**PHILIP SEYMOUR HOFFMAN,**

**PAR EXEMPLE**

**UN SPECTACLE DE TRANSQUINQUENNAL**

**ÉCRIT PAR RAFAEL SPREGELBURD**

**PREMIÈRE AU THÉÂTRE VARIA À BRUXELLES EN MAI 2017**

**DANS LE CADRE DU KUNSTENFESTIVALDESARTS**



**DOSSIER ARTISTIQUE**

**Février 2017**

PHILIP SEYMOUR HOFFMAN, PAR EXEMPLE : texte que le dramaturge argentin Rafael Spregelburd écrit pour une autre compagnie que la sienne, le collectif belge Transquinquennal.

PHILIP SEYMOUR HOFFMAN, PAR EXEMPLE : trait d’union transatlantique entre deux pratiques décoiffantes de la fiction théâtrale : foisonnements contradictoires et mises en abîme chez Rafael Spregelburd, jeu avec les codes de la représentation chez Transquinquennal. Point commun: un traitement ludique et ironique de problématiques désespérantes.

PHILIP SEYMOUR HOFFMAN, PAR EXEMPLE : spectacle auquel l’acteur américain oscarisé prêtera son nom, mais qui ne racontera ni sa vie, ni sa mort.

PHILIP SEYMOUR HOFFMAN, PAR EXEMPLE : Une pièce qui explore les méandres de la célébrité, de l'idolâtrie de classe, de la fiction de soi, de la non-coïncidence entre la personne et son image, de l’escroquerie de la personnalité et de l’identité.

PHILIP SEYMOUR HOFFMAN, PAR EXEMPLE : pièce pour 5 comédiens, 2 femmes et 3 hommes, ces derniers constituant le noyau artistique de Transquinquennal

PHILIP SEYMOUR HOFFMAN, PAR EXEMPLE : spectacle qui aura sa première au Kunstenfestivaldesarts à Bruxelles en 2017, au Théâtre Varia à Bruxelles.

**Transquinquennal et Rafael Spregelburd**

Tout commence quand, un jour de 2009, Serge Rangoni du Théâtre de Liège nous conseille de lire un écrivain argentin étonnant, au nom improbable : Rafael Spregelburd. Il n'a jamais été monté en Belgique, et seulement quelques fois en France, par Marcial di Fonzo Bo.

Miguel Decleire, l’hispanophile de Transquinquennal, fait des recherches, et commande toutes les pièces qu'il trouve sur internet. Il attrape des coups de soleil sur la plage parce que, captivé par la lecture, il en a oublié de se dorer l'autre face.

Transquinquennal décide de monter une pièce parmi la quarantaine que le répertoire spregelburdien compte déjà. Le choix se porte sur **La Estupidez** (la Connerie), un texte haut en couleur, qui a toutes les qualités pour introduire l’œuvre de Spregelburd auprès du public belge.

Par ailleurs, il se fait que Rafael passe à Avignon cette année-là, alors que Transquinquennal et Tristero y présentent Coalition au Théâtre des Doms. Rafael vient voir le spectacle et est hilare du début à la fin.

En 2010, Bernard, Stéphane et Miguel décident d'entrer dans la matière concrètement lors d'un stage organisé par La Réplique à Marseille. Ils choisissent **La Panique**. Le travail s'avère enthousiasmant, et confirme toutes les potentialités que Transquinquennal subodorait.

Lors de la première de **La Estupidez** au Théâtre des Tanneurs à Bruxelles en 2012, Rafael est là, il donne un stage à Liège, dans le cadre de l'École des Maitres. Il constate que le public est au rendez-vous, malgré les presque trois heures sans entracte (une folie, selon lui).

La production de **La Estupidez** poursuit sa vie, et de reprise en reprise confirme son succès.

Fin 2014, Transquinquennal a passé une commande à Rafael Spregelburd, pour une pièce intitulée Philip Seymour Hoffman. L’auteur s’est dit “muy entusiasmado” par le sujet, et a ajouté « par exemple » au titre. Il a donné son feu vert pour un dialogue en temps réel entre la Belgique et l’Argentine. Pendant deux ans, l’auteur et l’équipe de Transquinquennal se sont échangés des idées, par mail ou autour d’une table. Ce processus de travail a abouti à la création d’une nouvelle pièce, « Philip Seymour Hoffman, par exemple », et qui sera créé au Théâtre Varia à Bruxelles en mai 2017.

**Philip Seymour Hoffman, par exemple**

*We shall wait a long time for another Philip*.

« Staring at the Flame »

An Elegy for Philip Seymour Hoffman

By John Le Carré - 17 July 2014 - New York Time

À notre question, Maître B., avocat spécialisé dans cette matière, nous a répondu : “ Pardon d’avoir tardé. Mais des recherches que j’ai faites, j’arrive à la conclusion que je vous indiquais déjà par téléphone : l’utilisation du titre et de la personnalité sont possibles « pour des raisons artistiques » pourvu que l’on évite toute intention de nuire ou la violation de l’intimité de sa vie privée.”

Autrement dit « Philip Seymour Hoffman », le spectacle éponyme, ne peut comporter des éléments de sa vie privée ou des éléments fictionnels qui lui prêtent des comportements privés que sa famille pourrait trouver choquants, injurieux ou trop intimes pour être mis en scène devant le public. »

Philip Seymour Hoffman est un des meilleurs acteurs de son époque. Ou c’est ainsi qu’on la considéré. C'est le Gene Hackman du XXIe siècle. Il a tourné dans des films complètement inintéressants, qu'on regarde uniquement pour lui, parce qu'il leur donne une valeur inattendue.

Philip Seymour Hoffman est une star pour acteurs, pour acteurs non célèbres. Ils peuvent s'identifier à lui, y compris dans le fait qu'ils peuvent virtuellement se défaire de toutes les «compromissions publiques» auxquelles contraint le statut de star (Philip Seymour Hoffman est connu pour mal s'habiller, mal se comporter dans les occasions publiques, ne pas se montrer, ne pas jouer le jeu de la star). La reconnaissance, sans la rançon de la gloire. La glorification de la «quintessence» de la valeur de la personne, qui ne fait pas de compromis.

Une star qui n'a pas envie d'être une star, une star malgré lui, qui est extrêmement consciente de représenter 24h sur 24 quelque chose qu'il n'est pas. Qui comme comédien, met toute son énergie à être le plus sincère et «vrai» possible à l’écran et au théâtre. Cela malgré le fait qu'immanquablement, la célébrité transforme les gens non seulement en marque, mais en marchandise: ils deviennent un produit; et cette figure de l'anti-star devient elle-même un produit. La liberté de choix, les avantages de la réussite, le « tout » qui est a porté de main se retourne contre vous. Le piège se referme. Situation contradictoire et contraignante dont on ne peut s'échapper.

Mais peut-être que cette transformation en objet est le passage obligé pour que la catharsis libératrice puisse avoir lieu, pour que nous puissions nous identifier à cette figure dont le rôle d’acteur est précisément d'incarner des personnalités différentes de la sienne. Cette projection dans un acteur qui met tout son énergie à se projeter lui-même dans des personnages fictifs nous parle du vertige de l’identité personnelle, de son inexistence fondamentale, de l’impossibilité de savoir qui nous sommes.

*« The Oscar-winning actor, known for playing beautiful losers, leaves behind a legacy of work that broke your heart and hit you in the gut. »*

Variety, 3 february 2014

Pourquoi est-ce qu'on a besoin d'icônes? Quelle fonction vient remplir la célébrité, et pourquoi mène-t-elle vers l'idolâtrie? Quelle est cette identité projetée dont nous (public) avons tant besoin?

Cela nous ramène à la nécessité et au besoin de la fiction.

La mort de Philip Seymour Hoffman a eu lieu pendant le tournage de « The Hunger Games: Mockingjay - part 1», il n’avait pas terminé de tourner toutes ses scènes. La presse et les sites d’information spécialisés font état d’une réelle discussion pour savoir s'ils allaient construire un avatar 3D de l’acteur, pour finir son travail. Ils ont décidé finalement que non.

L’ironie de la thématique de Philip Seymour Hoffman nous semble en lien avec une anecdote rapportée par le philosophe Clément Rosset dans un interview:

«... le problème de « Loin de moi » (le livre autour duquel tourne l'interview) c'est d'essayer de montrer que le trouble identitaire n'implique pas que nous ayons derrière notre identité officielle, visible, et pour le dire d'un mot, sociale, une identité cachée, intime, une espèce de moi secret qui ne se révélerait à personne et même pas à moi. Je crois que cette idée d'un moi secret qui se cache derrière le moi visible est une illusion d'origine notamment romantique, comme c'est le cas chez Rousseau, et ma critique s'inscrit dans la ligne générale de ma critique de l'illusion. Si perte d'identité il y a, [...] c'est dans mon esprit toujours une perte de ce moi réel que j'appelle le moi social pour l'opposer à l'illusion ou à la fantasmagorie d'un moi intime, à ce que j'appelle la hantise du soi, comme si on était hanté par un autre moi qui serait le vrai moi. Je raconte à ce sujet dans « Loin de moi » une anecdote que je trouve tout à fait fascinante. C'est l'histoire d'un imprimeur qui a repris l'affaire de son père, qui est mort. Au lendemain des funérailles, il trouve une enveloppe qui porte de la main de son père la mention «à ne pas ouvrir». Après avoir résisté six ans, il finit par violer le secret, et dans l'enveloppe il trouve trois cents petites étiquettes destinées à la clientèle avec imprimer «à ne pas ouvrir». Je trouve que cette histoire illustre de façon saisissante la déception qu'il y a toujours à vouloir percer ce qu'on s'imagine être la personnalité secrète d'autrui, car je crois que cette personnalité secrète n'existe pas.»

