu'il prend son origine dans un désir incestueux, exacerbé par l'idée d'une virilité supérieure de l'homme noir.

Dans *Mirror Teeth*, ce complexe devient un véritable jeu de rôles, car le viol est orchestré par la famille. Le fantasme est assumé, tout comme les autres schèmes psychanalytiques de la pièce [...]. On assiste ainsi à un court-circuitage des complexes sous-jacents au racisme des Jones, la mise en scène du fantasme permettant d'assimiler l'autre au même.

2. Les métaphores théâtrales de la recherche du même

[...] L'insistance avec laquelle la famille Jones refuse d'être comptable de ses actions, qu'il s'agisse de la vente d'armes ou du meurtre de Kwesi, est un autre signe de ce refus de l'autre dans l'identité propre. Dans les termes proposés par Ricœur dans *Soi-même comme un autre*, les Jones limitent leur identité à la perpétuation du même, en refusant la dimension éthique de l'identité qu'il désigne par //le maintien de soi//:

... Le maintien de soi, c'est pour la personne la manière telle de se comporter qu'autrui peut *compter* sur elle. Parce que quelqu'un compte sur moi, je suis *comptable* de mes actions devant un autre. Le terme de responsabilité réunit les deux significations: compter sur..., être comptable de... Elle les réunit, en y ajoutant l'idée d'une réponse à la question: //Où es-tu?//, posée par l'autre qui me requiert. Cette réponse est: //Me voici!// Réponse qui dit le maintien de soi.

En opposant polairement le maintien de soi au caractère, on a voulu cerner la dimension proprement éthique de l'ipséité, sans égard pour la perpétuation du caractère.

Ricœur distingue ainsi deux pôles de l'identité: tandis que l'ipséité est cette dimension de l'identité qui découle du maintien de soi dans la relation à l'autre et la responsabilité, le caractère est une perpétuation du même. L'ipséité est une forme de permanence qui ne

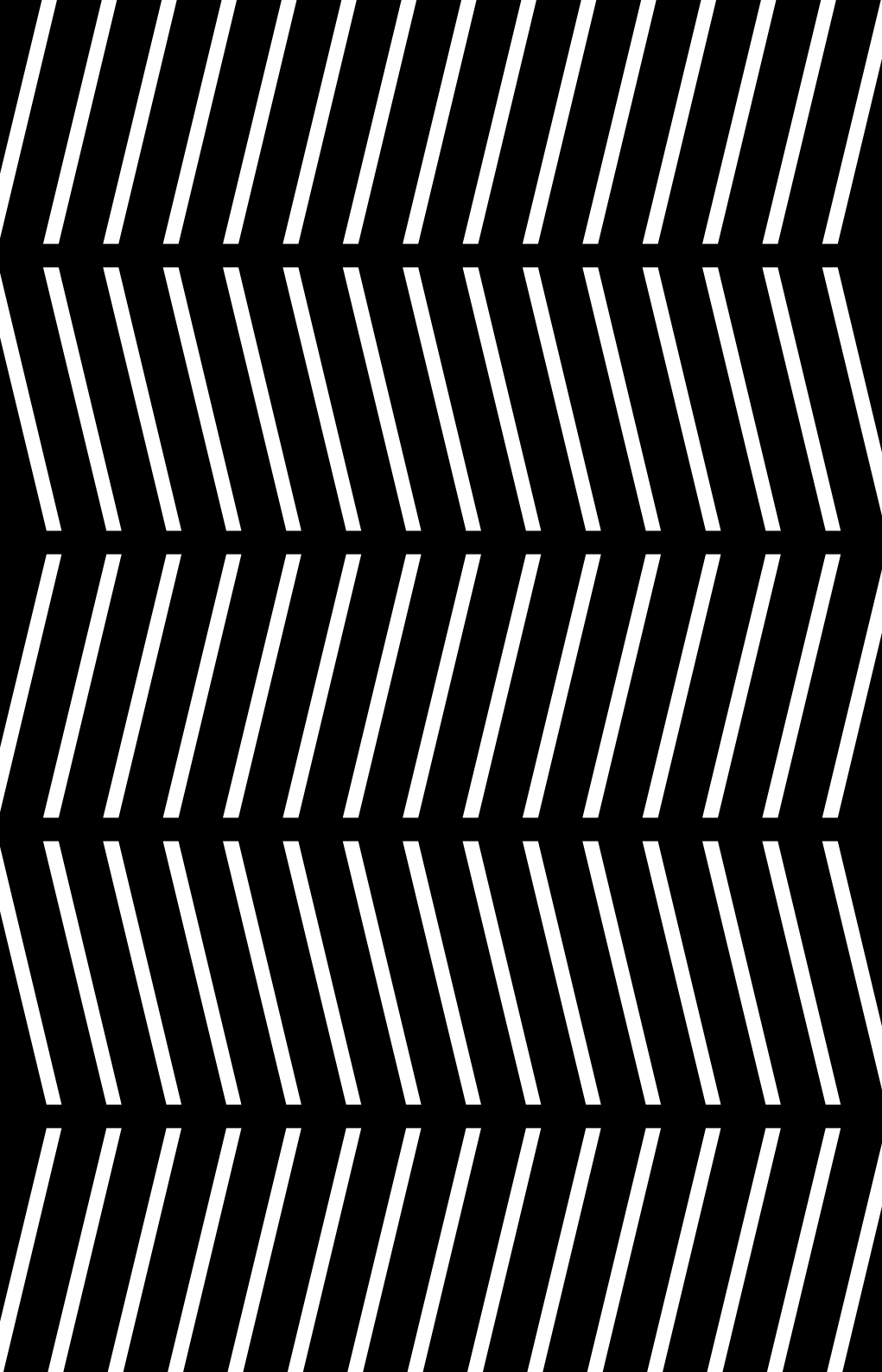
repose pas sur la préservation du même, elle lie la reconnaissance de l'autre à la possibilité de l'altérité dans le soi. Or les personnages irresponsables dans les dramaturgies présentées ici sont justement ceux qui refusent la possibilité de toute altérité dans leur identité propre, qu'elle soit familiale ou nationale.

3. L'échec des modèles thérapeutiques dans *Mirror Teeth*

La dynamique de *Mirror Teeth* est nettement régressive.

[...] Par cette dynamique régressive, la notion même de diagnostic est mise à mal, et avec elle le rôle politique du théâtre. Tandis que l'historicisation permettait une approche causale des malaises identitaires dans le théâtre post-brechtien, les causes restent diffuses dans ces textes contemporains. On lit dans *Mirror Teeth* [...] un pessimisme évident vis-à-vis du rôle diagnostiquant du théâtre face à la société qu'il reflète. Gill multiplie en effet les moments de vérité pour mieux montrer leur inefficacité. Les jeunes personnages ne sont pas ignares : Kwesi lit des ouvrages d'économie, John étudie la littérature, Jean se destine à des études de psychologie clinique. Ils livrent des analyses perspicaces de leur situation : Jean souligne le désir incestueux de John, John dénonce l'hypocrisie morale de son père, Corduroy défend l'ancienneté de sa civilisation. Mais ces vérités sont absorbées et neutralisées par la famille. Les diagnostics psychologiques restent sans effet. Et le discours psychanalytique est au final désamorcé : les désirs refoulés, du viol incestueux au meurtre raciste, sont tout simplement mis en acte.

Source : Liliane Campos, //Du concept psychiatrique à la métaphore théâtrale : le miroir de l'Autre dans les dramaturgies postcoloniales de Caryl Churchill et de Nick Gill//, *Sillages critiques* [En ligne], 18 | 2014, mis en ligne le 01 juin 2014, consulté le 05 juillet 2016. <http://sillagescritiques.revues.org/4124>



#2

Nick Gill
sur un malentendu

// Le fait est, on dirait, que tout ce qu'on peut
espérer c'est d'être un peu moins, à la fin,
celui qu'on était au commencement. //

— collectif: mode d'emploi

par le Collectif Sur un Malentendu, avril 2016

Les projets du Collectif Sur un Malentendu s'appuient avant tout sur le choix d'un texte contemporain. Il s'agit de rencontrer un auteur, d'entrer en dialogue, en friction avec sa proposition. Nous faisons appel à des collaborateurs qui suivent les différentes phases de la création et avec qui nous débattons, échangeons, proposons et décidons.

Dans le processus de travail, nous commençons par une semaine de dramaturgie: un chantier qui nous permet de dégager les thèmes, les questions soulevées par la pièce, d'analyser les mouvements de l'écriture, les moteurs et les trajectoires des personnages. Nous collectons des matériaux qui entrent en correspondance avec l'univers de la pièce (textes, films, musiques, images, expositions...). Chacun prend l'initiative de présenter au groupe ce qui l'interpelle. Et nous débattons. Nous procédons à des séances d'écriture automatique. Cela permet de découvrir quelle(s) réalité(s) imaginaire(s) recouvrent les mots employés, les idées avancées. À l'issue de cette semaine, la distribution est décidée et des directions se dessinent quant à la scénographie, au son, au climat, au type de jeu...

Une deuxième phase, ultérieure, réservée au plateau, sans présence de regards extérieurs, constitue une sorte de laboratoire. Chacun a pour mission de lancer des défis aux autres membres du groupe, en rapport avec les thèmes de la pièce et en fonction des rôles de chacun. Cela permet de réveiller le goût du jeu, de s'amuser avec la matière, les partenaires sans viser de résultat.

Dans un troisième temps, celui qui dure le plus longtemps, nous nous confrontons directement au texte, à l'espace, au climat sonore, au jeu. Il s'agit de donner une forme à l'univers rêvé. Chacun, dans son domaine, est responsable de faire des propositions que nous testons, que nous analysons. Les phases de discussion, de bilan sont fréquentes afin d'avancer ensemble.

— nos intentions

par le Collectif Sur un Malentendu, avril 2016

Mirror Teeth est une variation en trois temps de la vie d'une famille anglaise bourgeoise: les Jones. Nous assistons à la dégénérescence de ce modèle.

Les dents du pouvoir

Qui détient l'autorité? Que fait-on du pouvoir une fois qu'on en a? Avoir les dents longues, oui, mais à quel prix? Qu'est-ce qu'un gagnant?

La question du pouvoir dans un groupe est au cœur de notre recherche, à travers notre propre fonctionnement en tant que collectif et à travers les pièces que nous choisissons de créer. Le texte que nous traitons est un miroir qui nous renvoie à nous-mêmes et au fonctionnement de la société dans laquelle nous vivons.

Cette pièce peut apparaître comme une loupe sur notre société et plus précisément sur un milieu: la bourgeoisie. Est bourgeois celui qui possède les moyens de production et de ce fait appartient à la classe dominante d'une société. A travers cette famille, en sondant ses comportements, ses codes, en analysant son langage, en lui donnant un corps, une voix, nous souhaitons soulever les questions du pouvoir que confèrent l'argent, un statut social, une appartenance, et comment les rapports de force qui régissent ce microcosme l'amènent à s'autodétruire. Il s'agira de mettre au jour comment se distribue le pouvoir dans cette famille: qui obéit à qui? Découvrir comment peut naître la révolte, le soulèvement par rapport aux codes institués à travers le personnage de Jenny. Comment l'étranger Kwesi peut vouloir intégrer ces codes jusqu'à être désintégré.

L'Autre: un miroir ou les dents de la menace?

La famille Jones est un milieu fermé dans lequel un étranger (Kwesi, le petit ami de Jenny) va entrer. Nous désirons aborder ce phénomène

d'un point de vue chimique et faire l'expérience suivante: qu'est-ce qu'un corps étranger provoque en s'introduisant dans un milieu homogène (qui ne se remet pas en question)? Dans quelle mesure un monde avec ses codes se laisse-t-il altérer, modifier, déplacer par l'arrivée d'un Autre? Comment Kwesi modifie-t-il l'état des Jones?

Il s'agira, en filigrane, de raconter, de questionner un phénomène géopolitique actuel: comment et pourquoi un pays ouvre ou ferme ses frontières?

Qu'est-ce que nous attendons de l'Autre? Qu'il soit même et rassure, comme Jean, la petite amie du frère ressemblant comme deux gouttes d'eau à la sœur? Qu'il soit au contraire exotique et nous fasse rêver à un ailleurs idéalisé? Qu'il comble nos désirs?

