

T

C

La DOUBLE inconstance

Texte Marivaux

Mis en scène par Galin Stoev

Création du 5 au 22 novembre 2019 à Toulouse

Centre Dramatique National
Toulouse Occitanie

Direction Galin Stoev

Théâtre de la Cité

LA DOUBLE INCONSTANCE

De Marivaux

Mise en scène Galin Stoev

Avec Léo Bahon, Maud Gripon, Eddy Letexier, Thibaut Prigent,

Mélodie Richard, Clémentine Verdier *et* Thibault Vinçon

Scénographie Alban Ho Van

Vidéo Arié Van Egmond

Lumières Elsa Revol

Son et musique Joan Cambon

Costumes Bjanka Adžić Ursulov

Assistanat à la mise en scène Virginie Ferrere

Réalisation du décor dans les Ateliers du Théâtrede la Cité sous la direction de Claude Gaillard

Réalisation des costumes dans les Ateliers du Théâtrede la Cité sous la direction de Nathalie Trouvé

CRÉATION DU 5 AU 22 NOVEMBRE 2019

Au Théâtrede la Cité – CDN Toulouse Occitanie

Production Théâtrede la Cité – CDN Toulouse Occitanie

RÉSUMÉ

Silvia et Arlequin s'aiment.

Mais le Prince aussi aime Silvia et a jeté son dévolu sur elle, guidé par la loi qui lui commande d'épouser l'une de ses sujettes. Il pourrait soumettre Silvia, éliminer Arlequin mais le Prince est bon et surtout, l'emploi de la force n'est pas autorisé dans cet exercice.

Va alors se mettre en place un jeu de dupes savamment orchestré par l'habile Flaminia.

Silvia et le Prince, Arlequin et Flaminia, voilà le dessin final qui ne pourra être obtenu qu'à la faveur d'une **DOUBLE** inconstance.

ENTRETIEN



GALIN STOEV *Metteur en scène*

Né en Bulgarie, il est diplômé de l'Académie nationale des arts du théâtre et du cinéma de Sofia et travaille dès 1991 comme metteur en scène et comédien. Il crée nombre de spectacles, d'abord des auteurs classiques (Corneille, Strindberg, Shakespeare, Eschyle, Büchner, Brecht, Musset, ...), pour s'ouvrir peu à peu au répertoire contemporain (Mishima, Harold Pinter, Tom Stoppard, Philip Ridley, Ivan Viripaev...). En 2005, il est artiste associé au Théâtre de Liège ainsi qu'à La Colline – théâtre national de Paris et en 2007, il commence sa collaboration avec la Comédie-Française. En 2017, il réalise son premier film, *The Endless Garden*.

En janvier 2018, il prend la direction du Théâtre de la Cité. En décembre de la même année, il y crée *Insoutenable longes étreintes* d'Ivan Viripaev.

Vous avez débuté votre carrière en abordant des pièces classiques alors que vous étiez tout jeune metteur en scène en Bulgarie. Quel est votre rapport au répertoire dramatique ?

Galin Stoev: La notion de « texte classique » ne veut rien dire : il ne faut jamais oublier que tout texte a été contemporain et que, s'il a survécu jusqu'à nos jours, c'est parce qu'il raconte encore quelque chose de nous, aujourd'hui. Si l'on muséifie une pièce, on perd la notion vitale de l'art théâtral, lié au moment présent, lorsque tout se joue ici et maintenant. Je mène un dialogue imaginaire avec l'auteur à travers son écriture et mon ressenti, une conversation à laquelle j'associe les comédiens.

En 2011, vous mettiez en scène Le Jeu de l'amour et du hasard à la Comédie-Française, en langue française. L'année suivante, vous montiez Le Triomphe de l'amour. Pourquoi retrouver Marivaux, aujourd'hui ?

Après avoir créé *Insoutenable longes étreintes* d'Ivan Viripaev en décembre 2018 – ma première création en tant que directeur du Théâtre de la Cité, j'ai souhaité retrouver cet auteur qui incarne ma rencontre avec la culture française. Avant ma venue en France, je l'avais déjà abordé en Bulgarie mais Marivaux résiste à la traduction. Or l'étudier dans sa langue originale – qui n'est donc pas ma langue maternelle – m'a mené à approfondir le sens de son œuvre. Venu d'une tradition théâtrale héritière de Stanislavski (1), je ne pouvais laisser les acteurs dire de « jolies phrases » sans les analyser mot à mot. Sa langue sophistiquée et paradoxale m'intrigue : c'est une pensée qui se développe et se complique en temps réel, selon ce que les personnages traversent. C'est une mécanique purement théâtrale – la plus jubilatoire que je connaisse – qui ne peut se saisir qu'en situation de jeu. Ses pièces sont des labyrinthes dont on connaît l'entrée et l'issue mais dont on ignore le parcours intérieur – c'est-à-dire l'expérience théâtrale offerte aux comédiens et spectateurs.

Quelle est la particularité de la duplicité marivaudienne ?