**La pièce**

Le public entre dans la salle. Musique d'aéroport. Sur scène, un policier contrôle les bagages à main des voyageurs qui passent à travers le détecteur de métaux. À chaque passage un feu rouge s'allume. Les passagers retirent montres, pièces de monnaie, lunettes, prothèses inouïes, vibromasseurs et autres objets ridicules. Un seul voyageur déclenche un feu vert. Pourtant, l’image de sa valise qui passe par le détecteur ne laisse aucun doute : cinq kilos de TNT et un détonateur en forme de réveille-matin, comme dans un dessin animé. Toutes sortes d’alarmes se déclenchent. Les autres voyageurs se jettent au sol. Le voyageur ne semble pas comprendre la situation. Le policier pointe son arme sur lui tout en téléphonant, nerveusement, à ses supérieurs. Au beau milieu de ce chaos, la pièce commence.

Dans *Philip Seymour Hoffman, par exemple*, trois histoires parallèles se croisent. Elles abordent de façon plus ou moins frontale la figure du magnifique acteur disparu et les thématiques qui en découlent.

Dans l'une d'elles, Stéphane Olivier, un acteur raté belge, passe une audition. On refuse poliment de l'engager, parce qu'on le prend pour Philip Seymour Hoffman, et qu'on ne peut pas le payer. L'ambiguïté s'étend aux proches de Stéphane, qui l'appellent également Philip, et lui font comprendre qu'il est très absorbé par son rôle, celui de Stéphane Olivier. L’acteur lui-même finit par douter. Il est possible qu'ils lui fassent une mauvaise blague, mais ce n'est pas sûr...

ARNAUD: Ça date de quand ? Cette histoire de sentir que tu es un autre ?

STÉPHANE: Je ne me sens pas un autre. Ça a commencé ce matin. Après le casting.

ARNAUD: Et à ce casting, curieusement, ils t'ont aussi dit que tu étais Philip, pas vrai ?

STÉPHANE: C'est ça qui est bizarre.

ARNAUD: Tu vois, ça fait déjà deux contre un.

*(Arnaud marque une pause. Il ne sait pas comment continuer. Il sourit bêtement.)*

Peut-être que je ne suis pas la bonne personne pour t'aider. Peut-être que tu as vraiment besoin d'aide. Être acteur, c'est un boulot stressant.

STÉPHANE: Quel boulot ? Ça fait des mois que je n'ai plus de boulot.

ARNAUD: C'est encore pire. C'est plus stressant.

STÉPHANE: Tu crois que je devrais me faire aider par un psychiatre ?

ARNAUD: Je crois que je ne suis pas sûr de pouvoir t'aider, Philip.

STÉPHANE: Je suis Stéphane !

ARNAUD : Désolé.

STÉPHANE: Je ne suis pas Philip Seymour Hoffman ! Je ne ressemble pas à Philip Seymour Hoffman ! Je ne suis même pas sûr de savoir comment on écrit Philip Seymour Hoffman !

(*Un temps. ARNAUD décide de changer de stratégie)*

ARNAUD: Quelles sont tes preuves ?

STÉPHANE: Comment ?

ARNAUD: C'est simple. Tu as autant de preuves d'être Philippe Seymour Hoffman que d'être… comment tu dis que tu t'appelles, là ?

STÉPHANE: Stéphane Olivier.

Une autre histoire se déroule au Japon. Lors d’un jeu télévisé, l’acteur Kiyoshi Kou rencontre son plus grand fan, l’adolescente Arare. Il se rend compte qu’elle en sait plus sur lui que lui-même, et qu’elle anticipe même ses pensées. Il devient complètement obsédé par elle et finit par la séquestrer.

KIYOSHI: Je te remercie beaucoup pour cette admiration, mais il faut que ça cesse.

ARARE: Non.

KIYOSHI: Si, il faut que ça cesse.

ARARE: Ce n'est pas de l'admiration.

KIYOSHI: C'est quoi ?

ARARE: …

KIYOSHI: Il faut que ça cesse.

ARARE: Ce n'est pas de l'admiration. C'est à cause de mon jeune âge. Avant c'était les larves.

MAQUILLEUR: Et les papillons.

ARARE: Je suis obsédée par les choses.

KIYOSHI: Je ne suis pas une chose.

MAQUILLEUR: Pas pour vous.

ARARE: Pas pour vous.

KIYOSHI: Pour toi j'en suis une ? Pour vous deux j'en suis une ?

ARARE: Tout n'est que choses. Moi, je peux choisir laquelle va m'obséder. Avant, je me rongeais les ongles. Mes parents me l'ont interdit. Ils me les coupaient très courts pour que je ne puisse pas les ronger. Jusqu'au jour où ils se sont aperçus que je ramassais les rognures d'ongles qu'ils me coupaient et que je les avalais quand même.

KIYOSHI: Tu as besoin de te faire aider.

ARARE: Et d'argent.

KIYOSHI: Tu fais ça pour l'argent ?

ARARE: C'est la meilleure manière de tirer profit d'une obsession. Je suis fille de parents prolétaires au Japon. Ce n'est pas facile. Il y a mille choses à consommer et nous les ados à problèmes, on les veut toutes. Qu'est-ce qui vous gêne, exactement ?

KIYOSHI: Je n'aime pas… me sentir observé.

ARARE: C'est curieux d'entendre ça de la bouche de quelqu'un qui tourne dans des films.

MAQUILLEUR: Vous vous attendez à quoi quand vous les tournez ? Qu'on se bouche les yeux chaque fois que vous êtes matérialisé par la lumière sur l'écran ?

Dans la troisième histoire, on propose à Philip Seymour Hoffman de tourner dans un film appelé Le passager vide : dans un aéroport, un passager est contrôlé négatif aux portiques de détection des métaux, mais sa valise apparaît comme bourrée d'explosifs. Pourtant, lorsqu'on l'ouvre, celle-ci est vide.

HILDEGARDE: Répète-moi tout ce que tu viens de dire, là, je n'ai rien compris.

MIKE: (off) À partir de quel moment ?

HILDEGARDE: Je n'en sais rien, moi, à partir d'un moment où je peux comprendre.

MIKE: Bon. Donc ils se rendent compte qu'il se passe un truc très bizarre avec la valise. L'histoire est adaptée d'une légende urbaine... un mythe aéroportuaire...

HILDEGARDE: Mm-hm. Vous voulez lui proposer un film...

MIKE: Toute une saga...

HILDEGARDE: ... toute une saga sur un mythe aéroportuaire ? C'est ça que je dois noter ?

MIKE: Oui, enfin une légende que racontent les policiers des aéroports.

HILDEGARDE: Ce sont des professions qui alimentent toutes sortes de paranoïas.

MIKE: Bien sûr, bien sûr. En tout cas, Beehive Pictures a décidé de parier sur ce scénario et pour le rôle du voyageur vide, ils voudraient que... Ça ne serait pas mieux que je l'explique moi-même à Philip directement ?

HILDEGARDE: Non, ça ne serait pas mieux.

MIKE: Mais — tu lui sers de filtre ou quoi ?

HILDEGARDE: Mh.

MIKE: Et comment tu t'appelles ? C'est à toi que je dois pitcher ce projet ?

HILDEGARDE: Essaie au moins de faire en sorte que je puisse le transmettre le plus fidèlement possible. Pour le moment, laisse tomber les détails secondaires. Je m'appelle Hildegarde. Et toi ?

MIKE: D'accord, Hildegarde, mais pour être franc, tu vois, c'est que c'est une situation un peu inhabituelle. Bien sûr, Philip est la star, il fait ce qu'il veut... Mais si ça se trouve, s'il pouvait lire lui-même le scénario au lieu de le faire expliquer à une assistante... aussi débordée...

HILDEGARDE: Il ne le lira pas. Les scénarios, il en a jusque-là. Tu comptes lui proposer quoi ? Un Citizen Kane ? Le genre de trucs qu'on tourne de nos jours, on voit ça d’ici.

MIKE: C'est une saga qui pourrait être longue avec des possibilités de...

HILDEGARDE: Une saga? Sérieusement, là, je te préviens : je suis ta meilleure chance. Il y a une bombe dans la valise, et puis ?

PHILIP SEYMOUR HOFFMAN: *(off)* C'est qui, Hildegarde ?

HILDEGARDE: C'est un scénario !

PHILIP SEYMOUR HOFFMAN: Ils n'ont qu'à te le raconter.

HILDEGARDE: On est en plein dedans. C'est Mike Homer Bredford, de la Beehive Pictures.

PHILIP SEYMOUR HOFFMAN: Connais pas. Tu peux baisser le chauffage ?

HILDEGARDE: (*tout en baissant le chauffage)* Il y a cinq kilos de TNT, le voyageur est arabe, l'aéroport est sens dessus dessous, et puis ?

MIKE: Non, il n'est pas arabe.

HILDEGARDE: Ah bon ?

Ensuite, on propose à Philip Seymour Hoffman une revanche sur les studios hollywoodiens : il s'agit de faire croire à sa mort, et de vendre très cher la reconstitution, soi-disant par avatar 3D, des scènes manquantes. Mais il s'avère que tourner ces scènes demande un travail bien plus ardu que s'il avait fallu les jouer normalement. L'acteur se demande finalement qui est la vraie dupe de l'arnaque.

Un épilogue en forme de conte de Noël vient clôturer inopinément la pièce.