Dans quelle mesure est-il possible d'intégrer à une forme un élément qui va nécessairement la transformer?

Un miroir déformant

Mirror Teeth peut apparaître comme un miroir déformant de nous-mêmes, des tares de notre société, des tares qui menacent chaque groupe. En tant que collectif, nous voulons questionner notre formation, nos rapports. Le collectif est lui-même objet d'expérience. Il faut pouvoir porter un regard critique sur lui, remettre en cause, inquiéter les affirmations qui nous ont fondés.

Avec cette pièce, nous désirons travailler sur le cliché, à la fois visuel et langagier. Comment se forme-t-il? Comment circule-t-il? Comment agit-il? Dans *Mirror Teeth*, on peut identifier des //phrases qui courent//: celles qu'on entend ailleurs (dans les médias, chez les voisins, dans la rue...) et qu'on répète sans y avoir pensé. Des on-dit qui forment une pensée collective, qui ont un impact sur le comportement d'un groupe. Nous souhaitons mettre au jour la nécessité de remettre en cause ce qui a été dit, sans quoi la sclérose risque de s'installer. Sans mouvement, sans perturbation (provoquée par l'Autre) la maladie s'installe. Les Jones déménagent, ils opèrent une migration. Dans l'acte I ils vivent en Angleterre, dans l'acte II, au Moyen-Orient et cependant leur maison, leurs comportements restent absolument intacts, identiques. Les Jones ne semblent pas intégrer dans leur

système le changement du paramètre//environnement//. L'Autre est un corps dérangeant à éliminer. La famille Jones devient autophage, détruisant ses propres membres (Jenny qui finit par sombrer dans l'apathie). A travers elle, on peut lire le fonctionnement d'un type de société.

Les personnages de cette pièce apparaissent comme des archétypes, comme des caricatures, ce qui permet d'opérer une catharsis. *Mirror Teeth* fonctionne comme une loupe. Les traits grossis, observés de trop près mettent au jour leur ridicule, leur absurdité. Ce qui peut provoquer le rire, le dégoût, une réaction physique, une mise à distance.

— nos dents

par le Collectif Sur un Malentendu, novembre 2016

Je suis ce qu'on pourrait appeler un //automysodontophobique//. Il y a ceux qui se lavent les mains tout le temps de peur d'attraper un virus. Eh bien moi, je ne supporte pas d'avoir les dents sales. J'aime avoir des dents parfaites, blanches. J'ai une très bonne hygiène dentaire, je n'ai jamais de problème. Depuis petite, je me suis toujours lavé les dents trois fois par jour. Le grand sourire Pepsodent. Dents bien droites, toutes alignées, grandes, blanches.

J'ai peur d'exposer mes dents. J'ai les dents très fragiles. Je m'habitue à la douleur. J'ai peur qu'on me touche les dents. Je me souviens des cours où on nous apprenait comment se brosser les dents. Je me souviens de la caravane dentaire à l'école primaire. Elle restait toute une semaine dans la cour de l'école et chaque élève y passait. Ça me terrorisait et m'excitait à la fois. On nous expliquait qu'il fallait faire des cercles ! Et, à 25 ans, j'ai dû réapprendre à me brosser les dents. Je suis devenu un expert : deux brossages, une fois avec une brosse à dents manuelle et ensuite une brosse à dents électrique. J'utilise deux dentifrices différents. C'est un rituel tous les matins. J'utilise deux petites brosettes pour nettoyer l'espace entre les dents. Une plus grande pour les dents de devant et une plus petite pour les espaces serrés des dents de derrière.

Je déteste aller chez le dentiste. Un jour je suis allé en voir un qui m'a demandé si j'avais pris du poppers ou si j'avais été anorexique car les déchaussements sont dus à ça ! N'importe quoi ! Avec mon frère, on voulait un appareil dentaire. On suçait exprès notre pouce pour avancer nos dents en faisant la compétition sur le chemin de l'école : //Non c'est moi qui aurais un appareil.// Et, il a fallu en arracher pour faire de la place,

puis mettre des appareils. Ça a duré trois ans. J'ai eu le droit à toutes sortes de traitements dentaires pour avoir les dents les plus droites possibles. Du casque de nuit aux bagues – passage obligatoire à l'adolescence – sans oublier le monobloc ou encore les élastiques. Ça a dû coûter une fortune. Mais il faut comprendre que j'avais le syndrome de la mâchoire de cheval quand j'étais petit. La mâchoire inférieure trop en arrière. Sans parler des canines qui ont poussé par-dessus les canines de lait qui me donnait l'air d'un vampire à double rangée de dents.

Toutes ces années où je n'osais plus sourire. Cacher cet appareil honteux. Alors maintenant je me rattrape. Mais, mon sourire me désespère. Trop grand, trop de dents, trop d'affiches publicitaires. J'ai l'impression d'être un imbécile quand je souris, pourtant je ne peux pas m'en empêcher. Je travaille à avoir une bouche plus épanouie. Des lèvres plus épaisses, charnues, pulpeuses. Plus indépendantes.

Je ne veux plus voir de dentiste. Je ne supporte pas qu'un mec enfonce ses grosses pattes dans ma bouche. En plus, je suis toujours tombé sur des autistes un peu dingues, lunettes sales, cheveux gras. Les gars, c'est pas que les dents qu'il faut se laver. Tous les hygiénistes sont des sado-masos en puissance. Ils adorent les tableaux de dauphins, d'océan de pureté et de vagues de fraîcheur. Et ils vont gratter le tartre jusqu'au plus profond de ta cavité buccale. Parce que l'océan ça sent la moule quand même. Ne l'oublions pas.

Les dents des autres ne m'intéressent pas. Elles leur appartiennent. Ça ne me regarde pas. A moins qu'elles soient insoutenables à regarder ou à sentir. Ça peut être vraiment difficile. Pour soi. Et pour les autres. C'est aussi une question de vivre ensemble. Mais c'est vrai que visuellement c'est important quand même. C'est vrai que de belles dents, ça fait bonne impression. Ça fait soigné, éduqué, propre sur soi. Des dents sales ou manquantes sur un visage, c'est un peu comme des yeux qui ont un strabisme. On se sent mal à l'aise – on sait plus où regarder.

C'est une des choses que je regarde chez les gens. Ça dit beaucoup de la personne, je trouve. Les dents, c'est le sourire. Il fait partie des éléments les plus importants pour la communication entre êtres humains. Je pense qu'inconsciemment j'attache une grande importance à l'apparence des dents des autres. Quand ils me parlent, quand ils me sourient, quand ils rigolent.

Si on dit que le visage est le miroir de l'âme, il faut croire que les dents en sont le premier reflet. L'hygiène dentaire c'est aussi important que l'hygiène du corps, du sexe. Quand ça pue, ça pue, quand c'est sale, c'est sale, ça donne pas envie. Ça donne pas envie d'embrasser, de fourrer sa langue dedans. Et l'odeur. L'haleine c'est important. Je déteste les gens qui sentent mauvais de la bouche. Pour moi, les dents sont reliées à tout notre corps, notre être, et quand les dents ne vont pas, tout l'être et le corps ne vont pas.

Je dois aller faire un contrôle chez le dentiste, depuis longtemps.

— notre racisme ordinaire

par le Collectif Sur un Malentendu, novembre 2016

L'autre, les autres.

Je regarde autour de moi.

Je me méfie beaucoup.

Je reste distante.

J'observe longtemps.

Je sens leur odeur quand je les croise dans la rue.

Je trace une trajectoire à mon rythme.

Des réflexes, des habitudes, des conditionnements.

C'est quelque chose pour les autres dont je suis victime. Enfin au départ c'est ce que je me dis, moi je ne peux en être que la victime, la cicatrice, merde, quoi ? La victime, l'invisible, peau invisible d'un éternel retour mais moi protégé par la haine ou l'indifférence des autres mais tellement loin de ce sentiment, tellement loin parce que tellement troué par celui-ci, oh ouais, tellement loin ? Vraiment ?

J'étais jaloux. Je me rappelle avoir dit quand j'étais petit : *Mais ils viennent dans notre pays pour nous voler notre travail et nos femmes.* Pas par racisme mais par le peu d'éducation. J'étais jaloux.

Je n'ai pas beaucoup d'amis noirs. Je n'ai jamais embrassé un Noir.

Des réflexes, des habitudes, des conditionnements.

Je vois le pied d'un Noir dans le métro, je pense à un éléphant.

Je regarde un documentaire animalier sur les singes, je vois la naissance de l'humanité.

Le blanc, maître suprême sur toutes les autres couleurs.

Le blanc comme couleur pure et sacrée, et le noir comme le sombre et le sale.

Combien de gens est-ce que j'ai envie de mordre, tuer, vouer à une mort des plus dures, justice circonstancielle ou autre chose mais pas du racisme en tout cas, pas moi, je suis une victime, du bon côté, de celui pour qui les belles âmes se battent, belles âmes qui peuvent d'ailleurs aller au Diable, je suis toutes les victimes du racisme mais je veux en être parfois, en être du côté des loups, de ceux qui font peur, de ceux qui ont peur et écrasent, parfois, absurde, se sentir dans une autre peau, peu de temps, dire merde à ces gens pas assez noirs, trop, puis merde à ceux qui m'expliquent chaque jour que j'ai la couleur du malheur avec des sourires mouillés.

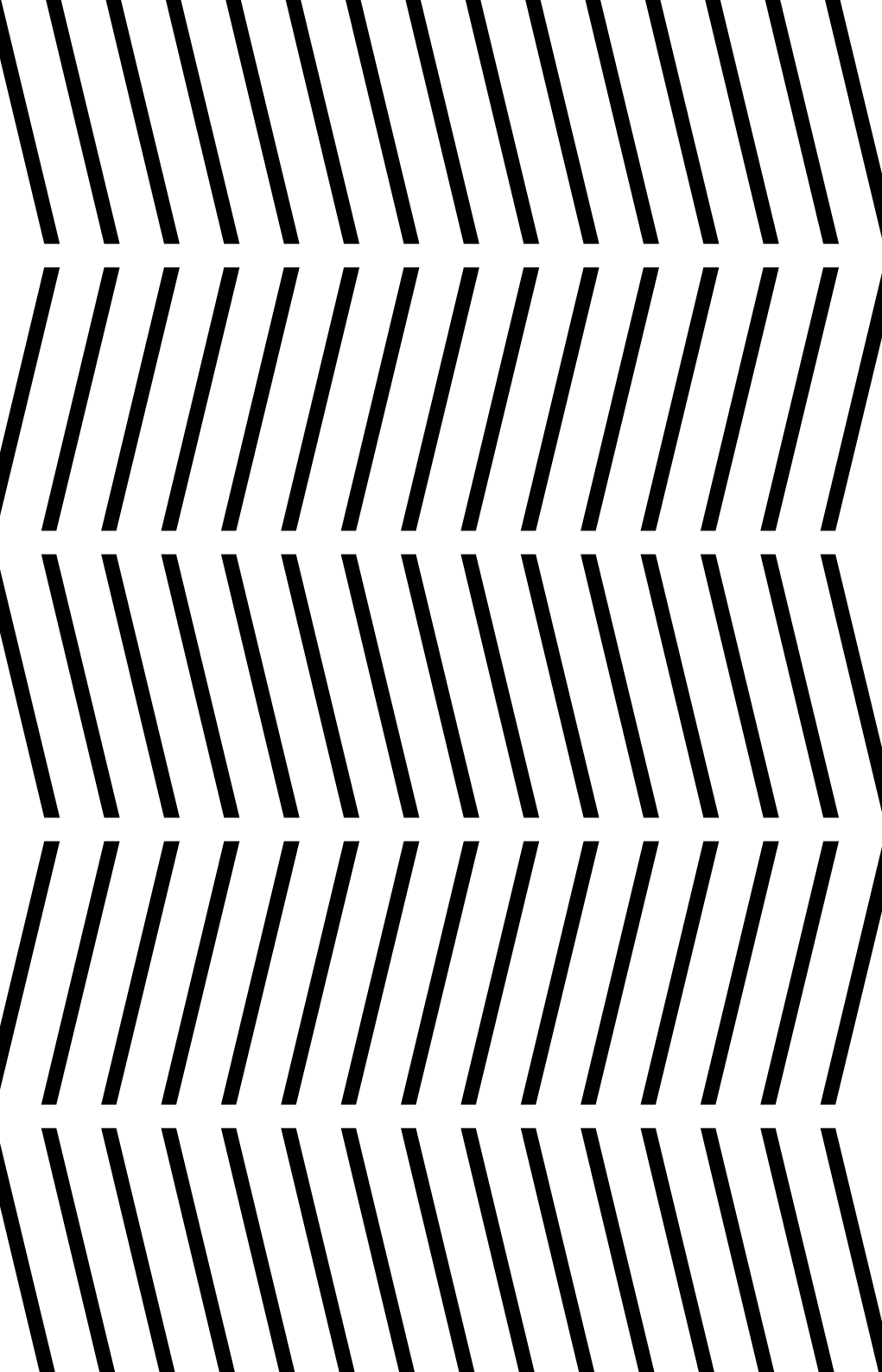
Puis, il y a eu le //syndrome Michael Jackson// mais à l'envers. Je voulais être noir, je trouvais la couleur de leur peau tellement plus belle que la mienne.