Il semblerait que, blessé après avoir découvert que « l'authenticité » de celle qu'il aimait était factice, Marivaux ait tenté dans son écriture de démêler le vrai et le faux au sein de l'espace intime. Tout circule autour de ce phénomène qui transforme une vérité en mensonge ou bien un mensonge en vérité. Humainement, il ressemblait à cet autre grand dramaturge, le russe Anton Tchekhov, disposé à observer sans juger, à laisser place au déploiement de chaque personnage avec un regard aussi bienveillant que clinique. Et cela se traduit dans les histoires et les dispositifs qu'il construit.

À ce propos, quel dispositif met en place le dramaturge pour mener cette DOUBLE inconstance ?

Marivaux crée un espace à l'intérieur duquel il mène plusieurs expériences en disposant des éléments contradictoires et en observant quel effet cette confrontation produit, comme un enfant le ferait, « juste pour voir ». Il raconte une histoire d'amour inoffensive en apparence et finalement fondée sur la soumission, une histoire qui relèverait des récits du Marquis de Sade autant que des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos. Au sein de ce laboratoire, il place des stratégies dans le champ de l'intime. Un champ lié au sentiment. Or la stratégie doit être logique. Il n'y a aucune violence physique mais des stratégies politiques et un mépris de classe qui passe par le langage : comment la langue peut-elle tuer, séduire, soumettre ? Comment, à travers cette langue, le mépris est-il devenu une norme ?

En effet, les pièces de Marivaux ont ceci de paradoxal que sous leurs atours d'histoires d'amour, il est essentiellement question de violences sociales. Qu'y voyez-vous ?

Marivaux écrit des histoires de désir qu'on pourrait qualifier de superficielles, or il faut concevoir chaque pièce comme une architecture, édifiée à partir des sentiments de ses personnages. D'apparence simple, plus on la travaille, plus elle se complexifie. Ici, l'histoire d'amour, de séduction, de mensonge est le travestissement d'un antagonisme fondamental, d'un mécanisme irrépessible de violence sociale. À travers ce récit badin, Marivaux prend le pouls de la société prérévolutionnaire, observe ce qui se manifeste dans cette confrontation entre le Prince, les paysans et la suite du Prince, issue probablement du même contexte social que les paysans mais pervertie. Ceux qui ont le pouvoir ressentent un vide intérieur si vaste qu'ils éprouvent le besoin d'initier et de corrompre ceux qui sont restés en lien avec la nature pour acquérir des sentiments authentiques, pensent-ils. La violence se situe dans cette prétention à utiliser l'autre pour se remettre en vie.

Qu'est-ce que cela raconte de l'évolution des rapports de classe ?

Dans cette pièce, le mépris réciproque, devenu constitutif de toute identité, finit de déchirer un fragile tissu social. Les riches cyniques éprouvent autant de mépris envers les pauvres que les pauvres affamés portent une haine aux riches. À l'époque, les classes éloignées partageaient tout de même l'espace, il y avait une possible proximité physique. Aujourd'hui, on ne partage plus ni le même espace ni le même temps. Avec le virtuel, les occasions et capacités d'être véritablement en relation se raréfient, les liens sociaux se désagrègent. C'est ce qui est en germe ici-même dans l'écriture de Marivaux, qui témoigne des inclinations de l'être à construire tout autant que détruire ce qui le relie aux autres.

Vous abordez l'œuvre à l'aune de la « post-vérité » : ce concept récemment médiatisé fait référence à la modélisation de l'opinion publique par l'appel à l'émotion et à la subjectivité au détriment de l'observation des faits objectifs ; ainsi qu'à l'indifférence à distinguer le vrai du faux. Quelle définition lui accordez-vous ?

Cette notion de post-vérité tente de nous convaincre que la vérité n'est plus et qu'il faut s'arranger avec cette situation impossible. Or c'est nous-même qui produisons la vérité – et par conséquent la post-vérité – à travers ce que nous ressentons, pensons et décidons, par notre force de création autant que par notre force d'interprétation. Cette notion est complexe : elle entend que, pour prendre le pouvoir, il faut maîtriser le discours. Aujourd'hui, on est privés d'une seule vérité qui puisse nous unir. Par contre, on dispose d'une multitude de vérités selon nos intérêts, nos racines, nos cultures, notre milieu social, le groupe auquel on appartient sur Facebook, etc. On est poussé à promouvoir notre propre vérité, à tout prix en la confrontant aux vérités des autres. Ce phénomène se traduit par une sorte de narcissisme et ce narcissisme poussé à l'extrême nous mène au nihilisme – tous deux sont interdépendants. En tant qu'artiste, comment inventer du sens sur les ruines d'un monde qui nous a fondé et qui, peu à peu, cesse d'exister ? Comment faire un pas en avant lorsque l'idée de fin du monde est devenue banale ?

En quoi cette notion de post-vérité éclaire-t-elle la pièce ?