**Mettre en scène chez Transquinquennal**

Chez Transquinquennal, il n’y a pas un metteur en scène, il y a - puisque c’est un collectif - un tas de personnes qui, ensemble, fabriquent une mise en scène. Ce tas de personnes, cette équipe (acteurs, assistante, scénographe, éclairagiste…) a été rassemblée au préalable par Transquinquennal, et à un moment donné, au début des répétitions, s’ouvre avec tous le débat sur la forme que prendra le texte en scène.

Parfois, certaines décisions ont été prises à l’avance, en accord avec l’auteur quand il est vivant (comme ici le fait que “Philip Seymour Hoffman, par exemple” comporte 45 personnages joués par 5 acteurs). Ces décisions préalables posent inévitablement déjà les bases du débat sur certains plans (par exemple le type de salle où le spectacle se jouera, quelle équipe technique l’accompagnera…) mais, dans les limites du budget, tout est à discuter.

On discute donc beaucoup chez Transquinquennal. On discute de la structure de la pièce, de la façon dont le texte est construit, de son sens, de sa langue, de ses nécessités scéniques, de ses pré-requis, du type de jeu qu’il implique, de la relation que l’on va établir, via ce texte, avec le spectateur et - enfin - des implications que tout cela aura au concret du plateau.

On discute donc. On discute de l’esthétique générale du spectacle, de la façon dont l’acteur va être employé, dont l’espace va être déployé, dont la technique (son, lumière) va nourrir le discours et les rapports entre tous ces éléments. Des problèmes sont posés, des solutions envisagées, des hypothèses avancées. Chacun a en tête les échéances qu’il faut respecter. On prend et on reprend les sujets sans relâche, on y retourne et on y revient.

Peu de décisions sont prises rapidement. Parce qu’il ne s’agit pas de prendre des décisions pour de mauvaises raisons, dont la principale serait que l’on doit se rassurer. En création, l’évidence et l’efficacité ne sont pas toujours bonnes conseillères, parce qu’elles peuvent ne pas rendre grâce à la profondeur du texte et à sa complexité. Mais parfois aussi, elles ne sont pas à dédaigner. Il faut donc savoir attendre et slalomer justement et en groupe entre précipitation et pusillanimité. On avance donc de manière concentrique, petit à petit, mais on avance, lentement, et le plus sûrement possible ( ce n’est que le spectateur qui - in fine - validera les choix, ou pas).

Cette sorte de longue conversation où l’on argumente longuement, où l’on s’oppose parfois âprement, où on essaie de convaincre les autres de la justesse de ce qu’on sent et de ce qu’on comprend est de nature dialectique (thèse - antithèse - synthèse), c’est aussi une remise en question permanente du point de vue de chacun à l’épreuve de celui des autres, un vrai travail commun, qui, bien qu’entamé par le noyau dur de Transquinquennal se retrouve ensuite donné en partage à tous.

Cette partie du travail se déroule essentiellement autour de la table, elle convoque lectures, images, dessins, maquettes, essais scéniques avec les acteurs et répétitions du texte pour assurer la mémoire. On essaie de prendre en compte le point de vue de chacun depuis ses compétences (l’acteur est sensé avoir des idées sur le jeu, l’éclairagiste sur l’éclairage, et ainsi de suite) mais pas seulement, puisque - c‘est bien connu - c’est en cherchant les Indes qu’on découvre l’Amérique.

Ensuite le travail se déplace vers le plateau, des éléments scénographiques arrivent (morceaux de décor, émulations de volumes) on se lève de plus en plus et la conversation prend inévitablement une autre forme, puisqu’il s’agit d’étayer avec le corps les hypothèses en cours.

Nous cherchons alors une vérité scénique et spatiale, qui, si la réflexion a été juste, va s’organiser et se développer en suivant tous les axes définis auparavant sur les différents plans (jeu, décor, son, lumière). Et ce processus va se raffiner de plus en plus, jusqu’à la première représentation.

Mais le souci sera de ne jamais figer une forme en la présentant comme la mise en scène, celle qui délimiterait définitivement le sens du texte, mais plutôt comme une possibilité choisie parmi d’autres et qui doit pouvoir trouver une expression différente à chaque représentation.

**Mettre en scène « Philippe Seymour Hoffman, par exemple »**

Nous avons donc travaillé (et nous travaillons encore) à affiner notre perception commune de la pièce, celle de toute l’équipe, et nous essayons d’en élaborer la meilleure traduction vers le public avec ce souci : comment ne pas réduire le sens de ce qu’elle raconte ? La question subsidiaire étant bien sûr : mais qu’est-ce qu’elle raconte ?

« Philip Seymour Hoffman par exemple » peut s’aborder selon toute une série d’angles différents, paradoxaux et parfois, contradictoires.

La pièce ressemble un peu à cette blague juive où deux personnes vont trouver un rabbin pour résoudre un problème qui les oppose.

Le rabbin écoute attentivement le premier plaignant et lui dit, après réflexion : « vous avez raison ».

Puis il écoute aussi attentivement le deuxième et lui dit, après réflexion : « vous avez raison ».

Mais  un troisième protagoniste qui a assisté à la conversation s’écrie alors : « Mais enfin, l’un et l’autre ne peuvent pas avoir raison ! »

Ce à quoi le rabbin répond, après réflexion : « Vous avez raison ».

On aura raison quand on dira que la pièce est une comédie. Et que le rythme et la langue du texte sont parfois dans ce registre-là. Mais on aura raison d’y voir aussi, en partie, du théâtre de type « réalisme anglo-saxon à la Arthur Miller»  qui laisse finalement un goût amer dans la bouche, quand la mort d’un petit garçon rappelle à tous le principe de réalité dans son implacable cruauté avec.

On aura raison d’y voir une dramaturgie contemporaine et ludique qui mélange à qui mieux-mieux les trois unités classiques du récit (temps, lieu, action) et la mise en abyme pour raconter l’histoire de trois acteurs - un Belge, un Américain et un Japonais - confrontés pour l’un, à un quiproquo inquiétant, pour l’autre à une escroquerie possiblement libératrice et pour le troisième à sa propre névrose cauchemardesque. Et on aura aussi raison de n’y voir qu’une seule et même histoire, où différentes représentations du monde façonnent la même réalité.

On aura raison de voir dans ce texte une machine à jouer où cinq acteurs incarneront (au minimum) 45 personnages, avec pour le spectateur, nous l’espérons, le plaisir réel de les voir faire.

Et on aura raison de ne voir derrière tous ces personnages que les cinq mêmes acteurs, encore et toujours, en train de se démener pour arriver à être autre chose qu’eux-mêmes, comme les acteurs de la pièce. Sans négliger le fait que pour des raisons inhérentes à la structure des scènes, ces acteurs auront intérêt à se dépêcher d’enfiler leur costume, qu’ils n’y arriveront sans doute pas vraiment, et qu’on verra toujours l’acteur poindre sous le personnage. Et vice versa.

On aura raison aussi en disant que la pièce parle de l’identité, du « je est un autre »[[1]](#footnote-1) ? De notre position floue à l’intersection de plusieurs déterminismes individuels et collectifs, de plusieurs « identités » et qu’il sera bien malin celui qui arrivera à dire une fois pour toute de lui-même : voilà qui je suis[[2]](#footnote-2). Sans parler du fait que la pièce traite ce sujet de façon fractale, c’est-à-dire qu’elle reproduit tout au long des scènes et à différentes échelles des motifs identiques qui se répètent à l’envie. Des boîtes dans des boîtes dans des boîtes…

Ils auront raison ceux qui verront aussi dans la pièce cette envie qu’on a de vouloir changer de vie, ou de nous projeter ailleurs et en imitant d’autres personnes, en copiant des comportements qu’on nous prescrit, qu’on est prêts à croire pour des tas de raisons, certaines valables et d’autres à pleurer.

Et on aura raison de voir dans la partie japonaise du récit l’endroit où l’étrangeté apparaît le plus, pour nous rassurer sans doute sur nous-mêmes et notre apparente normalité rationnelle. Parce que quand les codes des autres nous échappent, on en rit ou on en a peur, puisqu’on ne les comprend pas.

Et ils auront raison, ceux qui taxeront l’auteur d’opportuniste parce qu’il raconte une histoire d’attentat dans un aéroport. Mais on aura aussi raison de ne voir dans cette histoire d’attentat -comme l’accident de voiture dans les séries - qu’un rebondissement classique de l’écriture dans les scénarios de films d’action. Et on aura quand même raison d’être mal à l’aise, quand on apprendra que l’auteur a écrit cela avant mars 2016.

Ils auront encore raison ceux qui diront que la pièce parle aussi de « l’œuvre d’art à l’époque de sa reproductivité technique »[[3]](#footnote-3) au XXIème siècle. Que la numérisation permet de rappeler à la vie des figures disparues et de les faire jouer ce qu’elles n’ont jamais joué et que ce mouvement ne semble pas être prêt à s’arrêter. Et que donc poser la question : « qu’est-ce que la virtualité ? » appelle par conséquent et en creux cette autre question : « qu’est-ce que la réalité ? »

Et ils auront raison ceux qui diront que cette pièce parle d’avatars, de fantômes, de spectres numériques et autres, de croyance, de vérité et de mensonge.

Mais, comme le rabbin de l’histoire, ils seront bien obligés de constater que tout le monde a raison en voyant tout ça dans cette histoire, et que dans son vertige, la pièce arrive à poser avec élégance la question de ce qui nous fait vivre et de ce qui nous fait mourir, de ce à quoi on croit et de ce qui peut nous sauver du désespoir absolu.