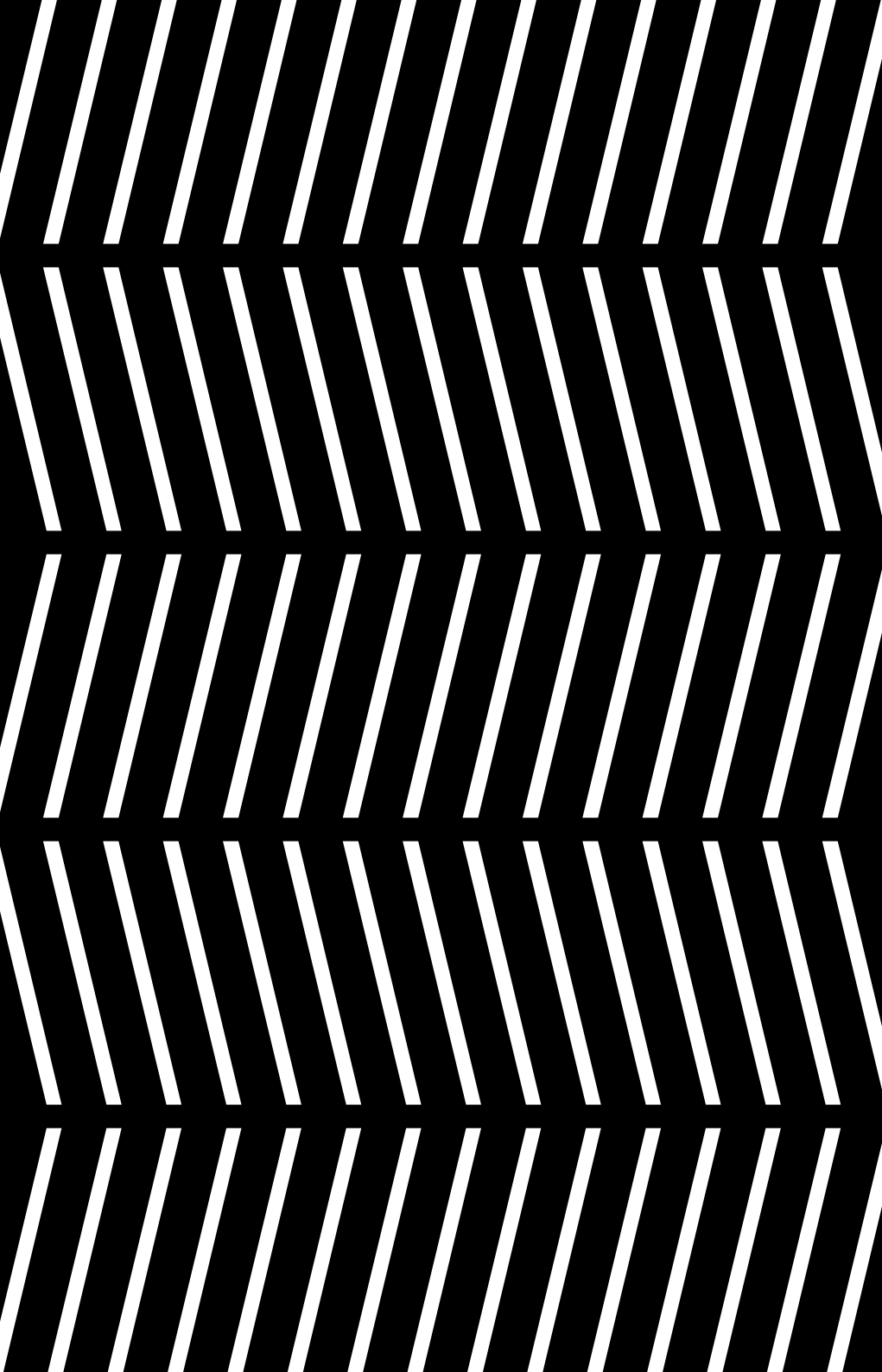
Merde à ceux qui m'expliquent que la parole doit être donnée à ces gens en ne manquant pas de me la couper, merde à ces bobos blancs qui savent et ont lu, ont la connaissance de ce que c'est souffrir, ah bon, et si ces gens qui souffrent bouhhh, qui sont des victimes éternelles et absolues étaient aussi pour certains, quelques-uns, des monstres d'intolérance et de xénophobie, des torrents qui te vomiraient à la gueule leurs haines sur ton manteau Sandro, putain c'est moi qui dis ça, qui dérape, merde qu'est-ce que c'est ?

Quand je marche en ville, je ne regarde pas les gens. Je ne veux pas voir tous ces autres, ces corps, ces tics, ces problèmes. Mais lorsque je dois entrer en interaction avec quelqu'un, je m'efforce de voir à qui j'ai affaire. Je le regarde droit dans les yeux, sur mes deux pieds. J'essaie d'être le plus objectif possible, c'est-à-dire avec le moins d'*a priori* possible. J'essaie de me comporter avec générosité, compréhension et empathie. Néanmoins, parfois, je fais des associations d'images. Les éléphants, les singes, les hommes de Cro-Magnon, les animaux, la bête, le monde sauvage, l'instinct, la nature, l'inconscient, le sous-terrain, l'invisible, le caché, le sombre.

Moi qui garde mes mains dans les poches pour ne pas les frapper, puis qui les laisse dans mes poches dans le tram en

fonction de la gueule de mon voisin mais qui, grand seigneur, les sors pour appuyer sur le bouton SORTIE quand un barbu moins mat que moi rentre en fouillant dans son sac, moi qui les sors pour essuyer cette goutte qui perle sur mon front, de ma peau putain j'ai eu chaud!!!!, la chaleur pourtant je devrais être habitué avec ma peau... habitué à la discrimination mais non...





#3

**Au cœur de la
création collective**

— plan de la dropbox

Collectif Sur un Malentendu

— exposés

- / Colonialisme
- / Bilan de la décolonisation
- / Néo, post, colonialismes
- / Commerce et financement de l'armement
- / Erotisme de l'exotisme
- / Histoire de la série télévisée
- / Inceste

— fiches personnages

- / James_le père
- / Jane_la mère
- / Jean_petite amie
- / Jenny_la sœur
- / John_le frère
- / Kwesi_petit ami

— inspirations costumes

- / Leproust

— inspirations scénéo

- / Appart témoin IKEA
- / Big art group
- / Crewdson
- / Emilie Blaser
- / Leproust
- / Lynch
- / Marc Lainé
- / Marthaler
- / MOTUS
- / Plateau tournage
- / Thyeste

— le Projet (texte et dossier)

— propositions visuel

— matières de travail #1: exposés

par le Collectif Sur un Malentendu, collage par Pauline Peyrade

#colonialisme #définition

// Le colonialisme a-t-il disparu? N'est-il pas remplacé par des liens moins visibles de dépendance économique? [...] Le colonialisme peut traduire le maintien de la domination politique d'un pays sur un autre, c'est sous cette forme qu'il a été particulièrement attaqué après la Seconde Guerre mondiale. Ce colonialisme juridique ne subsiste qu'à titre exceptionnel (cas du Portugal et de ses colonies d'Afrique, par exemple). Le colonialisme peut encore signifier la ségrégation ou l'inégalité des revenus entre colonisateurs et colonisés; cette situation entraîne un sentiment de frustration et des réactions racistes (cas de l'Afrique du Sud). Mais le colonialisme désigne aussi une forme plus floue des rapports de domination économique, constituée par l'exploitation des richesses d'un pays au bénéfice préférentiel d'un autre. //

Bilan de la décolonisation, du colonialisme au néocolonialisme, René Gendarme,
Le Monde Diplomatique, décembre 1970, p. 7

#notionsclés #vidéo #fatoudiome

<https://www.youtube.com/watch?v=xgZOLcMUghA>

Dans cette vidéo, Fatou Diome brasse ces trois notions:

Colonialisme: ingérence militarisée d'une puissance européenne dans un pays // sous-développé//.

Néocolonialisme: ingérence économique contemporaine des puissances européennes dans un pays // sous-développé// (la famille Jones).

Post-colonialisme: pensée philosophique après la décolonisation. Que fait-on maintenant que les deux cultures sont interdépendantes? (Kwesi, Corduroy)

#colonisationbritannique #carteanimée #histoire

<http://www.histoirealacarte.com/demos/tome05/Colonisation-Empire-britannique.php>

#ghana #colonie #kwesi #clindoeilàwaste #wikipédia

Dans les années 1870, les Britanniques prennent progressivement l'avantage face aux Portugais et aux Néerlandais dans la lutte pour le contrôle du com-

merce de l'or et des esclaves. En 1874, ils fondent une nouvelle colonie, le Togo britannique (Togoland). Dès 1901, ils fixent les frontières du Ghana: le territoire Ashanti et le nord du pays, annexés à partir de 1896, sont soumis et rattachés à la colonie. Une partie du Togo allemand, peuplée par les Ewé, lui est ajoutée en 1922. Dans les années 1920, la // Côte de l'Or// devient la colonie africaine la plus prospère grâce à la culture du cacao et aux exploitations minières. Les Britanniques construisent les premières écoles du pays. L'anglais devient la langue officielle, mais les langues locales sont tolérées par les autorités coloniales dans les écoles primaires.

En 1939, lors de la Seconde Guerre mondiale, le Royaume-Uni s'engage contre l'Allemagne nazie. Les grandes villes britanniques sont bombardées, la flotte anglaise est gravement endommagée et le pays sort de la guerre lourdement endetté. L'Inde, colonie gigantesque, devient indépendante dès 1947.

Par idéologie, les superpuissances américaine et soviétique sont opposées au colonialisme. En 1956, elles poussent le Royaume-Uni à faire des réformes. En 1925, les Britanniques ont organisé des élections au Ghana, afin d'élire un conseil législatif des chefs autochtones et, suite aux troubles nationalistes incessants, donnent plus d'autonomie au pays. En 1951, le Parti de la convention du peuple (Convention People's Party, CPP) sort victorieux des élections législatives et son fondateur, Kwame Nkrumah, devient chef du gouvernement local. En 1957, la Côte d'Or est le premier pays d'Afrique subsaharienne colonisé à accéder à l'indépendance. Le 6 mars, il abandonne son nom colonial au profit de son nom actuel, Ghana.

#déconstructiondesclichés #vidéo #lol

https://www.youtube.com/watch?v=xbqA6o8_WCO

https://www.youtube.com/watch?v=ymcflrj_rRc

#nègredumonde #dansleblancdesdents #échos

Devenir nègre du monde: le capitalisme a fabriqué le nègre. Un humain mais une marchandise qu'on peut acheter. Le capitalisme tend à nous transformer en une entité qui peut être vendue et achetée.

Kwesi, le policier mais aussi la sœur qui devient une marchandise proposée par le père.

#psychologiedelacolonisation #fantasmes #viol

<http://raphael.afrikblog.com/archives/2014/07/22/30295033.html>

http://www.scienceshumaines.com/frantz-fanon-contre-le-colonialisme_fr_28199.html

Dans *Mirror Teeth*, ce complexe devient un véritable jeu de rôles, car le viol est orchestré par la famille. On assiste ainsi à un court-circuitage des complexes sous-jacents au racisme des Jones, la mise en scène du fantasme permettant d'assimiler l'autre au même.