Dans cette histoire, il y a un noyau, un point de départ, c'est l'amour entre Silvia et Arlequin qui rivalise avec le pouvoir absolu du Prince. Comment s'approprier cet amour « authentique » ? Comment convertir ces jeunes gens ? Le Prince et sa suite doivent produire des stratagèmes pour détruire cet amour alors ils décident de manipuler la réalité à travers le mensonge. Mais chez Marivaux, paradoxalement, quand les personnages mentent, c'est là qu'ils éprouvent les émotions les plus vraies et les plus authentiques, comme si le mensonge devenait le seul accès à la vérité. Flaminia et ses complices manipulent les deux protagonistes et poussent l'expérience jusqu'au point où plus personne ne saura, au final, distinguer le vrai du faux. Tout ce qu'ils ressentent devient relatif et change selon le contexte. Ainsi l'amour incontestable de Silvia et Arlequin devient juste une option, quelque chose qui a peut-être existé, ou pas. Quelque chose qui est vrai, ou pas. Les personnages privés de leur colonne vertébrale deviennent une matière facilement manipulable, justement parce qu'ils ont perdu leurs repères. Ce qui est effrayant chez Marivaux, c'est que l'on s'amuse en observant ce processus. Aujourd'hui on habite dans un monde sans axe ni direction où lorsque tout est possible, tout devient arbitraire et c'est une situation difficile à vivre.

Dans quel espace menez-vous ces « expériences » ?

Notre scénographie repose sur le parti pris qu'à notre époque, les plus riches ne se sentent plus concernés par la dimension matérielle du pouvoir : entrer dans la tête de l'autre, mener la domination au stade mental, sentimental ou virtuel, leur importent plus. On ne prend plus soin de l'apparence des choses parce qu'on peut se permettre de ne plus s'en soucier. Dans le château du Prince délabré, dont les murs sont abîmés et où l'eau fuit, sont disposées de nombreuses caméras de surveillance et ceux qui y surveillent deviennent peu à peu acteurs de leur propre surveillance. Au centre de ce château, siège une sorte de rotonde en verre, inspirée des cages qui exhibaient – lors de certaines expositions universelles européennes du XIXe siècle, notamment à Bruxelles en 1897 – des familles indigènes africaines, dans la reproduction de leur milieu naturel. À l'intérieur de cette cage conçue avec un miroir sans tain, on imagine les paysans enfermés – qui ignorent être observés – dans un paysage pastoral, un habitat tel que les riches le fantasment. Le verre, souvent présent dans mes spectacles, n'est pas seulement symbolique, il rend physiquement possible la sensation d'être à la fois avec l'autre et séparé.

Et qui conviez-vous à cette création ?

J'ai parlé de la scénographie imaginée par Alban Ho Van et, pour incarner cette idée de surveillance, la lumière et la vidéo conçus respectivement par Elsa Revol et Arié van Egmond, tout autant que le son, sont très importants dans notre écriture commune. Joan Cambon crée une musique électronique associant des instruments baroques. Pour les costumes signés Bjanka Adžic Ursulov, nous cherchons à créer une troisième apparence, ni classique ni contemporaine, qui contienne la mémoire de ce qui a été vécu, depuis le temps où la pièce a été écrite. Sur scène, je souhaite marcher sur une ligne entre sensualité et cruauté.

Propos recueillis par Mélanie Jouen

(1) Constantin Stanislavski est un comédien, metteur en scène et professeur d'art dramatique russe né en 1863. Son enseignement, qui a influencé celui de Lee Strasberg à l'Actors Studio à partir des années 1940 à New York, est basé sur une méthode qui utilise l'impulsion du corps ou « action physique » pour accéder à la compréhension du personnage, notamment en le ramenant à sa propre personne et à son vécu. Il invente la position de metteur en scène comme concepteur principal à la construction d'un spectacle. .



Photos de répétitions © Maud Wallet

MARIVAUX

Ecrivain, journaliste et dramaturge français

1688-1763

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, dit Marivaux, est né à Paris dans une famille de petite noblesse. Il passe une partie de son enfance à Riom. Il s'inscrit à la Faculté de droit à Paris en 1710.

En 1712, Marivaux publie son premier texte *Le Père prudent et équitable*. Il s'essaie à différents genres littéraires : romans, feuilletons, poèmes, chroniques journalistiques, comédies théâtrales.

A partir de 1722, Marivaux rencontre ses premiers succès : *La Surprise de l'amour*, *La Double Inconstance*, *Le Jeu de l'amour et du hasard*. Il publie une quarantaine de pièces, comédies de sentiment, comédies d'intrigue, comédies de mœurs, comédies sociales et philosophiques.

Marivaux est un témoin majeur de la vie de la société au XVIIIe siècle. Il décrit toutes les nuances et les troubles de l'amour.

"J'ai guetté dans le cœur humain toutes les niches différentes où peut se cacher l'amour lorsqu'il craint de se montrer ; et chacune de mes comédies a pour objet de le faire sortir d'une de ces niches."

Texte de Marivaux cité par d'Alembert (1717-1783) dans "Éloge de Marivaux".