Mais dire tout ça, c’est aussi ne rien dire, ou ce serait oublier de dire que la pièce, si elle est raisonnable, c’est à dire qu’on peut la raisonner et la réduire, est aussi déraisonnable, parce qu’elle est un jeu, et rien d’autre, et que le jeu, outre le formidable outil d’apprentissage qu’il est, apporte aussi une chose fondamentale à ses participants, acteurs et spectateurs : du plaisir.

**Thèmes et références**

**Identité :**

Clément Rosset, *Loin de moi, Etude sur l’identité*, Les Editions de Minuit, 2001

**Cinéma et l’art de laisser revenir les fantômes :**

<https://appareil.revues.org/2115>

par Adolfo Vera, une approche à partir de Jacques Derrida

**Philip Seymour Hoffman :**

Sa mort :

<http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18630515.html>

Numérisation :

<http://www.truthrevolt.org/news/hunger-games-technologically-replicate-philip-seymour-hoffman>

<http://screenrant.com/hunger-games-mockingjay-philip-seymour-hoffman-no-cgi/>

Dernière apparition dans Hunger Games :

<http://www.usatoday.com/story/life/2015/11/15/philip-seymour-hoffman-gets-final-salute-mockingjay/75455912/>

**Numérisation d’acteurs :**

La technique de la motion capture :

<https://www.youtube.com/watch?v=Wu9XPEdBelY>

Comment “Rogue One” a ramené à la vie un acteur mort depuis 20 ans : (<http://www.lesinrocks.com/2016/12/19/cinema/rogue-one-a-ramene-a-vie-acteur-mort-20-ans-11894639/>)

Rogue One : Lucasfilm répond à la polémique sur la recréation posthume de ses héros : (<http://www.lefigaro.fr/cinema/2017/01/03/03002-20170103ARTFIG00200--rogue-one-lucasfilm-repond-a-la-polemique-sur-la-recreation-posthume-de-ses-heros.php>)

Star Wars : pas de résurrection numérique prévuepour Carrie Fisher

<http://next.liberation.fr/cinema/2017/01/14/star-wars-pas-de-resurrection-numerique-prevue-pour-carrie-fisher_1541445>

**L’histoire d’Evan Leversage :**

Enfant de 7 ans, mourant d’un cancer, pour lequel toute une ville s’est mobilisé pour lui offrir un Noël avant l’heure.

<http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/753776/evan-leversage-st-george-mort>

**Filmographie de Philip Seymour Hoffman :**

* Hunger Games (2013-2015)
* Un Homme très recherché, d’Anton Corbijn (2014)
* The Master, de Paul Thomas Anderson (2012)
* Les Marches du pouvoir, de George Clooney (2011)
* Jack Goes Boating, de Philip Seymour Hoffman (2010)
* Good Morning England, de Richard Curtis (2009)
* Doubt, de John Patrick Shanley (2008)
* Synecdoche New York, de Charlie Kaufman (2008)
* La Guerre selon Charlie Wilson, de Mike Nichols (2007)
* 7h58 ce samedi-là, de Sydney Lumet (2007)
* The Savages, de Tamara Jenkins (2007)
* Mission Impossible III, de JJ Abrams (2006)
* Truman Capote, de Bennett Miller (2005)
* La 25ème heure, de Spike Lee (2002)
* Punch-drunk Love, de Paul Thomas Anderson (2002)
* Almost Famous, de Cameron Crowe (2000)
* State and Main (Séquences et conséquences), de David Mamet (2000)
* The Talented Mr Ripley, Anthony Minghella (1999)
* Magnolia, de Paul Thomas Anderson (1999)
* The Big Lebowski, de Joel et Ethan Coen (1998)
* Boogie Nights, de Paul Thomas Anderson (1997)
* Twister, Jan de Bont (1996)

**Crédits**

Texte : Rafael Spregelburd

Traduction française : Daniel Loayza

Mise en scène : Transquinquennal

Avec : Bernard Breuse, Miguel Decleire, Manon Joannotéguy, Stéphane Olivier, Mélanie Zucconi

Régie générale : Fred Op de Beeck

Scénographie & costumes : Marie Szersnovicz

Création lumière : Giacomo Gorini

Création son : Jean-François Lejeune, Raymond Delepierre

Conseiller vidéo : Arié Van Egmond

Constructions : Fred Op de Beeck, Pierre Ottinger, De Muur

Management : Brigitte Neervoort

Assistanat mise en scène : Judith Ribardière

Actrice enregistrement sonore : Sophia Leboutte

Actrice film japonais : Haini Wang

Illustrations : Stéphane De Groef

Un spectacle de Transquinquennal, en coproduction avec le Kunstenfestivaldesarts et le Théâtre Varia, le Théâtre de Namur, le Théâtre de Liège et Mars - Mons arts de la scène, dans le cadre du 4A4. Avec la collaboration du Centre des Arts Scéniques, du jardin japonais d'Hasselt et le soutien de l'Ambassade d'Argentine et le Ministère de la Culture d'Argentine.

L’Arche est agent théâtral du texte représenté. [www.arche-editeur.com](http://www.arche-editeur.com/)

**Planning**

* **11, 12, 13 et 14 mai 2017 : Théâtre Varia à Bruxelles**

Dans le cadre du Kunstenfestivaldesarts

* **11, 12, 13 octobre 2017 : Théâtre de Namur**
* **17, 18, 19, 20, 21 octobre 2017 : Théâtre de Liège**
* **25, 26, 27 octobre 2017 : Mars, Mons arts de la scène**
* **18, 19 novembre 2017 : Maison de la Culture de Tournai**Dans le cadre du Festival Next
* **7, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 21 décembre 2017 : Théâtre Varia à Bruxelles**

* **7 février 2018 : ‘t Arsenaal Mechelen**

**Contact**

Brigitte Neervoort, administratrice

Transquinquennal asbl

Siège : Quai des Charbonnages 34, boîte 5, 1080 Bruxelles

Bureau et adresse de correspondance : LE BOCAL, Rue Van Eyck 11A, 1050 Bruxelles

g +32 475 96 25 18

info@transquinquennal.be

www.transquinquennal.be

**Annexe 1 : Interview avec Rafael Spregelburd**

**Pont-à-Mousson, août 2016, interview par Miguel Decleire**

**Comment est-ce que tu as vécu la genèse de ce projet, de Philip Seymour Hoffman, par exemple ?**

Ce projet a été une des commandes les plus étranges que j'aie reçues de ma vie. Je connaissais évidemment la compagnie Transquinquennal, parce qu'ils avaient travaillé auparavant sur des textes à moi, et à un moment ils m'ont proposé d'écrire une pièce sur Philip Seymour Hoffman. Une pièce dans laquelle je pouvais écrire ce que je voulais, mais il fallait que je garde le titre, Philip Seymour Hoffman comme une sorte d'icone, d'exemple d'une chose dont nous ne savions pas ce que c'était. J'ai décidé d'ajouter au titre Philip Seymour Hoffman « par exemple », et puis je me suis demandé de quoi PSH pouvait être l'exemple. Naturellement au début j'ai pensé qu'il s'agissait d'une blague, qu'il n'était pas possible de réunir en une seule phrase ou sous un seul nom tous ce qui intéressait Transquinquennal sur ce thème, et quand j'ai commencé à lire les matériaux que le groupe m'a suggérés, j'ai commencé à trouver que ça pouvait être très facilement une pièce à moi, que les intérêts étaient similaires : le fait de prendre la figure de Philip Seymour Hoffman comme un exemple d'acteur, que nous aimions tous beaucoup, sur qui nous ne voulions absolument pas faire une pièce de théâtre biographique, mais plutôt une pièce sur le problème de l'identité. Et pour ça avons pris, par exemple, un acteur pour analyser qui on est quand on ment, qui on est quand on affirme quelque chose, qui les autres croient que nous sommes, comment nous nous définissons en fonction de comment ils nous observent. Et cet endroit d'énorme confusion est aussi un terrain exploré par des disciplines très diverses, de la psychologie à la philosophie en passant aussi, pourquoi pas, par la biologie : je me suis toujours demandé comment il est possible que dans le corps humain, tous les trois ans, toutes les cellules se renouvèlent de manière chaotique. D'ici trois ans, il n'y aura rien qu'on puisse biologiquement vérifier dans le corps comme étant fait de la même substance, et malgré ça je continue à m'appeler moi-même moi, je continue à aimer les mêmes choses, je continue à être marié à la même femme ; comment il y a quelque chose de l'identité qui reste permanent face à l'énorme mobilité des choses ; et comment il y a quelque chose qui se perd et se maintient seulement dans le langage. Et donc la commande m'a parue très raisonnable, et je me suis mis à travailler.