#légende #crypté #vasyvoirsitescap

http://www.dailymotion.com/video/x16akc_le-sexe-surdimensionne-des-noirs_news

#érostismedelexostime #voyeurisme #déshumanisation

Si l'Occident prend un malsain plaisir à déshumaniser les Africains et toujours les Africains c'est parce que c'est avant tout ceux qui l'effraient le plus, ceux qui le fascinent le plus. Dans les //zoos humains//, les exhibés sont parfois présentés entièrement nus ou à moitié nus au public. On exhibe des enfants, des hommes presque nus mais aussi des femmes aux seins dénudés. Dans le paradigme occidental, la nudité est perçue comme un tabou. Le fait d'être nu ou à moitié nu appartient à la sphère privée. En revanche pour l'Europe, il n'y a absolument aucune gêne à observer des êtres humains non-blancs nus puisque à leurs yeux ils ne sont pas complètement humains. Grâce à ces exhibitions, l'Occident peut assouvir son voyeurisme malsain vis-à-vis des Africains. En effet, l'Europe se cache derrière le prétexte fallacieux qu'il s'agit de primitifs, de sous-hommes pour admirer confortablement la nudité des hommes et des femmes africains et de fantasmer la sexualité de l'homme noir.

Source: <http://www.deshumanisation.com/phenomene/objets-sexuels>

#inceste #anthropologie #tabouuniversel

Durant toute l'histoire de l'humanité, et cela dans des communautés culturelles très diverses, on rencontre des interdits très sévères concernant l'inceste. Ce tabou est, à peu de choses près, universel. Selon Claude Lévi-Strauss, il fonde la société humaine car il oblige les hommes à nouer des relations avec des étrangers. Du fait de cet interdit, les hommes ne peuvent en effet fonder de famille avec leurs sœurs et doivent donc trouver des femmes hors de leur communauté. Claude Lévi-Strauss voit dans l'interdit de l'inceste l'articulation entre nature et culture, le fondement social. Le message n'est pas selon lui: //N'épouse pas ta sœur//, mais bien plutôt: //Donne ta sœur en mariage à ton voisin.// L'exogamie serait selon lui à la base des échanges et des alliances entre groupes sociaux, leur permettant de s'affirmer en tant que tels. La prohibition de l'inceste serait alors le fondement de l'exogamie en interdisant l'endogamie et le tabou de l'inceste serait alors une construction sociale destinée à défendre l'exogamie en tant que fondement de la société.

#lois #suisse #uk

L'article 213 du Code pénal suisse condamne clairement l'inceste en ces termes :

1. L'acte sexuel entre ascendants et descendants, ou entre frères et sœurs germains, consanguins ou utérins, sera puni de l'emprisonnement.
2. Les mineurs n'encourront aucune peine s'ils ont été séduits.

En 2011, le gouvernement suisse souhaite lever l'interdiction de l'inceste dans le cadre de la révision du droit pénal et de la procédure d'harmonisation des peines.

Au Royaume-Uni, un acte de dispense du parlement peut lever cet interdit.

#dansleblancdesdents

- / La famille Jones. Au fil de la pièce, la famille se referme de plus en plus sur elle-même du point de vue social. //Eduquer son enfant, c'est savoir s'en séparer// (F. Héritier.) Ici on n'éduque pas, on consomme, jusqu'à consommer ses propres enfants.
- / Le frère et la sœur. Freud dit : //La prédominance des tendances sexuelles sur les tendances sociales constitue le trait caractéristique de la névrose.//
- / La mère et le fils. //Certains éprouvent avec plaisir le sentiment de proximité sexuelle. Exemple : Madame Dos... est en train de passer une excellente nuit, sexuellement agitée, avec son compagnon, lorsqu'elle entend dans la chambre voisine son fils s'ébattre avec sa jeune compagne. Le matin, au réveil, elle éprouve un sentiment d'intense douceur, de complicité sexuelle avec son fils et cette proximité lui donne du plaisir.// (*De l'inceste*, F. Héritier, p.60)
- / La mère et le gendre. Il y a évidemment de la haine et du racisme mais il y a aussi une très forte attirance. (Cf Monologue p. 29)

#armesàfeu #suisse #uk #wikipédia

La Suisse jouit d'une législation très libérale concernant les armes. Ainsi, ce pays se trouve au quatrième rang mondial du classement de nombre d'armes légères par habitant, avec 46 armes à feu pour 100 habitants. Les citoyens suisses ayant effectué leur service militaire peuvent conserver leurs armes de service à certaines conditions, et les utiliser à des fins personnelles. En 2010, le taux de suicide par arme à feu est le plus élevé d'Europe (entre 24 et 28 %).

En 1996, la tuerie de Dunblane donna lieu à un contrôle des armes à feu radical au Royaume-Uni puisque toute détention d'arme fut interdite aux privés par le gouvernement de John Major. Ceci, à l'exception de l'Irlande du Nord, qui garde un taux de détention d'armes à feu élevé et des lois moins sévères.

#fabriquantsdarmes #suisse #lesalpessontsibelles

RUAG AMMOTEC

Uttigenstrasse 67

3602 Thun

www.ruag.com

MORINI COMPETITION ARM S.A.

Zona Industriale O

6930 Bedano

www.morini.ch

NITROCHEMIE AG

Niesenstrasse 44

3752 Wimmis

www.nitrochemie.com

OERLIKON CONTRAVES AG

Birchstrasse 155

8050 Zurich

LOGA TECH GMBH

Wiesenstrasse 3

9327 Tübach

BRUGGER & THOMET AG

Zelglistrasse 10

3608 Thun

GRUNIG & ELMIGER AG

Industriestrasse 22

6102 Malters

www.gruenel.ch

#actus #marchandsdarmes #elleestbellelasuisse

#oùestpasséletempsdesmontresetduchocolat

- / 28.07.2015 La Suisse a augmenté ses ventes d'armes de 17% au premier semestre 2015

<http://www.rts.ch/info/suisse/6970317-la-suisse-a-augmente-ses-exportations-d-armement-au-premier-semester.html>

- / 01.03.2016 La Suisse épinglée pour ses exportations d'armes en Arabie saoudite

<http://www.24heures.ch/economie/La-Suisse-epinglee-pour-ses-exportations-d-armes-en-Arabie-saoudite/story/10224305>

— matières de travail #2: fiches personnages

Collectif Sur un Malentendu

— **JAMES JONES** 43 ans / blanc / mari de Jane / père de John et Jenny

Le père de la famille, le modèle, finit sa journée de boulot, va jouer au squash, boit une bière au pub puis rentre à la maison rejoindre sa femme et ses deux enfants.

Le patriarcat, un modèle sociétal, une image, une représentation, un symbole.

Le chef, le pouvoir, représentant d'une hiérarchie.

Le colon, colonialiste, post-colonialiste, néocolonialisme.

Le capitaliste, libéral, crapuleux ou du moins sans scrupules.

Classe sociale aisée.

Il sustente financièrement la famille.

Il semble trainer dans un commerce trouble (vendeur d'armes, aussi aux particuliers, aux rebelles).

Il minimise son propre travail.

Il manipule les gens, en l'occurrence les hommes qui s'intéressent à sa fille, Kwesi et Corduroy, avec des propositions de place de travail, de position sociale, de l'argent.

Il cherche constamment la position dominante. Il tire les ficelles.

RELATIONS. Il domine toute sa famille: un modèle pour son fils John, le patriarche pour sa femme Jane, et relation étrange pour ne pas dire scabreuse avec sa fille Jenny (allusion à son apparence, à sa manière de s'habiller, à son corps).

Relation de domination à l'égard de Kwesi puis de l'inspecteur Corduroy: il le soumet, le place d'emblée dans une position et une classe inférieures, des idées et des réflexions par conséquent naïves et hors de son cadre de compréhension et de celui de sa famille. Kwesi est d'abord appréhendé comme un paramètre avec lequel ils ne savent pas se comporter (alors ils font du thé). Corduroy est quant à lui d'abord vu comme un inspecteur de police, une

fonction. Jusqu'à la fin, James reste très froid et pragmatique, aucun ressenti ne vient entacher son apparence, son poste, son rôle.

— **JANE JONES** 39 ans / blanche / mère de John et Jenny

On ne mentionne pas qu'elle est //épouse// de James (bien qu'on la voie essentiellement en relation avec son mari dans la pièce). On parle d'elle comme d'une mère. La mère au foyer. La parfaite petite femme au foyer, petite bourgeoise bien mise, dévouée, à l'écoute des infos et de l'actualité (crise dans la sphère politique et financière). Elle croit ce que disent les médias. Femme décidée et serviable, elle occupe ses journées aux tâches ménagères, au calme. Elle sait ce qu'elle veut pour ses enfants, et même ce que ses enfants veulent pour eux-mêmes. Elle pense pour les autres. Elle croit en des valeurs comme le travail, la suprématie de l'Etat. Femme très souvent, voire toujours inquiète (la peur de l'autre surtout). Soutient son mari, quoi qu'il arrive. Elle veut tout maîtriser. Ne surtout rien faire ou dire qui pourrait bousculer la bienséance. Tout va bien, tout est sous contrôle.

Il y a une grosse contradiction chez ce personnage, dans ses actes et dans ses paroles. Du point de vue de l'autre, et notamment de l'étranger: elle pense que le problème c'est les Noirs (//une race violente mais ils n'y peuvent rien, ils sont juste différents de nous, c'est dans les gènes. Ils se contentent de vivre au crochet de l'Etat//), et en même temps elle fantasme sur eux (notamment dans la description de la scène du quai de gare) et plus précisément sur Kwesi, très fortement (au début de l'acte II). Elle est en fait très attirée par lui.

Souhaite-elle réellement partir de sa maison, de son pays, déménager? Son désir s'affirme et prend de plus en plus de place à mesure que la pièce avance.

Pas d'indice sur ses vêtements.

RELATIONS. James: soumission. Kwesi et Corduroy: désir et ambiguïté / répulsion et peur de l'étranger. Ses enfants: mère protectrice et souple avec eux. Elle sait ce que ces enfants veulent. Pas de distinction entre la fille et le fils, comme s'ils n'étaient qu'un pour elle. Pas de préférence.

Frustration de n'être finalement qu'une mère.

— JEAN

Définie exactement comme Jenny (même âge, blanche, même fonction). Elle est incarnée par la même actrice, mais on ne dit pas si elles sont habillées pareil. Pas le même comportement physique (//tiens-toi comme elle//). Complicité avec les parents (tutoiement, prénoms). La mère se confie à elle. Elle vient de finir le lycée et entre à l'université en psychologie clinique. On peut supposer que cela fait longtemps qu'elle est avec John. Relation à distance par téléphone. Elle est très entreprenante avec lui (au contraire de lui). Elle reproduit le même schéma que Jenny dans sa famille (mate aussi son frère sous la douche). Le père de Jean travaille avec le père de Jenny. Elle est un peu plus grossière que Jenny. Elle n'apparaît dans l'acte II que sur le CD. A la fin, Jean et Jenny ne sont plus que des objets sexuels (une voix sur un CD) et Jenny perd sa voix.

— JENNY JONES 18 ans / blanche / fille de James et Jane / sœur de John
Jenny est censée être //sexuellement active//. C'est intéressant parce que c'est dit d'une manière détournée: //Mais je suis de retour du lycée tous les jours, comme toutes les autres lycéennes de 18 ans sexuellement actives de ma génération dans Notre Pays.//

Elle critique le système d'éducation, se sent à l'étroit au lycée. On peut se demander: seulement au lycée? Est-ce qu'elle se sent à l'étroit aussi dans sa famille? Ce qui expliquerait Kwesi.

Passage de l'enfance/adolescence à l'âge adulte. Elle aimerait faire une année de césure, //pour élargir son horizon, s'employer à trouver qui on est//. Mais c'est John qui choisit pour elle ce qu'elle va faire: voyager à l'étranger, idée acclamée par les parents.