- Le Père prudent et équitable (1706)
- L'Amour et la Vérité (1720)
- Arlequin poli par l'amour (1720)
- Annibal (1720)
- La Surprise de l'amour (1722)
- **La Double Inconstance (1723)**
- Le Prince travesti (1724)
- La Fausse Suivante ou Le Fourbe puni (1724)
- Le Dénouement imprévu (1724)
- L'Île des esclaves (1725)
- L'Héritier de village (1725)
- Mahomet second (1726?, tragédie en prose inachevée)
- L'Île de la raison ou Les petits hommes (1727)
- La Seconde Surprise de l'amour (1727)
- Le Triomphe de Plutus (1728)
- La Nouvelle Colonie (1729), perdue puis réécrite en 1750 sous le titre de La Colonie
- Le Jeu de l'amour et du hasard (1730)
- La Réunion des Amours (1731)
- Le Triomphe de l'amour (1732)
- Les Serments indiscrets (1732)
- L'École des mères (1732)
- L'Heureux Stratagème (1733)
- La Méprise (1734)
- Le Petit-Maître corrigé (1734)
- Le Chemin de la fortune (1734)
- La Mère confidente (1735)
- Le Legs (1736)
- Les Fausses Confidences (1737)
- La Joie imprévue (1738)
- Les Sincères (1739)
- L'Épreuve (1740)
- La Commère (1741)
- La Dispute (1744)
- Le Préjugé vaincu (1746)
- La Colonie (1750)
- La Femme fidèle (1750)
- Félicie (1757)
- Les Acteurs de bonne foi (1757)
- La Provinciale (1761)

LE THEATRE DE MARIVAUX

Marivaux, un observateur précis de son époque

Les pièces de Marivaux décrivent une société de classes où maîtres et valets jouent des rôles précis, se méprisent mutuellement tout en vivant et agissant ensemble. Marivaux est souvent considéré comme un auteur humaniste car souvent les valets expriment le bon sens populaire. Son théâtre montre aussi comment les maîtres ont tous les droits sur les valets et s'autorisent à les mettre dans des situations périlleuses.

Le sentiment au centre

Marivaux s'intéresse aux sentiments humains. Il va décrire avec beaucoup de précision et de mots le sentiment amoureux.

Son théâtre met en avant la puissance du langage. L'action de ses pièces réside dans le dialogue. Les personnages de Marivaux sont complexes et n'expriment pas la vraie nature de leurs sentiments. Il n'est pas rare qu'ils disent le contraire de ce qu'ils pensent ! Le fait que les personnages soient perdus et ne sachent pas ce qu'ils veulent rend les spectateurs complices, c'est à eux de faire le travail d'imagination.

« Dans *La Surprise de l'amour*, il s'agit de deux personnes qui s'aiment pendant toute la pièce, mais qui n'en savent rien eux-mêmes et qui n'ouvrent les yeux qu'à la dernière. » Marivaux

Le plaisir du dialogue, la cruauté des situations

Les pièces de Marivaux sont vives, à la fois gaies et profondes. Le comique de son théâtre vient du plaisir du dialogue, du jeu de mots et de la contradiction, il s'inscrit ainsi dans une continuité de la Comédie Italienne.

S'il est souvent comique, le langage de Marivaux est aussi une arme de combat par lequel on peut blesser, tromper, manipuler. Les personnages se retrouvent souvent dans des situations cruelles, même si les fins sont heureuses.

Chez Marivaux, le dialogue n'est pas juste un échange d'informations. Il s'agit d'une forme très précise de communication. Les mots peuvent trahir les sentiments des personnages mais sont aussi une arme de combat. Le dialogue peut exprimer la mauvaise foi des personnages.

Le théâtre dans le théâtre

Cette bataille est souvent mise en scène par les protagonistes eux-mêmes. Par le jeu des déguisements et des identités échangées ou inventées, les personnages se mettent en scène. Ce théâtre dans le théâtre est une source de jeu multiple et de plaisir pour le spectateur qui observe ces multiples niveaux de jeu.

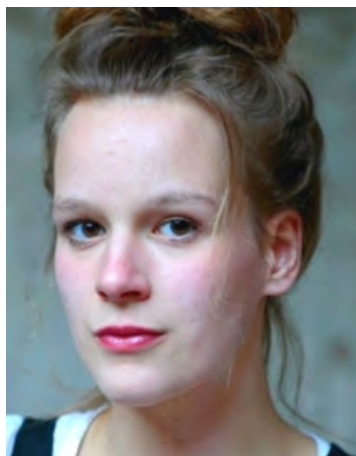
Aujourd'hui, on parle de « marivaudage » : il s'agit d'un langage raffiné voire précieux pour exprimer, par de nombreux détours, le sentiment amoureux. Le marivaudage au sens restreint est une technique de dialogues appuyés sur des reprises de mots, avec commentaires ou légers changements.

- _ Mais ne l'aimez-vous plus ?
- _ Qu'entendez-vous par « plus » ?