**Il y a trois thèmes différents, ou même plus, qui se croisent dans l'histoire. Quelles ont été tes contributions à la pièce, et qu'est-ce qui a fait partie de la commande ?**

Moi, je pense que tout a fait partie de la commande. Je l'ai simplement construite avec des trames différentes, avec des intrigues distinctes, parce que je travaille quasi toujours sur des modèles narratifs complexes. À élaborer un modèle narratif complexe avec seulement 5 acteurs, avec 5 identités, je finis presque toujours par m'ennuyer rapidement. Les situations s'épuisent. Ce que je peux exploiter de chacune de ces situations se termine très rapidement. Je me rappelle toujours une anecdote très simple et très amusante : j'avais été voir une pièce de théâtre, et dans le programme de salle, on disait que les acteurs étaient deux ; et quand le rideau s'est levé on a pu voir deux personnes sur le plateau, et une dame qui était devant moi a dit, toute désabusée, à la dame qui était à son côté : « Ah bon, plus personne d'autre ne va arriver. » Ce manque d'expectative que génère le théâtre quand il remplit au maximum tous les prérequis qu'il peut offrir, moi, ça m'ennuie énormément. Ça ne m'arrive pas quand je lis un roman : j'ouvre un roman et, en principe, n'importe quoi peut arriver. Les personnages peuvent changer, le protagoniste peut mourir et le roman peut continuer à avancer. Quand je vais au cinéma, avant une coupure entre une scène et une autre, la narration peut prendre n'importe quelle direction – au moins dans le cinéma qui moi m'intéresse –- et pourtant quand nous allons au théâtre nous sommes contraints à une sorte de rétrécissement des ressources narratives pour favoriser d'autres zones : la zone symbolique, la zone du discours politique... toutes des zones qui existent inévitablement, je crois, au théâtre, mais il est possible d'avoir une innovation narrative si on complexifie ses méthodes pour raconter une histoire, et c'est pour ça que je donne toujours beaucoup de personnages aux acteurs. Ce n'est pas une nouveauté, William Shakespeare l'a toujours fait, il avait une compagnie réduite et ils jouaient tous les rôles. Mais aujourd'hui, quand quelqu'un fait ça, il doit donner des explications : « Pourquoi est-ce que tu as mélangé tant d'intrigues ? » Personne ne demande à Shakespeare pourquoi Portia, dans Le marchand de Venise, doit ouvrir les coffres alors que ce qui nous importe, c'est la livre de chair du personnage qui a emprunté de l'argent. Ça me paraît complètement naturel, complètement organique, et dans ce cas-ci j'ai suggéré les intrigues qui, il me semblait, allaient toucher le thème depuis différents points de vue. Ce qui me libérait, moi, d'avoir à n'élaborer qu'un seul point de vue. Parce que quand, au théâtre, le point de vue utilisé est celui de l'auteur, et que tous les éléments sont contrôlés par sa morale, l'histoire se réduit, se rétrécit. Et il me semble que le mieux que j'avais à offrir au groupe était une pluralité de voix pour qu'eux aussi puissent trouver l'endroit d'où parler en leur nom, d'eux-mêmes, de l'histoire du groupe lui-même, de comment ils ont évolué et de leurs trajets par diverses étapes de l'observation théâtrale.

**Il y a plusieurs endroits dans la pièce où on s'approche beaucoup des limites du théâtre, des limites de ce qu'est une représentation, il me semble que c'est une chose que le groupe et toi avez en commun. Est-ce que c'est aussi une direction que tu explores souvent ? La limite entre la vérité, la réalité et la fiction ?**

C'est sûr que nous pourrions l'appeler comme ça : une limite, une limite entre ce qui est vrai et ce qui est représenté. J'ai l'habitude d'y réfléchir plutôt en termes de surprise que de limite, parce que le théâtre est très limité. Je sais qu'il y a une quantité énorme de choses qui ne vont pas se produire. Pourtant les conventions du théâtre peuvent être infinies, mais la plupart du temps, on utilise très peu de toutes ses conventions. On utilise la convention réaliste, ou la convention qui permet la transmission d'une idéologie, mais on ne joue presque jamais avec ce qui arrive quand le spectateur a acheté une convention et qu'on la démonte simplement sous ses propres yeux, qu'on la transforme en une autre. Ceci a beaucoup à voir dans la pièce, par exemple, avec le thème de la langue : les scènes qui ont lieu en japonais sont parlées dans un espagnol mal traduit dans un français approximatif. Et c'est ça la convention : au Japon on parle comme ça, on pense d'une autre façon. Et pourtant, même dans ces limites du langage, on peut dire des choses très touchantes, très étranges ou hilarantes. Il me semble important d'étendre le territoire de ces conventions, sans que pour autant le théâtre cesse d'être une série de conventions, parce que quand ces conventions sont opposées, c'est le spectateur qui doit faire un énorme exercice de langage pour y impliquer sa propre émotion, et ses propres réflexions. Je me refuse à ce qu'une pièce bien faite – et nous ne savons pas encore quel est ce modèle – détermine son propre vocabulaire, ses règles d'utilisation, et ensuite les respecte fidèlement pendant deux heures, qui est ce que dure la pièce. C'est ça qui fait que le spectateur s'habitue à ce qu'on peut lui proposer de regarder, de sorte qu'il n'y a pas de véritable curiosité, il y a de la passivité.

**Les acteurs eux-mêmes sont des personnages de la pièce, mais ils ne le sont pas réellement…**

Ils disent leurs propres noms.

**Ils disent leurs propres noms…**

Quand ça leur convient, quand ça ne leur convient pas, ils mentent.

**Bien sûr. Est-ce que c'est quelque chose qui est particulier à cette pièce, ou c'est aussi une chose que tu fais aussi dans tes pièces plus personnelles ?**

Non, c'est particulier à cette pièce-ci. À un moment, dans La Estupidez, il y a une blague similaire. Quelqu'un à qui on doit faire un chèque dit son nom d'actrice pour pouvoir le toucher. Mais c'est toujours une manière de dire au spectateur : « C'est du théâtre. Nous ne sommes pas en train de créer une illusion assujettie à un gout déterminé. » Cette illusion, en tout cas, est une convention ironique que nous partageons avec le spectateur. Ça ne m'intéresse pas particulièrement de violenter ses attentes, mais plutôt de simplement les alimenter pour finir par offrir au spectateur quelque chose à quoi il ne s'attendait pas. Non, ce n'est pas une méthode que j'utilise en permanence, il me semble que c'est plutôt une des couleurs qui sont collées sur les t-shirts de Transquinquennal.

**Pour toi, quelle a été la difficulté la plus grande dans le travail sur cette pièce ?**

Il y a eu plusieurs difficultés. La première est la distance. Je devais écrire, en principe, quelque chose qui me plaise à moi, que je sente que je puisse manier, mais je le transmettais aussi en envois successifs au groupe, qui le traduisait en un temps éclair pour pouvoir le lire et en discuter. Et pour moi c'était très important qu'il y ait une satisfaction des deux côtés. C'est comme si j'avais trouvé un producteur idéal, le producteur, ou l'éditeur, qui t'oriente et oriente ta sensibilité... En général il n'y a pas ça, on travaille seul et il n'y a personne avec qui partager les trouvailles ou les amusements. Mais ici nous étions à une distance énorme en kilomètres : moi à Buenos Aires, eux à Bruxelles. Nous avons dû trouver des manières de rétroalimenter la continuité de la pièce. Ceci fut une première difficulté, parce que j'avais beaucoup de mal à expliquer le matériau. Le matériau est capricieux, la relation entre les différentes histoires qui sont racontées est très personnelle, elle n'a rien à voir avec ce qui se raconte à son premier niveau, mais plutôt avec une richesse de nuances. Et c'est très difficile de partager une nuance. Moi, je ne peux pas envoyer un e-mail à un producteur et lui dire : la scène va fonctionner parce que le plus important n'est pas ce qui se dit, parce que ce qui est véritablement terrifiant dans la scène dépend de la magie entre les mots et non de ce qui est écrit. La communication d'une nuance est très compliquée pour un écrivain, la seule façon de la communiquer est d'écrire la scène complète. Et c'était difficile d'écrire la scène complète, parce qu'il s'agit d'histoires remplies de beaucoup de vides, de trous, d'ellipses très étranges. Qui parfois sont remplies d'informations réelles – la vie des acteurs – parfois d'informations fictionnelles, parfois d'informations symboliques. Il y a beaucoup de choses qui sont sous-entendues, qui sont supposées être comprises.

**Mais peut-être que ce qui est sous-entendu de ta part, dans ta culture argentine, et ce qui l'est dans la culture belge est très différent. C'est une chose qui t'a aidé ou limité dans le travail ? Comment est-ce que ça a fonctionné ?**

Je crois que la plus grande partie du travail de correction pendant les lectures, avec les acteurs, a eu à voir avec ça. Pas tant avec les malentendus, parce que je crois que, tant aux acteurs belges qu'à moi, Argentin, les malentendus nous plaisent. Il nous semble que quand on ne se comprend pas au premier niveau de ce qu'on veut dire, d'autres niveaux d'information commencent à apparaître, plus véridiques, moins accaparés par le sens commun, et par là plus délirants, plus fous, et qui ont à voir avec la nature profonde du mystère du théâtre. Cela pour dire que le malentendu culturel m'intéresse, en principe. Mais ça ne fonctionne pas, par exemple, si nous n'avons pas une même idée du sens de l'humour, ou de la solennité, qui est le plus grand danger du théâtre. Et donc pendant les lectures avec les acteurs nous n'avons rien fait d'autre que de mettre l'accent sur les questions culturelles qui fonctionneraient dans une version belge, et qui ne le feraient pas, par exemple, dans une version argentine. La question du bilinguisme de la Belgique, qui est toujours un thème d'exploration infinie, non ? Quelles connotations socio-politiques et par conséquent aussi émotionnelles sont contenues dans le fait qu'un pays parle deux langues, et selon la langue dans laquelle on s'adresse à une personne, s'établissent une série de codes. Je connais assez bien le sujet parce qu'une grande partie de mon travail et de ma formation ont eu à voir avec la Catalogne. Barcelone est une ville dans une situation similaire, pourrait-on dire, bien qu'avec des particularités distinctes. Et j'aime bien ça, j'aime bien que l'aspect officiel même de la langue soit posé comme un problème. Mais, naturellement, les opérations concrètes pour cette pièce à Bruxelles sont absolument spécifiques à cette production et à cette compagnie. Il faudrait trouver des équivalences si la pièce était traduite ou jouée dans une autre langue. Et pour cela j'ai immédiatement besoin de la vérification d'une compagnie locale, d'acteurs réels en chair et en os qui ne vont pas obéir au sens de l'humour de la pièce, mais qui vont l'adapter à leurs intérêts.