Comparaison avec le frère, compétition. //Tu auras du pain sur la planche si tu veux faire aussi bien que ton frère à l'université.//

PARCOURS. Rapport trouble à John. Elle veut savoir comment son frère la trouve (inceste ou insécurité parce que Kwesi ne veut pas coucher avec elle?). Elle veut plaire. Elle observe son frère (même chose: inceste ou curiosité d'une jeune fille par rapport à la sexualité, au corps de l'homme, qu'elle ne connaît pas encore?). Elle sait que la posture, le geste a une importance. Même si elle désire sortir du schéma familial, dans certaines situations (situations de stress?) elle y reste bloquée.

Rapport conflictuel à James et Jane. Elle essaie de les remettre en place. Conflit. Et semble reproduire le schéma de la mère malgré elle.

Rapport de désir et de séduction à Kwesi. Elle essaie par tous les moyens de faire l'amour avec lui. Argumentation détournée. Le meurtre de Kwesi intervient comme acte de rébellion par rapport à la famille, parce que Kwesi fait partie de la famille.

A la fin, elle reprend le discours familial. Mais est-ce qu'il n'y aurait pas une ironie là-dedans ? Et peut-être remet-elle en question la présence de tous, la réalité de tous quand elle dit : // Je ne suis pas ici, vous n'êtes pas ici ; c'est à peine si tout ça existe. // Remise en question de la situation théâtrale ?

— **JOHN JONES** 20 ans / blanc / fils et frère

Il n'est jamais présenté tout seul, toujours avec sa sœur. Ils entrent même ensemble. Il est de retour pour les vacances, il vient de l'université. Autonome par rapport aux parents et son milieu : rapport plus fort à l'extérieur. Langage assez précieux et maîtrisé (une qualité saluée par James). Il étudie la littérature. Le savoir et les lettres ont une grande importance pour lui. A la fin, il perd la maîtrise de la langue, ne sait plus ce qu'il dit.

Il casse toujours la fiction, souligne l'artifice théâtral.

Il entre toujours en dernier.

Il dénonce l'hypocrisie, la soumission et les mensonges de son père.

Le savoir permet de sublimer les passions. Littérature / sexualité : masturbation intellectuelle.

Il illustre le mieux la surdité de la famille : il donne l'oreille en pendentif. Quand il parle de l'émeute, il dit // un truc avec la mort d'un innocent //. Il est moins précis. Rapport à l'infériorisation.

RELATIONS. Son rapport à Jenny : gêné par les questions de sa sœur, il ne veut pas y répondre sauf quand on parle de sa bite. Il la repousse et ne veut pas céder à ses avances. Il ne veut pas entrer dans son jeu.

Son rapport à Kwesi : échange guidé, volonté de l'impressionner par le langage (citations, jeux de mots, félicitations – bizarre pour deux personnes du même âge). Il agit comme une interprète auprès de sa mère (vu qu'elle ne comprend pas Kwesi). Son rapport à Jean : il est moins entreprenant. Il note tout ce qu'il y a toujours de bizarre. Il se cache toujours derrière les formules. Il ne laisse pas apparaître ses sentiments (contrairement à elle). Il nomme les similitudes entre elle et Jenny.

— **KWESI ABALO** Il a 20 ans.

Ses parents sont nés au Ghana, ancienne colonie anglaise, mais lui est né à Swindon, une ville d'Angleterre, à l'ouest de Londres. Il vit à la périphérie de //l'une des plus grandes villes de Notre Pays//. Selon James et Jean, il aurait un //accent pittoresque//. Il est le nouveau petit ami de Jenny Jones.

Il est croyant, d'une //des grandes religions//, selon Jenny Jones. Il évite tout acte sexuel, car c'est un péché mortel, ne montre pas son pénis à sa copine et ne couche pas avant le mariage. Selon Jean, la petite amie de John, Kwesi serait gay, //les gens dans les Familles Religieuses, ils se sentent coupables d'être gay, donc ils sortent avec des filles et ils disent que la religion leur interdit de coucher avec elles, mais en fait, c'est juste qu'ils préfèrent les garçons//. Il essaie de ne pas se masturber, c'est aussi un péché selon sa religion.

INTERPRÉTATION. Si le refus de l'altérité détermine les relations entre les personnages dans *Mirror Teeth*, il caractérise aussi le rapport à l'identité propre. Kwesi est anglais, il a grandi à Swindon, mais sa couleur de peau rend ses propos incompréhensibles pour Jane, qui prétend ne pas comprendre son //accent//. La couleur noire efface sa voix, tout comme elle efface le visage d'un groupe de jeunes qui a effrayé Jane à la gare: //You couldn't see their faces at all, James, because they were black, as I say; did I mention they were black? [...] I couldn't see their faces because they were.// Ce refus de le comprendre permet de ranger Kwesi dans la catégorie des barbares (en grec, celui qui ne parle pas la langue), ces //barbarians// qu'elle dit avoir vus à la gare. L'autre est cantonné dans un rapport de négation: on ne le comprend pas, on ne le voit pas. Et l'altérité est ainsi refusée dans l'identité anglaise de Jane. Le désir qu'elle ressent pour Kwesi ne peut être accepté, il sera donc projeté sur lui dans une tentative de violfantasmée: //... he was [...] always pawing at me, his beautiful eyes full of lust, powerful, animal lust...// La maison des Jones reste identique à elle-même dans l'acte II malgré sa nouvelle localisation au Moyen-Orient, les échanges entre Jane et James sont identiques au début de chaque acte. L'acte III ne fera que réaliser les fantasmes de viol et de violence du début de la pièce, et le retour des répliques du premier acte marque ce repli sur soi.

— questions à la dramaturge

questions du Collectif sur un Malentendu à Pauline Peyrade

Où est-ce que tu situerais la pièce? Où est-ce que tu aurais envie qu'elle se situe ?

Au premier abord, je situerais la pièce là où l'auteur la situe: dans //une des plus grandes villes de Notre pays//. Parce que Nick Gill est anglais, je penserais d'abord à Londres. Peut-être à cause du nom des //Jones//, peut-être à cause du tea-time, peut-être à cause de cette atmosphère faussement guindée qui me rappellent fortement les quartiers résidentiels du //grand Londres//, ces banlieues qu'on appelle encore //Londres// mais qui s'étendent à plusieurs kilomètres du centre-ville. Mais, dès lors, et c'est là que les choses commencent à se corser, l'enjeu sera de nommer également la ville où la famille déménage dans la seconde partie de la pièce. Il semble en effet difficile, pour ne pas dire douteux, de définir l'une sans définir l'autre. S'agit-il de Téhéran, de Beyrouth, de Bagdad, d'Abu Dhabi? Comment choisir? A vrai dire, je ne suis pas sûre qu'il faille trancher, ni pour l'une ni pour l'autre. La force du texte tient, je crois, à cette part d'indéfini qui lui permet de jouer sur les clichés et les représentations stéréotypées qui sont les nôtres. D'ailleurs, Nick Gill parle de //l'une des plus grandes villes de Notre pays// et de //l'une des plus grandes villes du Moyen-Orient//. Un changement d'échelle qui tend bien à brouiller les pistes ou à accentuer l'ethnocentrisme européen et la vision parcellaire et schématique de cette région du monde que relaient nos médias et que dénonce la pièce.

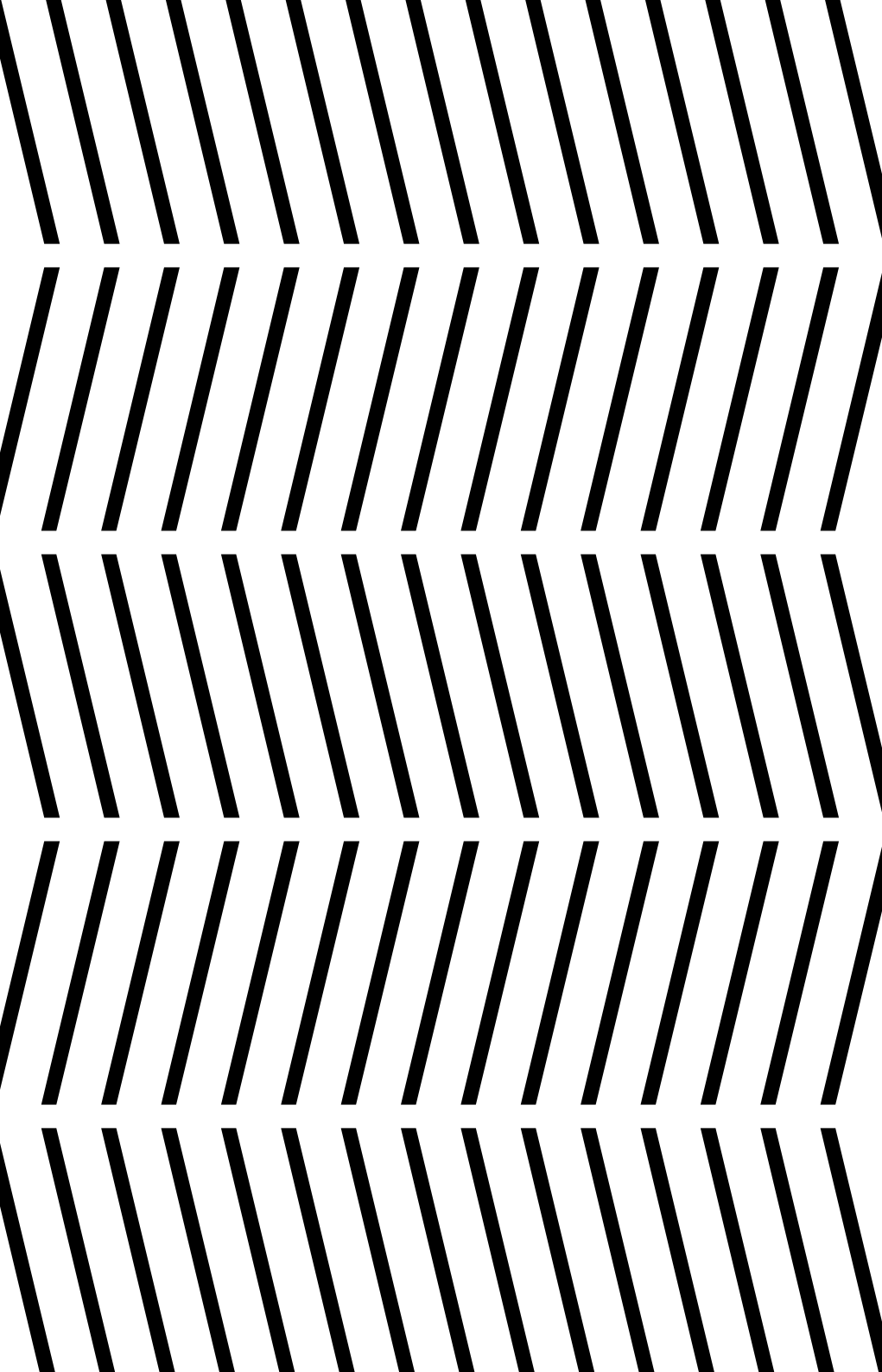
Est-ce que tu penses que ce serait intéressant de ne pas la situer en Angleterre et pourquoi?