L'EQUIPE



LÉO BAHON
Trivelin



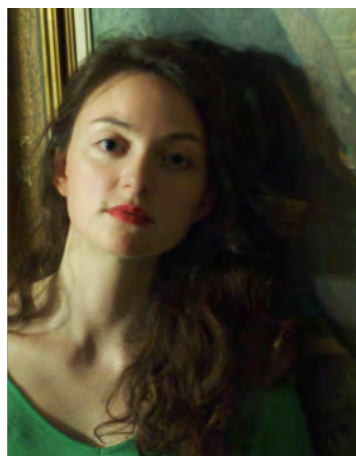
MAUD GRIPON
Silvia



EDDY LETEXIER
Le seigneur



THIBAUT PRIGENT
Arlequin



MÉLODIE RICHARD
Flamina



CLÉMENTINE VERDIER
Lisette



THIBAULT VINÇON
Le Prince



Croquis des costumes
© Bjanka Adžić Ursulov

BJANKA ADŽIĆ URSULOV *Costumes*

Née en Slovénie, Bjanka Adžić Ursulov crée des costumes et décors pour plus de 250 productions théâtrales dans toute l'Europe, et travaille avec de nombreux metteurs en scène et chorégraphes européens tels que Jochen Ulrich, Galin Stoev, Joseph Nadj, Mei Hong Lin ou encore Patrick Delcroix. Ses costumes et ses décors se retrouvent dans de nombreux théâtres européens et de l'ex-Yougoslavie, parmi lesquels le Théâtre National Slovène à Ljubljana, l'Opéra de Cologne, la Comédie de Saint-Etienne, le Théâtre Gérard Philipe, l'Opéra d'État et Ballet de Vienne, le Théâtre du Globe à Londres, le Théâtre des Nations à Moscou, la Comédie-Française ou encore le Festival d'Avignon.





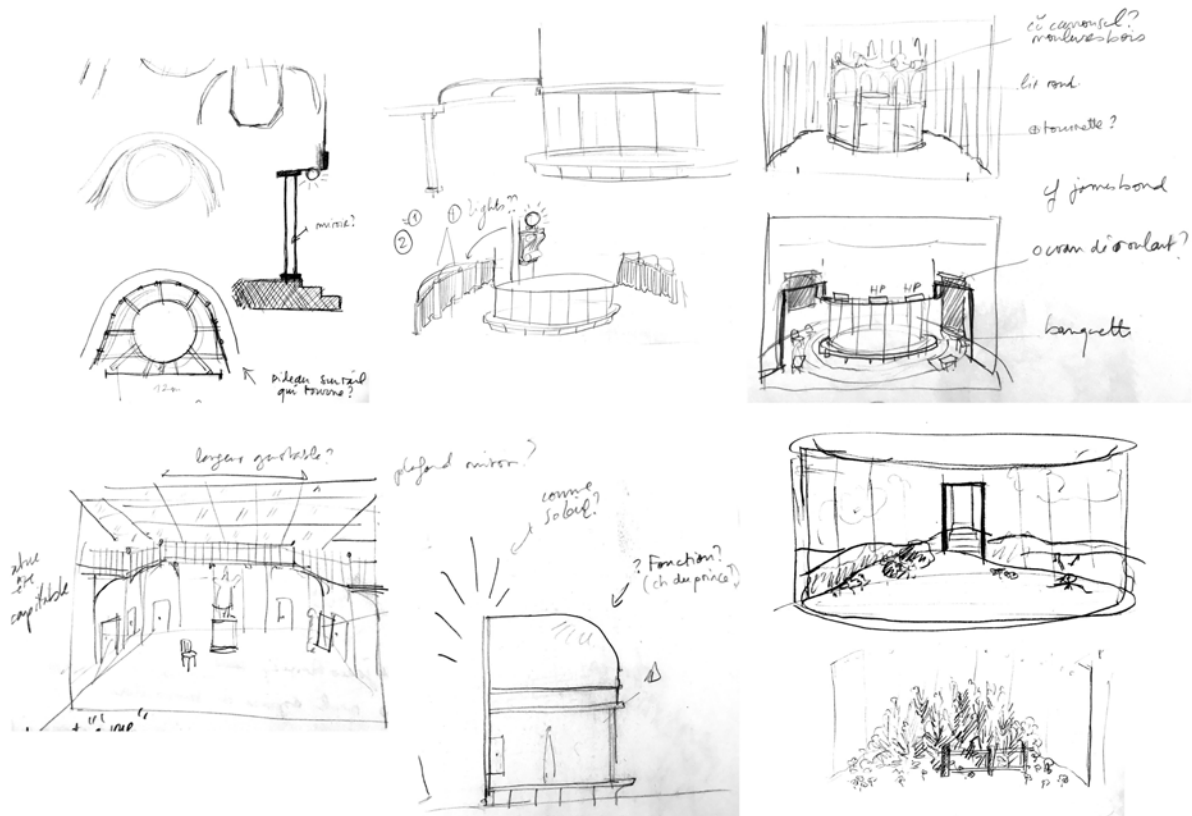
ALBAN HO VAN *Scénographie*

Après avoir étudié aux Arts Décoratifs et à l'école du TNS, il se forme auprès de Chefs Décorateurs au cinéma sur les films de Christophe Honoré, Leos Carax, Philippe Claudel. Il réalise les scénographies de *Liliom*, et *Les Gens d'Oz* à la Colline et *Tartuffe* à la Comédie-Française mis en scène par Galin Stoev. Il travaille aux côtés d'Agnès Jaoui, Philippe Decouflé et Bérangère Janelle. Il conçoit les décors de *Nouveau Roman*, *Fin de l'Histoire* et *Les Idoles*, mis en scène par Christophe Honoré, avec lequel il travaille également à l'Opéra sur *Dialogues des Carmélites*, *Pelléas et Mélisande*, *Don Carlos* et *Così Fan Tutte*. Il travaille avec le metteur en scène et plasticien Clément Cogitore et crée la scénographie des *Indes Galantes* de Jean-Philippe Rameau à l'Opéra Bastille en septembre 2019.