**Il est clair que dans cette commande il y a quelque chose d'un peu particulier : la pièce qui sera représentée ne le sera pas dans ta langue, mais en français. Comment est-ce que tu ressens cette manière d'écrire, que ce que tu écris sera traduit ?**

Je suis assez habitué à ce que certaines des créations de mes pièces aient lieu dans des cultures différentes et dans des traductions différentes. Je crois qu'ici, la clé se trouve dans la complicité avec le traducteur. Si le traducteur comprend qu'au lieu d'être simplement fidèle à ce qui fonctionne dans ma langue, ce qu'il a à faire est de rendre ses idées flexibles pour que ça fonctionne – en français dans ce cas-ci – non seulement ce n'est pas un problème, mais c'est en plus une richesse ajoutée. Le français est une langue pleine d'ambigüités. Pour moi, qui suis étranger, il me semble que tous les mots riment, qu'ils créent des associations involontaires. Et donc on peut mélanger très facilement des niveaux de langue très familiers avec des niveaux de langue très élevés, et de ce fait c'est une langue qui permet des opérations brutales d'ambigüité et de sens de l'humour. Elles ne sont quasiment jamais exploitées par les auteurs qui écrivent en français, parce qu'écrire en français est aussi un acte politique d'auto-affirmation d'une langue savante. Mais Bruxelles, en particulier, comme je le disais plus tôt, a une relation particulière avec le français. Je crois que comme nous, Argentins, vous les Belges parlez une langue qui appartient à d'autres, et donc à cause de ça il y a une licence énorme pour s'approprier ce qui est familier, ce qui est particulier. Il y a un grand plaisir à trahir et à violer la structure même de cette langue. Je le dis parce que si je devais écrire cette pièce, par exemple pour le français qui se parle à Paris, ou l'anglais qui se parle à Londres, c'est-à-dire les centres purs où ces langues ont déjà des usages préétablis, il est très probable que la plus grande partie des opérations d'humour sur le langage ne fonctionnent pas. Mais moi, Argentin, je sens que quand je parle, je m'approprie une langue qui a été à d'autres, et que, dans cette appropriation, il y a un acte d'énorme rébellion : « Je vais utiliser ta langue, mais je vais l'utiliser contre la réalité, je ne vais pas l'utiliser pour dire : comme c'est agréable d'avoir trouvé la langue parfaite. »

**Pour revenir à Buenos Aires, comment est-ce que tu te situes dans le théâtre argentin contemporain ? »**

Le théâtre argentin, en ce moment, traverse – comme toujours – une zone de grande richesse et de grande confusion. C'est intéressant, parce que ta question est : comment tu te situes à l'intérieur de la scène argentine contemporaine, et je te dirais : il n'y a pas qui ne soit pas contemporaine. C'est une différence substantielle par rapport à d'autres cultures. Il y a des pays où le poids de la tradition, le poids des classiques, est énorme, de sorte que les acteurs contemporains ont des obligations différentes. L'une d'elles est : ou ils adhèrent à cette tradition, qui en France pourrait être celle de Racine, un théâtre discursif, avec un usage de la langue quasiment poétique, en fonction d'un discours plus ou moins culturellement accepté ; ou tout le contraire : supposer que le théâtre contemporain est uniquement destruction, destructif, qu'il doit simplement annihiler les présupposés de cette tradition. En Argentine, ce problème n'existe pas, parce que 95 % de la programmation, de ce qui se fait, est écrit par des auteurs vivants. Et donc le dialogue en relation avec le contemporain est permanent. Ce n'est pas comme si je devais lever la main et demander la permission d'être contemporain. Si je n'étais pas contemporain, je n'existerais pas, il n'y aurait pas de manière d'apparaitre dans mon travail et dans mon activité. Ce qui est curieux, ce qui est singulier dans le théâtre argentin, commence il y a approximativement 20, 25 ans quand ces expressions tellement contemporaines commencent à s'exporter à l'extérieur. Il y a des cultures qui commencent à voir dans cette énorme liberté théâtrale un peu de lumière au bout du chemin, ces cultures qui sont épuisées par leur propre tradition. Ceci n'est ni bon ni mauvais. Pour ma part, je crois que si j'étais né dans une ville comme celle-ci, peut-être bien que je ne ferais pas de théâtre. Je me consacrerais à un autre type d'écriture, ou à la philologie. L'énorme oppression de cette façade qu'est la réalité, de cette sorte de perfection des choses, où le problème est simplement externe, vient de l'extérieur... L'Europe situe tous ses problèmes dans ce qui l'attaque : dans la migration, dans ce qui est différent. Rien de ceci n'existe dans ma culture, parce que ma culture est formée par une hybridation énorme : différentes traditions qui vivent ensemble, qui s'affrontent pour trouver une forme, et par conséquent le poids de la tradition n'est pas important, par conséquent mon dialogue à Buenos Aires avec les auteurs de ma génération, qu'ils soient plus âgés ou plus jeunes, est complètement normal. Nous comprenons tous qu'il n'y a aucune nécessité de produire un scandale théâtral pour que ceci soit visible, parce que le théâtre est uniquement contemporain, en pratique, il est uniquement contemporain. Je ne doit même pas l'expliquer. Maintenant, les acteurs d'autres pays, qui sont uniquement consacrés quand ils représentent un Hamlet ou qu'ils font un classique, partagent l'illusion que la tradition est là pour les consacrer, pour apprendre, et que l'acte du contemporain est simplement un pur acte de survie. Nous, nous croyons profondément dans l'hybride comme forme poétique. Dans quasi toute l'Amérique latine, je te dirais, dans notre tradition, cohabitent les formes de culture haute et de culture basse. Mes pièces sont remplies de ce type de réflexions : des personnages qui sont capables de faire des analyses philosophiques très élevées sur les évènements, et qui en même temps se disputent comme on se disputerait lors une partie de football. Le football est une influence immédiate dans les cultures hybrides, quelque chose qui appartient aux classes basses, à la culture de masses : le Pop. Dans mes pièces il y a beaucoup d'exploration du Pop, du populaire, même s'il s'agit de pièces construites comme des cathédrales gothiques, énormes dans leur complexité, mais toujours avec beaucoup de référence au vulgaire.

**Est-ce que tu penses que tu as des particularités en tant qu'auteur argentin, qui te différencient des autres auteurs ou metteurs en scène qui font du théâtre à Buenos Aires ou en Argentine ?**

C'est la question la plus difficile, définir son propre théâtre, parce que – comme dans la pièce justement – ça m'obligerait à une identité, à dire : c'est ça que je fais. Dans d'autres circonstances je n'aurais même pas pu y répondre. Avec le temps, parce que j'ai déjà écrit une bonne quantité de pièces, je peux arriver à me rendre compte de quelques singularités de mes pièces qui se répètent quasi systématiquement. Alors je dirais qu'elles constituent en effet des différences avec d'autres auteurs argentins. Par exemple, je suis intéressé par un théâtre profondément narratif. Narratif veut dire : qui remette le roman, le littéraire au centre d'un phénomène poétique, au lieu de supposer que c'est la faute du texte si le théâtre a vieilli prématurément. Beaucoup de mes collègues, par contre, adhèrent à un théâtre d'une présence plus performative, ou de choc d'idées, dans lequel le récit est un élément qu'il faut déplacer, ou repousser. Mes pièces sont toujours très narratives, où le langage se présente presque toujours comme la figure principale. Presque toutes mes pièces parlent d'abord du langage, et ensuite de l'homme, parce que je crois qu'il n'y a pas d'activité plus humaine que le langage ; ce n'est pas parce que je veux produire des pièces « machiniques », mais plutôt parce que je sens que le langage est ce qui nous constitue le plus, comme êtres vivants. Ensuite aussi, un certain goût pour la complication, pour la complexité. Quand je trouve une ligne qui se ferme, une ligne narrative qui conclut, qui se referme de façon réconfortante, je sens toujours que je suis au seuil d'une nouvelle bifurcation. Et c'est ce que je fais, je bifurque à nouveau et je recommence à ouvrir le spectre du visible. Mais ça a aussi à voir avec mon goût pour l'étude de la biologie et des systèmes chaotiques. Seuls les systèmes vivants, les systèmes irréguliers, assurent leur propre survie. Les systèmes ordonnés ne survivent pas aux catastrophes. Une rivière, comme celle-ci, perd certainement sa forme plusieurs fois par an : s'il pleut, il y a une inondation, la rivière sort de son lit. Mais tôt ou tard elle rentre dans son lit et redevient la même rivière. Pourquoi ? Parce que c'est un système vivant et chaotique. Par contre une digue, un barrage, ne peut pas supporter l'augmentation du débit de l'eau et explose tout simplement. Le barrage est un système ordonné, la rivière est un système chaotique. Alors j'essaye de construire des pièces qui soient des systèmes chaotiques, et tous les auteurs ne font pas ça. Beaucoup d'auteurs réfléchissent dans l'autre sens, ils pensent que ce qu'ils doivent faire c'est trouver de l'ordre dans ce chaos créatif, et je crois que c'est bien, que c'est possible, mais à moi, ça ne m'a jamais réussi, la nouvelle bifurcation me fascine toujours plus que de trouver un ordre. Même si mes pièces, en plus, – et c'est une autre caractéristique – sont très lisibles ; parce que certains de mes collègues argentins sont excellents, surtout dans le domaine de la danse – le travail sur les systèmes vivants et dynamiques – mais leurs pièces ne peuvent pas s'écrire et elles ne peuvent pas se traduire. Alors elles paraissent associées exclusivement à un phénomène transitoire, local, d'une ville en un moment déterminé. Je suis extrêmement surpris et très agréablement que des pièces à moi écrites il y a dix ans puissent être traduites en néerlandais et en français, et trouvent une nouvelle vie dans d'autres villes, et c'est parce je laisse un témoignage écrit très prolixe des pièces, extêmement détaillé. Je le dis parce que j'aime beaucoup ce que font certains collègues qui ne parviennent pas à les écrire de cette manière, et leurs pièces ne sont pas traduites et ne sont pas connues. Il faut donner les deux choses : une énorme volonté de chaos et aussi énormément d'amour pour la manière dans laquelle ça va se transmettre, ça va s'écrire.