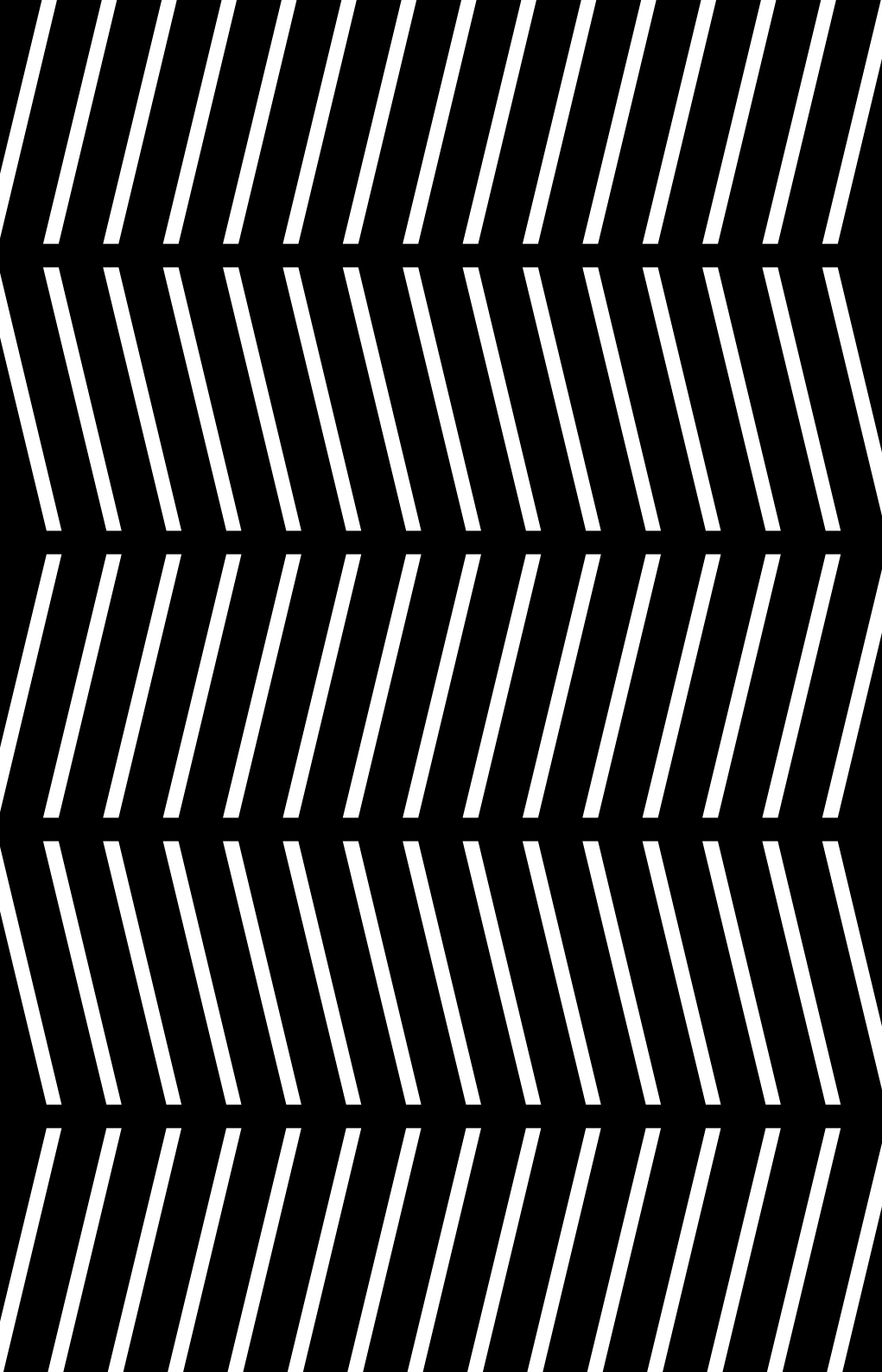
S'il fallait absolument la situer quelque part, je dirais que oui, bien sûr, pourquoi pas! Des Jones, on en trouve partout! Et, outre des détails culturels – la *cup of tea* ou la prestigieuse université (en France, ce

serait plutôt la grande école) – le racisme est suffisamment répandu pour que la pièce puisse s'ancrer dans beaucoup d'autres pays occidentaux. Mais je ne crois pas que ce soit la question. Ce portrait dichotomique du monde (Notre Pays / Le Moyen-Orient) proposé par Nick Gill appelle à penser les territoires à un autre niveau. Le texte interroge notre civilisation à l'heure du néo-capitalisme et de la post-colonisation. Dès son ouverture, le texte nous invite à nous questionner sur nos représentations: //Notre Pays//, c'est quoi? Celui de l'auteur? Celui de l'équipe artistique? Celui du public? Qu'est-ce qui fait que tel ou tel pays est //le mien//? //Mon Pays//, c'est quoi? Quel territoire habitons-nous? Quelles en sont les frontières? Par quoi se définissent-elles? Je pense que ces indications ne sont pas à prendre au pied de la lettre, au sens géographique, mais plutôt à un niveau plus transhistorique, voire symbolique.

Comment faire si on ne la situe pas en Angleterre?

Tout dépend du pays choisi et pourquoi, de ce qu'on veut mettre en avant, de ce que l'on veut raconter de ces banlieues pavillonnaires. Cela se joue à des petites choses et la violence et l'hybris des personnages finissent, au bout du compte, par tout emporter. Je m'étonne cependant que vos questions portent essentiellement sur le pays d'origine des Jones et pas sur le pays dans lequel ils déménagent! D'autant que, comme je l'ai dit plus haut, il me semble difficile de penser l'un sans l'autre. En effet, une fois qu'on a résolu les questions de références culturelles qui font davantage office de décor et d'objet de satire assez inoffensive, il me semble que dans le rapport de domination excessif que dépeint la pièce, il s'agit bien du rapport entre deux mondes. Elle raconte un état de fait historique, un état du monde et des cultures et se sert du fantasme comme moteur à satire. Par ailleurs, elle propose une part d'invraisemblable suffisamment puissante pour dire ce qu'elle a à dire sans pointer du doigt tel ou tel pays. Il serait dommage de lui couper l'herbe sous le pied, qu'en pensez-vous?





#4

L'utopie // collectif //

// Ouvrir une brèche dans l'épaisseur du réel. //

— parce que ça peut marcher

entretien avec le Collectif Sur un Malentendu, Octobre 2016

Racontez-nous de l'histoire du collectif. D'où venez-vous ? Comment vous êtes-vous rencontré-e-s ? Pourquoi et comment se sont affirmés le désir, la nécessité, la volonté de travailler ensemble ?

Nous nous sommes rencontré-e-s à l'école de La Manufacture de Lausanne. Le groupe s'était rassemblé durant la formation, lors d'un stage intitulé //parcours libre//, pour monter *Les Trublions* de Marion Aubert. Après l'école, nous avons eu le désir de reprendre ce travail. Nous avons mis en scène, collectivement, le texte de Marion Aubert dans le cadre de La Distillerie Compagnie d'Emilie Blaser. A la fin de cette expérience on s'est dit que l'alchimie avait pris, qu'on avait eu du plaisir à travailler ensemble, qu'on s'était mutuellement mis au défi et qu'il fallait faire quelque chose du hasard qui nous avait réunis. C'est là que l'envie d'une suite a été formulée. C'est à ce moment qu'on a décidé de créer le Collectif Sur un Malentendu, structure donnant une identité administrative et artistique spécifique à ce groupe de travail. On a commencé par nommer ce qui avait caractérisé notre première expérience et quels fils on désirait tirer. On a écrit la première version d'un manifeste qui continue d'évoluer au fur et à mesure des expériences. Eh tiens, on s'aperçoit que le manifeste répond à la question suivante !

Pourquoi //sur un malentendu// ?

Parce que nous sommes six comédiens,
Parce qu'il n'y a pas de metteur en scène,
Parce que nous partageons nos expériences, nos questions et nos désirs (c'est beau ça !),
Parce que le collectif n'a pas l'exclusivité, mais notre fidélité.
Sur un Malentendu,

Parce qu'il s'agit du choix d'un texte,
Parce que nous cherchons l'irrévérence, la folie et le plaisir du jeu,
Parce que chaque projet constitue un ensemble de limites à transgresser,
Parce qu'il s'agit de présenter un univers porté par nos singularités.

Sur un Malentendu,

Parce que nous multiplions les points de vue pour créer,
Parce que cette utopie, nous l'inscrivons dans la réalité (ça c'est vraiment beau!),
Parce que toutes les propositions sont discutées,
Parce que nous prenons le temps,
Parce que chaque choix dépend d'une responsabilité individuelle et collective.

Sur un Malentendu,

Parce que nous avons besoin des autres pour nous provoquer,
Parce que c'est l'écart entre nous qui nous intéresse,
Parce que le collectif est une tentative de faire lien,
Parce qu'il est question de confiance.

Sur un Malentendu,

Parce que le collectif permet de trouver des idées qu'on n'aurait jamais eues tout seul,
Parce qu'on n'en sait rien mais qu'on peut jouer ce qu'on veut,
Parce que sur un malentendu ça peut marcher.

On voit de plus en plus de //collectifs// émerger depuis quelques années. Pourtant, il semble que le terme ait une résonance différente pour chacun. Que signifie le mot //collectif// pour vous? Comment le définissez-vous? Qu'implique-t-il dans votre manière de travailler? En quoi se différencie-t-il du //groupe//, de la //compagnie// ou de l'//ensemble//?

Oui on peut dire que c'est dans l'air. On peut parler d'une mouvance par rapport à cette émergence accrue des collectifs. Ça traduit très certainement un désir de travailler sur un autre mode que celui dominant jusque-là (un metteur en scène et son équipe). Trouver une alternative au système pyramidal. Questionner le rapport au pouvoir.

Ce désir semble contagieux puisque le terme de //collectif// circule, passe les frontières, il y a du bouche-à-oreille. Ceux qui exercent un même métier se rencontrent, discutent, échangent sur leurs expériences. Ça fait envie, ça fait rêver, c'est sûrement pour ça qu'on est nombreux à essayer.

Après, se pose une nouvelle question : quelle réalité met-on derrière ce mot ? Ce n'est plus de l'ordre de la mouvance, c'est à l'échelle spécifique du groupe en question que ça se passe. Et cette réalité bouge, ne cesse de bouger avec le temps. Pour nous, au début, il y a le plaisir à travailler ensemble et l'étonnement de ça parce qu'on ne se ressemble pas, parce qu'on ne perçoit pas les choses de la même façon. On pourrait dire qu'il y a une bonne tension entre nous, entre confiance et résistance. Chacun a une voix et le collectif est le lieu où on a la possibilité et responsabilité de la faire entendre. C'est un lieu où on s'entraîne à la démocratie. Il n'y a pas une mais six têtes (ou même plus puisque nous travaillons avec des collaborateurs qui viennent avec leurs propres propositions, qui discutent les choix). Le collectif est une structure au sein de laquelle il n'y a pas de hiérarchie.

Ce que ça implique dans notre manière de travailler ? Ça nous inscrit dans une continuité. Habituellement, on s'engage dans les projets de théâtre, avec une équipe, en sachant que c'est pour une durée déterminée. Le collectif existe tant qu'on se rassemble autour de projet, tant que chaque individu qui le compose désire mettre la main à la pâte.

Ça implique du temps. Comme chacun a un pouvoir de décision, ça nécessite des longs temps d'échange. Le temps que chacun pense à ce qu'on fait et le temps de le communiquer aux autres.

Ça implique d'intervenir dans tous les domaines convoqués pour faire un spectacle (le jeu, l'écriture, la lumière, la scénographie, le son, l'administration, la diffusion...).

Ça implique de l'organisation, de se distribuer les tâches.

Ça implique de faire confiance aux autres, individuellement on ne contrôle pas tout.

Ce qui différencie le collectif du groupe? Un groupe peut se réunir pour se réunir. Le collectif se rassemble autour d'un projet et dans notre cas, un projet de théâtre.

Ce qui diffère de l'ensemble: l'ensemble s'utilise davantage dans le domaine de la musique et il y a quelqu'un qui dirige un ensemble.

Le terme de compagnie définit un cadre administratif, alors que le collectif recouvre à la fois une réalité administrative et une réalité artistique.

En découvrant votre protocole de travail, on pense immédiatement au groupe belge tg STAN. Quels sont les artistes et/ou les groupes d'artistes qui vous ont inspirés ou vous inspirent toujours, pour leur manière de travailler et/ou pour leur esthétique, leur univers?

Il y a des artistes qui nous inspirent communément et d'autres individuellement. On n'aime pas toujours la même chose, on n'aime pas tout chez un artiste. On peut se mettre à aimer quelque chose qu'on n'aimait pas jusque-là.

Il y a Philippe Quesne, il y a les tg STAN, il y a Vincent Macaigne, il y a Olafur Eliasson, il y a le film de Benh Zeitlin, *Les bêtes du Sud sauvage*, il y a Marion Aubert, nos parents, il y a Fellini, Pasolini, la série *Utopia*, la série *Le cœur a ses raisons*,

Il y a la chorégraphe Crystal Pite, Castorf, la scénographe Anna Viebrock, l'architecture,

Il y a Gisèle Vienne, Joseph Beuys, Les Chiens de Navarre,

Il y a Oscar Gómez Mata, Christoph Marthaler.