La volonté de chercher un espace qui serait un lieu d'observation et d'espionnage est apparu dès les premières discussions.

En partant du personnage de Silvia nous avons imaginé un diorama implanté dans une rotonde vitrée ; ainsi placée comme un rat de laboratoire, disponible aux yeux et aux désirs de tous, l'action de *La DOUBLE inconstance* pouvait débiter.

Cette cage au lion autour de laquelle les personnages traînent et manigancent est encadrée par un dispositif presque policier de filature et d'enregistrement. A la fois installation de fortune et lieu à usage récurrent dans ce « palais », nous voulons raconter la perversité technique mise en place pour que Silvia tombe dans les bras du Prince, jusqu'au prochain défi amoureux que celui-ci se sera donné.



Croquis de recherche © Alban Ho Van



Maquettes de décor pour *La DOUBLE Inconstance* / Etapes de recherche © Alban Ho Van



ELSA REVOL *Lumières*

En 2007, elle rejoint le Théâtre du Soleil pour ses créations. Elle signe les lumières des *Naufragés du Fol Espoir* puis de *Macbeth* de Shakespeare mis en scène par Ariane Mnouchkine. En 2019, elle rencontre Wajdi Mouawad à l'occasion de la création de *Fauves*. Avec Galin Stoev, elle va collaborer pour la première fois avec la Comédie-Française en 2011, créant les lumières du *Jeu de l'amour et du hasard*, puis du *Triomphe de l'Amour*. Leur collaboration artistique continue avec *Tartuffe* de Molière, l'opéra *Le Nozze di Figaro* de Mozart, *Les Gens d'Oz* de Yana Borissova, et *Insoutenable longues étreintes* d'Ivan Viripaev créé au Théâtre de la Cité en 2018.

Le travail de l'éclairagiste

Voici différentes étapes de travail de cette création lumière.

- Être présent en répétition est important pour sentir et comprendre les axes de travail du metteur en scène.
- Puis chercher des sources d'inspirations.
- Discussion avec le scénographe pour que l'espace imaginé puisse être éclairé.
- Chercher les axes de lumière pour savoir où placer les projecteurs.
- Faire un plan d'implantation lumière.
- Lorsque le décor et la lumière sont montés, faire les réglages des projecteurs.
- Lors des répétitions commencer à fabriquer les images puis affiner au fur à mesure des répétitions.
- Jusqu'à finaliser la conduite lumière.

Au départ l'espace.

Une fois la scénographie décidée, il faut comprendre comment la lumière peut habiter cet espace. Pour comprendre cet espace, chercher où sont les entrées de lumières.

La rotonde constitue l'élément centrale de l'expérience.

La rotonde peut devenir une grande source de lumière.

Il y a notamment un jeu d'observation durant la première scène où Silvia et Trivelin sont dans la rotonde. Le Prince et Flaminia sont autour. La rotonde est éclairée, le pourtour est éteint. Les observateurs sont en silhouettes alors que l'observée est en lumière. A d'autres moments, on peut jouer avec des jeux de transparence grâce aux rideaux de la rotonde.

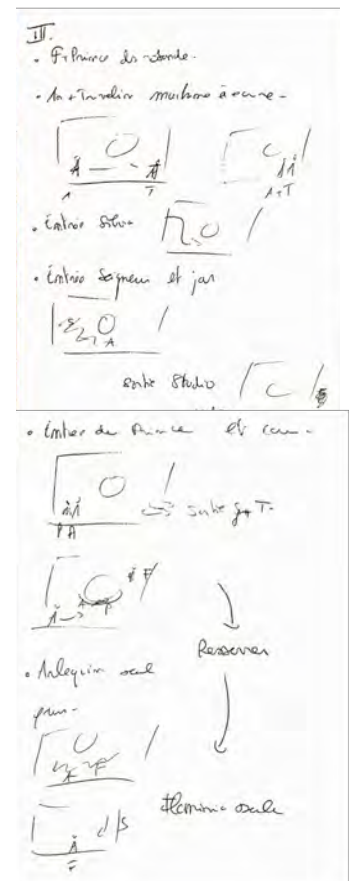
La construction de la dramaturgie lumineuse

Une fois que l'espace est compris, on peut chercher l'évolution lumineuse.