**Une autre particularité, c'est que tu es aussi le metteur en scène des pièces que tu écris, et c'est un facteur qui peut créer plus de chaos que ce que tu as déjà écrit, ça peut aussi créer d'autres bifurcations.**

Bien sûr, c'est qu'il y a deux moments pour moi dans l'écriture théâtrale : l'écriture du texte et ensuite quand je la mets en scène. Comme je suis le metteur en scène de mes propres pièces, je sais, quand j'écris, quelles zones je dois laisser sans résolution, quelles sont les zones qui doivent rester ouvertes. Presque toujours elles ont à voir avec l'usage du temps et de la superposition des nuances. Alors ensuite, quand je commence à voir la mise en scène, je dois corriger. Je n'écris pas très bien, mais je corrige très bien. Je suis très fidèle à la vie de ce qui apparaît sur le plateau et avec le temps, je commence à écrire mieux parce que je sais déjà que c'est une zone que je dois laisser sans résolution au moment de l'écriture pour qu'un metteur en scène – dans ce cas-ci, moi, mais dans beaucoup de cas d'autres metteurs en scène – puissent faire leur travail correctement. Si je leur donnais une pièce excessivement fermée, avec toutes ses instructions, le metteur en scène se sentirait surement accablé, ou ça l'ennuierait d'avoir à reproduire ces règles et ces conventions d'usage. Mais ceci n'est pas uniquement une caractéristique de mon théâtre. La majorité des auteurs de ma génération dans mon pays sont les metteurs en scène de leurs propres pièces. Ça, c'est une grande différence culturelle.

**Dans ce cas précis de Philip Seymour Hoffmam, par exemple, tu ne feras pas la mise en scène de la pièce. Comment est-ce que tu définirais, comment est-ce que tu penses ta place, qui est un peu différente de ce à quoi tu es habitué ?**

Bon, je la pense dans les limites du possible. J'adorerais la mettre en scène, mais c'est impossible, je vis dans une autre ville, la compagnie travaille d'une autre manière (avec des échéances très désordonnées, d'ailleurs), ils se réunissent pour répéter tandis qu'ils font d'autres travaux, parce que c'est la forme dans laquelle croissent les compagnies, et qu'elles s'alimentent d'autres éléments. Si bien qu'il me parait que ce que nous sommes en train d'établir, c'est une collaboration artistique. Une des choses qui me plait le plus de Transquinquennal, c'est qu'ils n'ont pas de metteur en scène, ce qui signifie que la direction doit résulter de l'accumulation des éléments naturels et réels qui sont en jeu quand on répète. Alors cette dynamique est... beaucoup moins européenne, d'ailleurs, mais beaucoup plus vitale. Parce qu'il n'y a pas de possibilité d'erreur. Ce qui résulte du spectacle est la somme de ses ingrédients naturels et il n'y a personne qui puisse forcer ce destin. Je crois que nous nous sommes mis d'accord, tacitement, sans le dire, sur ce phénomène. Moi j'ai apporté toutes les choses que je sens que le groupe peut utiliser comme vision de metteur en scène. Étant donné que je ne parle pas français, je ne joue pas dans la pièce, je ne pourrais même pas leur dire comment on fait, mais j'ai quelques intuitions – je ne peux pas éviter d'en avoir, parce que je suis metteur en scène en plus d'auteur. Et le groupe prendra de ces caractéristiques et de ces instructions ce qui va lui servir, ce qui ne fonctionnera pas, ou qu'il ne pourra pas résoudre, il devra le faire d'une autre manière. Mais je crois que la vie biologique de cette créature qu'est la pièce est assurée.

**Est-ce que tu comptes monter la pièce en espagnol, en Argentine ?**

D'abord je vais voir comment elle va en français... Mais oui, certainement. C'est une pièce qui me plait beaucoup, qui m'émeut beaucoup, elle me semble très étrange... Elle continue à me séduire, elle a un mystère, c'est comme ce n'était pas moi qui l'avais écrite. Je suis le premier spectateur stupéfié par le matériel, et quand ça m'arrive, c'est que tôt ou tard je vais finir par la monter. En réalité ce qui se passe, c'est que ça me parait logique et raisonnable que la première mise en scène soit celle-ci, parce que la pièce est née d'une commande de Transquinquennal, et que d'un autre côté j'ai mon travail, qui en ce moment est très orienté dans d'autres directions.

**Annexe 2 : Biographie Rafael Spregelburd[[4]](#footnote-4)**

Rafael Spregelburd est né en Argentine en 1970.

Auteur, metteur en scène, comédien, traducteur et pédagogue, il est l’un des représentants les plus brillants d’une nouvelle génération de dramaturges argentins extrêmement inventive et prolifique, qui a commencé à créer dans les années du retour à la démocratie, après la dictature militaire de 1976-1983 (citons entre autres Javier Daulte, Alejandro Tantanian , Daniel Veronese, Federico León…).

Il s’est formé en tant qu’acteur et dramaturge avec le dramaturge Mauricio Kartun et les metteurs en scène Daniel Marcove et Ricardo Bartis. A partir de 1995, il est aussi metteur en scène. Il crée ses propres textes et occasionnellement aussi des adaptations d’autres auteurs (Carver, Pinter). Ses traductions de Harold Pinter, Steven Berkoff, Sarah Kane, Wallace Shawn, Reto Finger et Marius von Mayenburg ont souvent fait l’objet de mises en scène.

En 1994, il crée (avec la comédienne Andrea Garrote) la compagnie El Patron Vazquez, pour laquelle il écrit plusieurs textes, dont *La Estupidez*. Avec plus de trente pièces, écrites dès le début des années 90, Spregelburd n’a cessé de mener une exploration formelle féconde et virtuose. Celle-ci est particulièrement évidente dans la série de pièces indépendantes qui composent la multiforme et démesurée Heptalogie de Hieronymus Bosch. Initialement inspirée par la table des Sept péchés capitaux de Jérôme Bosch (musée du Prado), l’heptalogie s’étend sur plus de dix ans de travail. La dernière pièce de la série, *L’Entêtement*, verra la lumière en allemand, à Francfort, en 2008. Écrite entre 2000 et 2002, quatrième pièce de la série, *La Estupidez* occupe le centre de l’heptalogie.

Rafael Spregelburd vit et travaille principalement dans sa ville natale de Buenos Aires, mais vers la fin des années 90, son œuvre, traduite en plusieurs langues, commence à se faire connaître au-delà de l’Argentine, principalement en Amérique Latine et en Europe, en particulier en Allemagne, en Espagne et en Angleterre.

Spregelburd a été boursier du théâtre Beckett de Barcelone, où il a donné des séminaires avec le dramaturge espagnol José Sanchis Sinisterra. Il a été boursier du British Council et du Royal Court Theatre de Londres, auteur en résidence du Deutsches Shauspielhaus d’Hambourg, auteur et metteur en scène invité de la Schaubühne de Berlin, metteur en scène invité du Theaterhaus de Stuttgart et du Kammerspiele de Munich, auteur commissionné par la Frankfurter Positionen 2008 et membre de la Akademie Schloss Solitude de Stuttgart. Il est publié en Allemagne chez Suhrkamp.

En France, où son théâtre a mis plus longtemps à percer que dans d’autres pays européens, Spregelburd a été révélé au grand public et à la critique par l’acteur et metteur en scène Marcial Di Fonzo Bo qui a monté avec le Théâtre des Lucioles (en collaboration avec Elise Vigier, avec Pierre Maillet, ou en solitaire) *La Estupidez/La Connerie* (Théâtre National de Chaillot, 2008), La Paranoïa (Chaillot, 2009), *La Panique* (École du Théâtre des Teintureries à Lausanne, repris au Théâtre de la Bastille, 2009), *L’Entêtement* (Festival d’Avignon, 2011), *Lucide* (Théâtre Marigny, 2012) et plusieurs épisodes de la saga Bizarra, feuilleton théâtral en dix « chapitres ».

L’Arche est l’agent de Rafael Spregelburd en France. En tant qu’éditeur, L’Arche a publié trois de ses pièces : *La Paranoïa*, *Lucide* et *L’Entêtement*.

**Annexe 3 : Transquinquennal, la dernière pièce du puzzle**

Transquinquennal ne se prive d’aucune contradiction.

Transquinquennal ne se prive d’aucun paradoxe.

Transquinquennal ne se prive d’aucune audace.

Transquinquennal n’est jamais où on l’attend, ou presque.

Leurs créations, leur démarche s’apparente à une expérience de pensée à la manière du chat de Schrödinger (qui est à la fois mort et vivant dans sa boîte) ou de l’âne de Buridan (qui meurt à la fois de faim et de soif parce qu’il ne sait pas se décider entre l’avoine et l’eau) : elles mettent le doigt sur l’absurde, la schizophrénie ambiante et le problème de la (re)présentation de la réalité.

Ils pensent, anticipent et conceptualisent tout, jusqu’à leur propre fin (revendiquée, assumée, provoquée) ; et dans le même temps ils aspirent sans cesse à l’accident, à l’événement, au prisme qui va les faire peu ou prou dévier pour mieux aller là où ils devaient aller.