Qu'est-ce qui fait qu'un protocole reste vivant et qu'il ne se transforme pas en mécanique, en système? Est-ce une chose à laquelle vous veillez? Si oui, comment?

La question du paradoxe reste toujours sur le gril.

Tant qu'un protocole, tant qu'un système n'existe pas, il s'agit de le créer, de l'inventer. Une fois qu'il existe il s'agit de le faire vivre et de sentir quand est-ce qu'il va s'épuiser et le faire mourir avant.

Comment ne pas s'asseoir ? Comment ne pas se satisfaire de ce qui a procuré du plaisir, de ce qui a marché ? Parce que, très certainement, la prochaine fois ça ne procurera pas de plaisir, ça ne marchera pas. Comment marcher sur un fil ? Les autres sont là pour nous réveiller quand on s'endort ou pour nous faire redescendre quand on monte les tours.

La mécanique arrive quand on ne fait plus qu'appliquer une forme sans y penser, quand les gestes ou les mots ne signifient pas plus que ce qu'ils représentent. C'est la coquille vide. C'est le fait d'y penser qui rend vivantes et étranges les choses qu'on fait, qu'on dit. Le temps de la pensée n'est pas compressible. On a besoin de temps pour penser le projet qu'on entreprend. Il s'agit de veiller à résister à la précipitation, au stress, l'envie de vite obtenir un résultat rassurant.

Intégrer la possibilité de l'échec. Prendre le risque d'essayer ce qu'on ne connaît pas. Pour ça, il faut développer la confiance.

Ne pas vouloir appliquer une recette.

La durée est un paramètre essentiel.

Pour pouvoir entendre vraiment ce que chacun a à proposer.

C'est la première fois que vous répondez à une commande comme celle passée par le POCHE /GVE ? Comment envisagez-vous ce travail ?

C'est la première fois, oui. Cette commande, c'est une proposition de jeu, un défi. Ça nous emmène sur un terrain qu'on n'aurait pas ou peut-être pas découvert sans cette commande. Aucun de nous ne connaissait cet auteur anglais, Nick Gill. Normalement, nous organisons au sein du collectif un comité de lecture, où chaque membre apporte une ou plusieurs propositions. Nous débattons de chaque pièce (leur enjeu, le potentiel de jeu à développer sur le plateau, en quoi elle révèle le collectif...), puis nous en choisissons une. Le fait de ne pas avoir le choix pour *Dans le blanc des dents* pose d'autres questions au collectif et nous empêche de nous figer dans des habitudes : pourquoi le POCHE /GVE nous projette dans ce travail ? Est-ce cohérent avec la dynamique du collectif ? Le fait de nous passer commande introduit de l'étranger dans le collectif et nous demande

de prendre du recul sur nous-mêmes. Accepter de l'étranger, c'est accepter de changer, mais aussi de s'affirmer. Et à partir du moment où on a dit oui, à nous d'intégrer le projet, d'en faire notre désir !

Qu'avez-vous pensé à la lecture du texte de Nick Gill ? Quelles questions et quels défis posent-ils à la scène ?

Il y a eu plusieurs étapes de lecture. La première, intime, où chacun a pensé quelque chose dans son coin, et la deuxième où on a lu ensemble et où la dimension absurde, cynique et monstrueuse nous a davantage sauté aux yeux et aux oreilles.

Voici quelques pensées en vrac qui nous sont passées par la tête lors de la première lecture :

// Ça n'y va pas avec le dos de la cuillère ! Ils sont gratinés ces personnages. C'est énorme ! C'est méchant, c'est drôle, c'est une sacrée satire, y'a de quoi entrer en résonance avec ce qui se passe aujourd'hui au niveau politique, économique, dans le rapport à l'autre. C'est pas un peu trop ? ! Pourquoi ce titre ? Tout est dit ! Ça pourrait bien nous aller ! Merde, y a besoin que de cinq acteurs et on est six. Je suis pas sûr d'être totalement convaincu et en même temps je sens un super potentiel. C'est malin et intelligent ! Tu crois que c'est parce qu'il y a Cédric D. avec nous, qu'on nous a proposé le texte ? ! Ça veut dire quoi cette porte qui bouge ? //

On s'est dit : // Ce texte donne très envie de jouer ! //

La question du cliché, du stéréotype est centrale. Chaque personnage relève d'un stéréotype. Ce qui va être passionnant au niveau du jeu, c'est de voir comment, en poussant les traits de caractères, on pourra atteindre la monstruosité et donc faire de ces personnages des figures mythiques.

Pour que l'aspect cliché ou monstrueux de ces personnages puisse vivre, toucher, troubler, il s'agira de le mettre en tension avec une intériorité délicate, subtile.

Le défi sera de générer du paradoxe. Faire du trop et qu'on y croie. Comment dépasser les limites de la convenance et rester crédible ?

Vous avez l'habitude de travailler sur le répertoire contemporain. Pourquoi est-ce important de monter des textes d'auteurs vivants ?

On peut tout juste commencer à dire que c'est une habitude, c'est le troisième spectacle qu'on crée. Mais c'est vrai qu'on s'est dit qu'on avait envie de monter des textes contemporains, pour découvrir ce qui s'écrit en même temps qu'on crée. Pour voir comment ce qui s'écrit maintenant et ce qui se joue en ce moment entrent en correspondance.

Pour ouvrir l'œil sur ce qui se passe autour de nous.

Complétez cette phrase, s'il vous plaît : //L'Autre, c'est...//

L'Autre c'est toi.

L'Autre c'est Pierre-Antoine, c'est Emilie, c'est Nora, c'est Cédric, c'est Cédric, c'est Claire...

L'Autre c'est tous ceux que je ne rencontrerai jamais, que je n'ai jamais entendu.

C'est ceux avec qui je joue, avec qui je fais quelque chose.

L'Autre c'est étrange, j'y comprends pas tout mais ça m'interpelle.

L'Autre c'est une question.

L'Autre c'est une planète (l'exploration est infinie).

L'Autre c'est pas moi.

Je suis aussi quelqu'un autre que celui qu'on croit.

L'Autre c'est celui qui m'aide à devenir moi.

L'Autre c'est parfois la peur, mais une peur que je veux rencontrer et surmonter.

L'Autre c'est la beauté du monde et la laideur aussi.

L'Autre c'est un miroir.

L'Autre c'est l'aventure.

L'Autre, c'est un révélateur du moi.

L'Autre, c'est l'enfer... ou presque.

L'Autre, c'est si ce n'est toi...

L'Autre, c'est une chanson de Mylène Farmer.

L'Autre, c'est un étrange messenger.

Quelle(s) question(s) aimeriez-vous poser aux spectateurs/trices du POCHE/GVE aujourd'hui ?

Qu'est-ce qui vous fait plaisir ?

Vous souvenez-vous d'un jour où quelqu'un vous a fait peur ?

Quel voyage vous a le plus marqué, qu'est-ce qu'il a changé dans votre vie ?

Est-ce que vous avez peur des Arabes ?

Quelle est la dernière fois où vous avez eu une pensée raciste ?

Avez-vous déjà fait un rêve érotique avec un de vos parents ?

Sexuellement, vous êtes plutôt Black, Asiat, Indien, Latino, Nordique, Maghrébin... ?

Quels sont vos tabous ?

Where is Jessica Hyde ?

Comment vivez-vous et quelles sont vos habitudes ? Que représente l'Autre, l'étranger, pour vous ?

Quel rapport entretenez-vous à votre famille ?

Vous sentez-vous en sécurité ?

Est-ce que je peux vous toucher ?

Avez-vous peur pour vos enfants ?

(Je sais pas...)

— utopies collectives

par Bernard Breuse, Miguel Decleire,

Jolente de Keersmaeker, Lise Lenne et Stéphane Olivier

LISE LENNE. Le geste essentiel du théâtre, de celui qui s'avance sur scène pour s'extraire du chœur, c'est celui du partage: d'une séparation qui permet le commun. Partager, ce n'est pas être d'accord, c'est être prêt à accepter que quelque chose nous sépare, qu'il y ait du vide, du jeu, un écart entre les parties d'un tout. C'est dans ce rapport fondateur au partage, qui affirme que le commun ne réside pas dans l'unique mais dans la confrontation et le dissensus, que se situent, à différentes échelles, les [collectifs]. [...] // Collectif // ne signifie paradoxalement pas qu'il y ait effacement des individualités et des singularités au profit du groupe mais correspondrait plutôt à l'invention commune d'un espace que chacun puisse défendre en son propre nom. Invention qui ne peut se faire que dans ce temps des conjugaisons inexistant en français: un présent continu, qui dit le quotidien renouvelé. En effet, // le collectif n'existe pas *a priori*. A un moment donné, il y a *du* collectif. Il y a œuvre. // Le collectif n'est pas une posture: il ne peut se définir que comme pratique. Le collectif *n'est* pas, il se *fait* dans le frottement des singularités au jeu du dissensus, ainsi instrumentalisé et accepté. Au sein du processus de création, le refus de la dictature du sens apparaît comme une constante, notamment à travers l'évacuation de la figure traditionnelle du metteur en scène et un travail de // tricotage collectif // d'univers de sens. [...] Dans l'organisation quotidienne du groupe, cela se traduit par la réinvention de certains principes, comme le tour de parole, qui permettent au collectif d'exister. Jolente de Keersmaeker, membre du tg STAN, nous a ainsi confié qu'aucune décision n'était jamais votée, et donc soumise à la loi de la majorité, mais discutée jusqu'à ce qu'un accord puisse être formulé, sans quoi le débat est repoussé.

Remettre en question ce seul principe du vote, sur lequel est construit notre système politique, pose en d'autres termes la question de notre rapport à la parole, au dialogue qui fondent l'essence et la complexité du geste théâtral et politique.

STÉPHANE OLIVIER. Au sujet de la pertinence du collectif, je pense d'abord qu'il y a un arrière-plan politique: on a l'impression que le pouvoir, en tant que moteur de changement et de progrès social, n'est pas questionné dans la société actuelle. On reconnaît intellectuellement les méfaits du paternalisme, du machisme depuis un siècle et demi, mais on n'a toujours pas réussi à transposer dans les faits cette réflexion. Et le théâtre, les arts vivants, la position de l'artiste dans les arts vivants – qui se veut une position en résonance avec les réflexions philosophiques et intellectuelles d'aujourd'hui – sont partie prenante d'une société totalement patriarcale, machiste et autoritaire, y compris dans le subventionnement par l'Etat. Face à cette contradiction par rapport à ce qu'on voulait faire sur le plan artistique, on a cherché une organisation qui puisse fonctionner autrement. [...] [Le collectif,] c'est une pratique, pas une posture. La situation entre un metteur en scène et des acteurs est une posture, c'est-à-dire qu'elle n'est pas remise en question. Alors que le collectif [...] se pose la question de son sens. [...] Est-ce que ça a du sens de faire ça collectivement ou pas? Si on ne le fait pas, pourquoi? Et quelle est la conséquence de ça? [...] Je pense que dans le milieu des arts vivants, dans la danse par exemple, il existe déjà d'autres formes de collectif, où le travail de processus de création collective est plus reconnu ou pose moins question. J'ai l'impression que parce qu'il y a un manque de réaction des pouvoirs publics et des institutions, le collectif a quitté sa forme. On trouve beaucoup plus de collectifs du côté des arts de rue, du cirque, des arts numériques, ou des projets artistiques activistes. Les expériences individuelles y sont quasi des exceptions. Je pense que c'est lié au poids historique de la structure hiérarchique du monde théâtral qui résiste beaucoup.