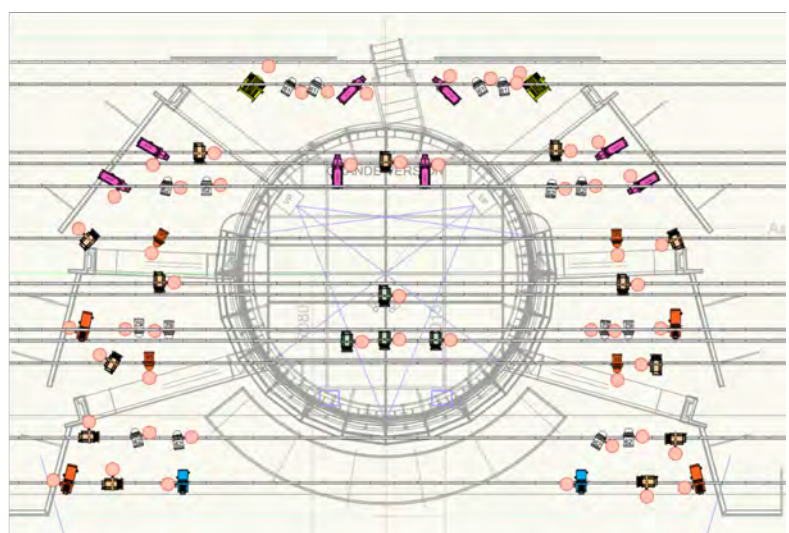
Renforcer le caractère intimiste de certaines scènes ou alors un espace éclairé plus comme un plein feu. En accord avec la mise en scène, le son et la vidéo, la lumière aide à construire une ambiance festive de boîte de nuit pour le début de l'Acte 2.

Les couleurs des costumes et de la scénographie

Je n'ai pas voulu contraster avec les costumes et la scénographie. La lumière reste donc dans des tons pastels. Une palette de couleurs légèrement teintée qui fait passer du chaud au froid.



Notes et croquis de répétition
© Elsa Revol



Plan d'implantation Lumières /
La DOUBLE inconstance © Elsa Revol



Image d'inspiration – « Une Crise » Fernand Khnopff



Essais Lumières / Transition Acte 1 - Acte 2



ARIE VAN EGMOND *Vidéo*

Au travers de ses multiples collaborations avec des metteurs en scène, des chorégraphes, des musiciens, des plasticiens, il tente d'explorer les relations subtiles entre espaces, lumières, couleurs. Investissant sans cesse de nouveaux territoires, il travaille aussi sur des événements grands publics, concerts, soirées, et expositions. Il travaille entre autres avec Anne-Cécile Vandalem, Fabrice Murgia, Roland Auzet, Hubert Colas, Fabrice Gorgerat, Vincent Hennebicq ou encore Tamara Bacci. En 2018, il collabore avec Galin Stoev pour *Insoutenables longues étreintes* d'Ivan Viripaev.

L'idée première était de travailler sur la question du « laboratoire amoureux », une expérience scientifique qui consisterait à voir si l'amour est corromptible.

Petit à petit au fil des discussions avec Galin Stoev, ce qui devait être au départ une expérience scientifique s'est transformé en une « surveillance » accrue des cobayes. Avec l'idée que la surveillance agit sur l'expérience, tout comme dans la physique quantique, le fait d'observer un phénomène influe directement sur celui-ci.

Les observateurs sont aussi sous surveillance.

Qui observe qui ?

Avec le spectateur en Big Brother.





TRAVAIL SUR L'ESPACE

Maquettes de travail © Arie Van Egmond



JOAN CAMBON *Son et musique*

Musicien, producteur, créateur sonore, ingénieur du son, Joan Cambon est l'auteur de huit albums (dont cinq avec Arca, projet partagé avec Sylvain Chauveau). Il a composé des musiques, mis en espace des bandes-son, et créé des dispositifs pour le théâtre, la danse, le cinéma, l'art contemporain, travaillant notamment avec Aurélien Bory, Kaori Ito, Pierre Rigal, Galin Stoev, Julien Gosselin, Laurent Pelly, Jean Bellorini, Malik Djoudi, Jean-François Zygel, au sein de structures telles que l'Opéra de Paris, le Festival d'Avignon, le Théâtre de la Cité (Toulouse), le Théâtre de la Ville (Paris), le Ballet National du Chili, le Théâtre Vidy-Lausanne, la Cinémathèque de Toulouse, etc.