Ils font du théâtre, c’est incontestable. Leur spectre d’intervention est large, très large (il dépasse nettement le simple fait d’être sur scène, de jouer, de créer, etc.), mais surtout, ils sont un peu masochistes, parce qu’ils n’aiment pas ça, en fait, le théâtre.

Enfin pas vraiment.

Pas n’importe quel théâtre.

Alors ils créent des objets scéniques qui sont eux, mais qui ne le sont pas, et inversement, et qui repoussent les limites du genre.

Ils ne sont ni metteurs en scène, ni auteurs, ni acteurs, ni directeurs artistiques, ni administrateurs de compagnie, ni dramaturges, ils sont tout cela à la fois.

Ils abordent des textes d’auteurs contemporains (Savitzkaya, Blasband, Spregelburd, Piemme et Pourveur, Marie Henry, et bien d’autres, tous vivants) avec respect et liberté mais ils n’hésitent pas non plus, dans un grand écart assumé, à aller puiser sur le Net des choses absurdes et d’étranges du moments qu’elles peuvent devenir un élément de réflexion, et un sujet d’étonnement : enfants coréens en pleine performance, béatitude réjouie (et angoissante) d’un quidam face à un double arc-en-ciel, etc., qui sont, pour eux, autant de prétextes pour interroger la beauté, le bon et le mauvais goût.

Il y a au centre du collectif, semble-t-il, un immense éclat de rire, un rire kundérien, un humour corrosif et sans concession, qui ne s’éteint pas, même quand le grave déborde. Il ne faut pas se prendre au sérieux, mais il faut le faire sérieusement, il faut pousser les logiques jusqu’au bout et le faire avec méthode, c’est-à-dire à moitié n’importe comment, parfois. Un rire qui souvent se pose en parataxe sur un enchaînement de situations qui flirtent avec le non-sens, le jeu dans le non-jeu. Il y a quelque chose de l’Outrage au public de Peter Handke dans leur démarche, quelque chose qui se joue de tout, s’annule pour mieux exister, quelque chose qui met le doigt sur les engrenages rouillés du fonctionnement qui est le nôtre à tous les niveaux, mais en ayant en pointe de mire le divertissement (en évitant, en se moquant, évidemment, de la stupidité qui souvent l’accompagne).

On ne s’ennuie jamais avec Transquinquennal, ou alors c’est fait exprès.

Fondé en 1989 par Bernard Breuse et Pierre Sartenaer (qui s’est retiré ensuite), le collectif est composé aujourd’hui de Bernard Breuse, Stéphane Olivier, Miguel Decleire et Brigitte Neervoort. Ils fonctionnent comme une seule entité, une hydre à quatre têtes ou plus, selon qu’ils s’adjoignent l’une ou l’autre compagnie venue d’ici ou d’ailleurs. Ils ont travaillé en collaboration de nombreuses fois, avec Dito’Dito, avec (feu) le Groupe TOC, avec Tristero, et avec bien d’autres.

Chez Transquinquennal, le mot « collectif » prend toute son ampleur.

C’est à la faveur de discussions constantes et ininterrompues que naissent leurs spectacles, qui sont, en quelque sorte, des prolongations de réflexions entamées dans un collectif plus large encore, qui rassemble acteurs, performeurs et spectateurs. Mais peut-on dans leur cas, dans l’expérience qu’ils proposent sur scène, autant dans *Capital Confiance*, que dans *Quarante-et-un*, que dans *We Want More*, parler d’acteurs et de spectateurs ? S’il y a bien une distinction géographique et physique, elle tend, en cours de représentation, à s’effacer, faisant du spectateur, qu’il le veuille ou non, un élément de l’événement en cours.

Ils n’hésitent pas à donner au public un pouvoir dont il est périlleux mais déterminant d’user en cours de représentation (notamment dans *Capital Confiance* où un bouton permet à un moment d’arrêter – véritablement – le spectacle).

Et les exemples foisonnent.

Dans *Zugzwang*, spectacle phare de la compagnie créé en 2002, clairement, les frontières sont purement et simplement abolies. Scène, salle et monde extérieur sont habités par des personnages dont les histoires se tissent au fil de la représentation, se nouent. Ce qui est proposé est une rencontre, un au-delà des conventions qui les prend en compte pour mieux les remettre sur le grill des évidences dramaturgiques.

Dans *We Want More* c’est l’instinct grégaire de la masse qui est sollicité, la répétitivité qui est interrogée, jusqu’à l’écœurement parfois, mais dans la joie. Le spectateur est à la fois complice et prisonnier de la représentation.

Avec *À vous de choisir*, ils ont poussé les curseurs très loin en proposant que la pièce, qui allait être créée au Théâtre de Liège en janvier 2016, soit sélectionnée par toute personne qui le souhaitait, par le biais d’un vote, parmi une liste préétablie, certes, mais sur laquelle tout restait à faire. C’est *Moby Dick – En répétition* d’Orson Welles qui a été « lauréate » et la pièce s’est montée en un temps record (six semaines pour la faire traduire, créer une scénographie, faire une mise en scène, répéter, etc.). C’est pour le moins casse-gueule, c’est pour le moins audacieux, c’est pour le moins un événement théâtral absolu en ce qu’il rend visible ce qui est ordinairement caché (cette baleine qu’on ne saurait voir ?) : tout le processus (en tout cas sa représentation) qui sous-tend l’exercice d’une création théâtrale.

Transquinquennnal, au fond, n’a de cesse de démontrer qu’il n’y a pas que le « résultat », le « produit » qui compte (même s’il ne faut pas le négliger bien entendu), mais qu’il s’agit d’un chemin, d’une expérience, d’un flirt avec le risque, une provocation maîtrisée. Au cœur de leur démarche, il y a souvent une contrainte, une contrainte stimulante, et un doute, une remise en cause de l’ordre établi. Les choses sont-elles aussi limpides qu’on voudrait nous le faire croire ?

Et comment on fait avec tout ce bordel ?

Les questions qui traversent les créations de Transquinquennal sont aussi celles qui interrogent ce qu’est le théâtre aujourd’hui, ce qu’est la représentation, ce qu’est ce moment bien particulier, unique, non-reproductible ou presque, qui rassemble une équipe de comédiens-performeurs et un public dans un même espace-temps. De spectacle en spectacle, la forme est sans cesse mise en exergue, elle vitalise et irrigue les questions de fond qui sont traitées : quel impact la crise a-t-elle eu sur nous ? Qu’est-ce que le beau ? La guerre est-elle partout ? Qu’est-ce que l’Europe ? Qui sommes-nous ? Où va-t-on ? C’est quoi mourir ?

Transquinquennal a aujourd’hui plus de 44 spectacles à son actif (dont *Zugzwang*, *Les B@lges, Chômage, Blind Date, Coalition, Capital Confiance, La Estupidez, Quarante-et-un, We Want More*, etc.), qui ont marqué, à leur manière, la création théâtrale francophone de leur empreinte.

Et quelques autres sont en préparation.

Les derniers, en fait.

La question qui préoccupe toute compagnie (ou toute personne engagée dans une démarche de création), au moins un peu (quand bien même ce n’est pas toujours simple à avouer, mais peu importe) est : « comment durer ? »

Et cette interrogation porte en elle à la fois toute l’énergie nécessaire à toute entreprise de renouvellement permanent que devrait être toute pratique artistique, mais aussi tout le potentiel d’écrasement du désir, de nivellement par le « même », fût-il (ou fussent-ils?) inconsciemment et aveuglément mis en place.

Transquinquennal se propose pour les cinq années qui viennent de régler le problème de manière radicalement postmoderne en affirmant dans leur projet / programme « Changement à vue » (dossier pour un contrat-programme avec la FWB), vouloir mettre fin dès le 1er janvier 2023 à l’aventure qui les lie.

Après des décennies passées à lutter tant bien que mal contre la force centrifuge du conservatisme, ils envisagent dans la perspective de cet hara-kiri théâtral programmé, de trouver le chemin de la « sublimation », du « passage de l’état solide à l’état gazeux », d’ouvrir les portes toutes grandes vers le nouveau, fort du passé, et d’expérimenter enfin pleinement la fin de la représentation démarrée en 1989.

Et Transquinquennal ne sera alors plus.

Ou presque.

« Transquinquennal interprétera l’oubli ».

Disent-ils.

Dans *La vie mode d’emploi*, Barthebooth meurt dans le dernier chapitre. En face de lui se trouve un puzzle, un puzzle presque complet, le dernier puzzle de son projet annoncé de destruction programmée de ses œuvres. Il manque juste une pièce. Le trou est en forme de X. Mais la pièce, la dernière pièce qu’il tient dans sa main, a une forme de W.

Ironie quand tu nous tiens.

L’illusion est partout.

Et Transquinquennal se marre.

Thomas Depryck

1. Arthur Rimbaud dans sa lettre à Paul Demeny datée du 15 mai 1871 [↑](#footnote-ref-1)
2. « L’important n’est pas ce qu’on fait de nous, mais ce que nous faisons nous-même de ce qu’on a fait de nous » (Jean-Paul Sartre, Saint Genet, Comédien et Martyr, 1952) [↑](#footnote-ref-2)
3. Walter Benjamin, 1936 [↑](#footnote-ref-3)
4. Sources :

   - http://fitheatre.free.fr/gens/RaphaelSpregelburd/bioRaphaelSpregelburd.htm

   - Guillermo Pisani, une introduction au théâtre de Rafael Spregelburd, dans *Lucide*, L’Arche. [↑](#footnote-ref-4)