BERNARD BREUSE. On ne peut pas penser l'utopie en dehors de ce qui existe. Elle part toujours de ce qu'il y a, elle se définit

contre, peut-être, en résistance. Je pense que le théâtre est de toute manière un art de groupe, il n'a jamais existé autrement que comme ça. Historiquement, la prise de pouvoir du metteur en scène à partir de la deuxième moitié du XXème siècle a été réelle. On est arrivé à une situation déséquilibrée. Mais au théâtre, l'idée du groupe persiste – peu importe si on l'appelle compagnie, groupe, communauté, collectif. [...] Pour revenir à un côté peut-être plus utopiste justement, et pour reprendre les mots de Marcuse, on n'est pas dans *l'Homme unidimensionnel*. De manière pratique, on essaie de faire exploser cette idée-là. On a réussi à faire confiance aux compétences de chacun, sans définir la fonction par la compétence technique. [...] La spécialisation des postes fait perdre quelque chose de l'art, en figeant la possibilité d'une circulation. Le sens commun n'est plus mis en évidence. Le sens émane aussi du fonctionnement en groupe, du fait de dire les choses, de les voir, de les comprendre, de faire fonctionner sa tête sur ce qui se passe, plutôt que de laisser à quelqu'un d'autre la responsabilité de cela.

MIGUEL DECLEIRE. Il y avait une volonté réelle dans ces collectifs, une sincérité de l'engagement. Mais elle n'a pas beaucoup persisté. Cette pratique reprend maintenant sous d'autres formes. Le collectif, c'est aussi un groupement de forces dans une situation donnée. Le tout est supérieur à la somme des parties, même artistiquement.

JOLENTE DE KEERSMAEKER. Je pense que [les plus grandes difficultés du travail en collectif] c'est quand on se retrouve dans une situation où l'un d'entre nous a une idée très précise et contraire aux autres, et que ça nous force au compromis. Je vais lutter jusqu'au bout mais à un moment, tu dois apprendre à revenir sur ton idée ou à y renoncer si elle ne convainc pas les autres. On a la culture de ne jamais voter, surtout pour des choses en interne. On va toujours, par la discussion, trouver une solution. Ou quand il n'y a pas de solution, on le laisse comme ça. C'est très belge je pense, on le met dans le frigo! Ça reste là, parfois ça dégèle... Un des débats qui revient souvent entre nous, c'est //qu'est-ce que tu fais avec l'argent que

tu gagnes en dehors de tg STAN?//. [...] Notre manière de travailler n'est pas un hasard, c'était un choix très fort, très affirmé au début. C'était aussi lié au monde et ça l'est toujours. Ce n'est pas une utopie parce qu'on le fait, on le réalise. On travaille depuis vingt ans comme ça, même si de l'extérieur les gens étaient sceptiques sur la possible pérennité d'une telle démarche. Mais après beaucoup de recherche, de temps, d'endurance, de volonté, ça tient toujours. [...] Nos choix sont porteurs d'un message. [...] On ne prétend pas avoir une solution. Mais on veut créer dans notre attitude, dans nos conditions de travail, et sur scène, ce lien au monde. On veut réfléchir sur ces structures sociales et humaines, et partager cette réflexion commune avec le public. [...] C'est là qu'est la force du théâtre. Et c'est pour ça que je fais du théâtre. Et aussi parce que c'est vivant, c'est un moment partagé, donc surtout social. Les gens viennent au théâtre. Aujourd'hui, ces moments sont devenus rares, non ?

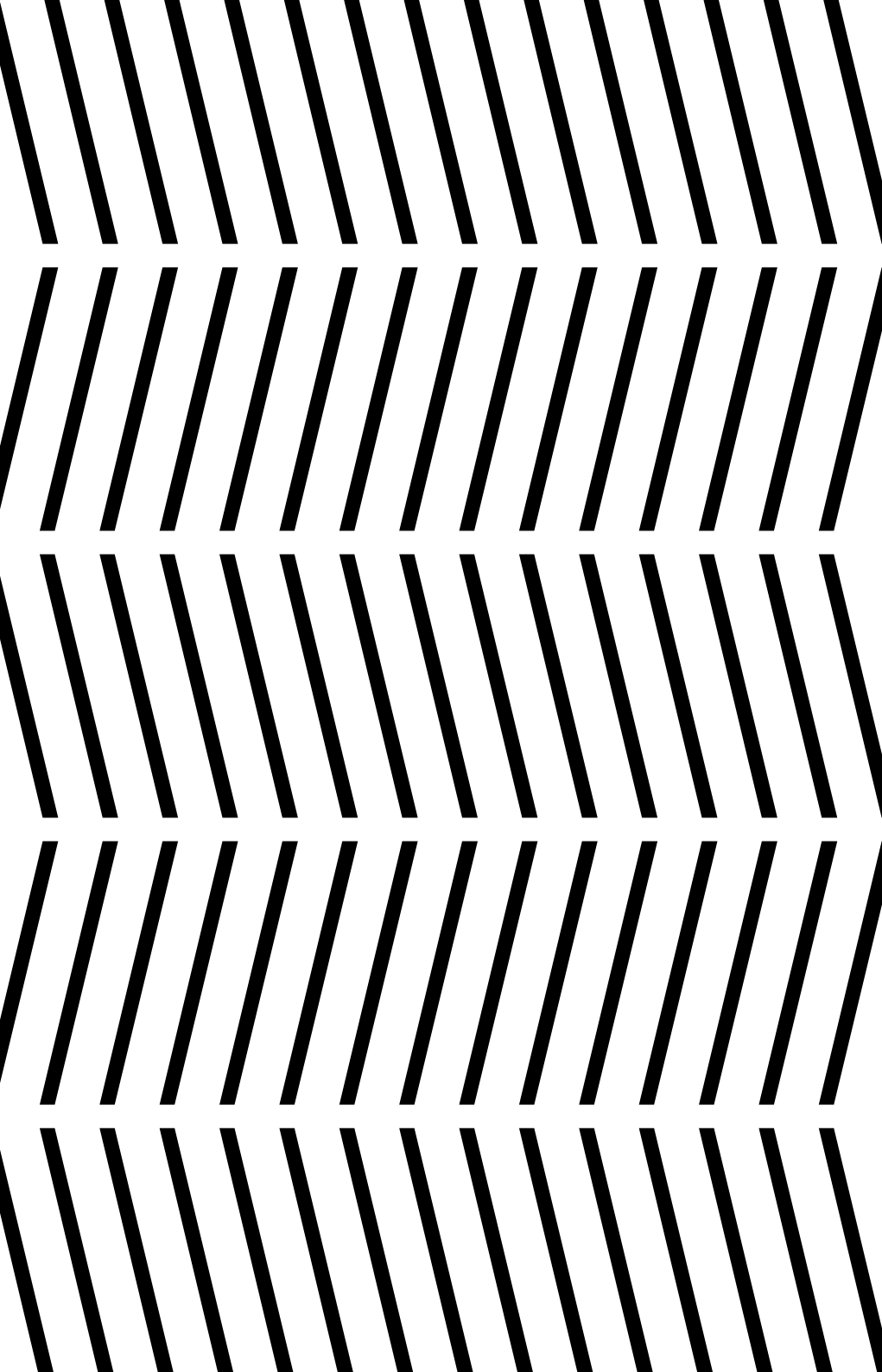
Lise Lenne est metteuse en scène et comédienne. Elle écrit pour la revue en ligne Agôn. Bernard Breuse, Stéphane Olivier et Miguel Declaire font partie du collectif Transquinquennal. Jolente de Keersmaecker fait partie du collectif tg STAN.

Sources

(Im)posture du collectif, Transquinquennal, Agôn [En ligne], Dossiers, (2010) N°3 : Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Enquête : Engouffrés dans la brèche, Postures et pratiques du collectif, mis à jour le 01.02.2011, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1536>.

Tout ce qui est sur scène a une histoire, tg STAN, Agôn [En ligne], Enquête : Engouffrés dans la brèche, (2010) N°3 : Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, Postures et pratiques du collectif, mis à jour le 01.02.2011, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1540>.

Engouffrés dans la brèche, Lise Lenne, Agôn [En ligne], (2010) N°3 : Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, Enquête : Engouffrés dans la brèche, mis à jour le 11.01.2011, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1544>.



— biblio-filmo-expo-graphies

À LIRE

Les influences de l'auteur

- / *Far Away*, Caryl Churchill, Actes Sud-Papiers, 2002
- / *Septième ciel*, Caryl Churchill, L'Arche, 1997
- / *Getting attention*, Martin Crimp, L'Arche, 2006
- / *Anéantis*, Sarah Kane, L'Arche, 1999

Comédies classiques, contemporaines et classiques-contemporaines

- / *Les Trublions*, Marion Aubert, Actes Sud-Papiers, 2005
- / *Fin de partie*, Samuel Beckett, Editions de Minuit, 1957
- / *Molloy*, Samuel Beckett, Editions de Minuit, 1982
- / *Le Tartuffe*, Molière, Folio classiques, 2013

Pour aller plus loin

- / *Le Rire*, Henri Bergson, Gallimard/Flammarion, 2013
- / *Peau noire, masques blancs*, Frantz Fanon, Points, 2015
- / *Les damnés de la terre*, Frantz Fanon, La Découverte, 2004

- / *Totem et tabou*, Sigmund Freud, Petite Bibliothèque Payot, 2004
- / *De l'inceste*, François Héritier, Boris Cyrulnik et Aldo Naouri, Odile Jacob, 2000
- / *Tristes tropiques*, Claude Lévi-Strauss, Pocket, 2001
- / *Psychologie de la Colonisation*, Octave Mannoni, Editions du Seuil, 1950
- / *L'homme unidimensionnel*, Herbert Marcuse, Editions de Minuit, 1958
- / *Soi-même comme un autre*, Paul Ricoeur, Points, 2015
- / *L'Idéologie et l'utopie*, Paul Ricoeur, Points, 2016

Détours

- / *L'œil le plus bleu*, Toni Morrison, 10/18, 2008
- / *La Tempête*, William Shakespeare, Les Solitaires Intempestifs, 2004

À VOIR

- / *Les bêtes du Sud sauvage*, Benh Zeitlin, 2012
- / *Utopia* (série, 2014)

Le **POCHE /GVE** est un théâtre entièrement consacré à l'écriture contemporaine. Il s'engage à replacer les auteurs et leurs textes à l'origine, au début de la fabrique du théâtre. Un comité de lecture repère, lit et sélectionne les textes qui constituent les saisons du **POCHE /GVE**. Textes d'aujourd'hui, d'auteurs vivants, ils sont créés au **POCHE**. Pour accompagner et éclairer leur première rencontre avec le public, le théâtre édite ce cahier de salle, rédigé lui-même par une talentueuse auteure, la dramaturge de cette Saison d'EUX, **PAULINE PEYRADE**. Jeune auteure formée à l'Ecole nationale supérieure des arts et techniques du théâtre à Lyon (ENSATT), Pauline conçoit des formes avant même de commencer à écrire ses pièces. Elle embrasse des sujets en y plongeant entièrement, faisant de ses personnages, de ses fables, de ses motifs, les matériaux absolument concrets de ses pièces. Pour elle, chaque sujet, chaque personnage appelle son propre théâtre. Elle sait que les formes cano- niques n'ont plus cours et que chaque auteur-e se retrouve seul-e devant son écran face à ses choix. Radicalement moderne, elle ose interroger la machine du théâtre, lui lancer des défis. L'exigence artistique absolue à laquelle elle s'astreint, du début à la fin de ses dialogues, ainsi que ses choix formels et artistiques font de ses textes de véritables défis pour les créateurs de théâtre. Ses pièces *Ctrl-X* (créée au **POCHE /GVE** en avril 2016) et *Bois Impériaux* sont publiées aux Solitaires Intempestifs. Fondatrice de la revue *le bruit du monde*, elle travaille à l'apparition d'une nouvelle scène de l'écriture contemporaine et participe à la réflexion sur le rôle et la place des auteurs aujourd'hui.

POCHE /GVE est géré par la Fondation d'Art Dramatique de Genève

... SUBVENTIONNÉ
... PAR LA
VILLE DE GENÈVE



FONDATION
JAN MICHALSKI
POUR
L'ÉCRITURE
ET LA
LITTÉRATURE



Vous sentez-vous en sécurité ? /
Qu'est-ce qui vous fait plaisir ? /
Quelle est la dernière fois où vous
avez eu une pensée raciste ? /
Avez-vous déjà fait un rêve érotique
avec un de vos parents ? /
Est-ce que vous avez peur
des Arabes ? /
Quels sont vos tabous ? /
Sexuellement, vous êtes plutôt
Black, Asiat, Indien, Latino,
Nordique, Maghrébin... ? /
Que représente l'Autre,
l'étranger, pour vous ? /
Est-ce que je peux vous toucher ?