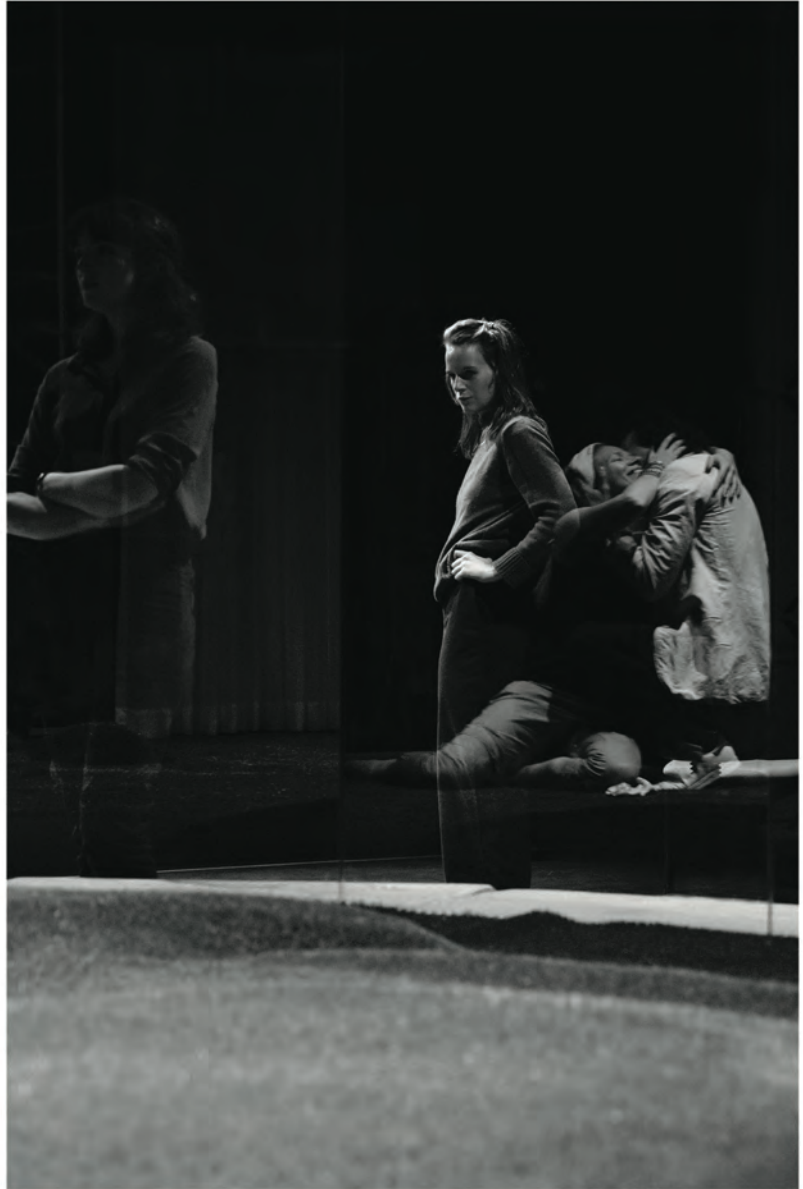
<https://joancambon.bandcamp.com/>

Pour ce spectacle, j'avais deux pistes de recherche, même si elles sont complémentaires et imbriquées : le travail de l'espace sonore, et la création/recherche de la musique.

En ce qui concerne l'espace sonore, la première donnée au théâtre est toujours la scénographie, qui oriente la façon de diffuser du son : est-ce un décor ouvert ou fermé ? Est-ce que les matériaux du décor sont des matériaux absorbants ou réfléchissent-ils le son ? Est-ce que le spectacle s'adresse à des grandes salles ou des salles de taille plus réduite ? A partir de ces données, on peut construire un système de diffusion, décider si l'on utilise des microphones pour les comédiens dont la voix ne pourrait pas parvenir aux spectateurs de façon distincte. Au delà de toutes ces contraintes techniques, viennent s'ajouter les choix réalisés avec le metteur en scène : peut-il y avoir des haut-parleurs ou des microphones visibles dans le décor ? Souhaite-t-on utiliser des microphones pour orienter le jeu des comédiens ou pour réaliser des effets ? L'utilisation de la vidéo oriente-t-elle vers un son plus cinéma, plus mental sur certaines séquences ? La présence de la vidéo est un indicateur majeur, puisque ce médium crée de nouveaux espaces virtuels sur un plateau qui autorise et nécessite des traitements particuliers. Pour ce projet, l'idée de créer un univers de surveillance, d'espionnage, indiquait déjà une certaine utilisation du son. La scénographie (incluant l'espace clos central de la rotonde, une zone d'écoute et de visualisation, des espaces cachés filmés par des caméras...) nécessitait de toute façon l'utilisation de microphones pour pouvoir entendre les comédiens. Il restait ensuite à trouver comment les différents espaces, les différentes images communiquaient ensemble, comment « dessiner » sur le plan acoustique ces différents espaces, comment les faire exister tout en diffusant des voix claires afin que ce texte classique dense et rythmé parvienne bien au spectateur.

Pour la musique, je suis allé puiser dans l'époque contemporaine de la pièce, la Régence, pour y prendre des fragments et composer une musique électronique imprégnée des sonorités de la musique baroque, créant un univers que l'on peut difficilement dater, au même titre que la scénographie, ou les costumes. Tout en insufflant une certaine mélancolie dans ce palais, j'ai dessiné une musique qui crée un trouble, où l'on ne sait plus toujours si on entend des musiques « d'époque » ou d'aujourd'hui, jouant avec le vrai et le faux, posant la question de ce qui est authentique et de ce qui ne l'est pas, question centrale de la pièce de Marivaux.

Ces deux éléments sont ensuite travaillés en interaction avec les autres corps de métiers (situation des sons et musiques dans l'espace par rapport aux lieux d'action, aux positions des comédiens, synchronisation des sons et musiques avec la lumière ou la vidéo...) et adaptés au fur et à mesure des répétitions où chaque corps de métier infuse des idées et des sensations que le metteur en scène sculpte jusqu'à la création de la forme finale du spectacle.



Photos de répétition © Maud Wallet

CALENDRIER

5 – 22 novembre 2019 – Théâtre de la Cité, CDN Toulouse Occitanie
28 – 29 novembre 2019 – TMS, Scène nationale de Sète et du Bassin de Thau
5 – 6 décembre 2019 – Le Quartz, Scène nationale de Brest
12 – 13 décembre 2019 – Le Parvis, Scène nationale Tarbes-Pyrénées
28 – 30 avril 2020 – La Comédie, CDN de Reims
9 mai – 6 juin 2020 – L'Odéon - Théâtre de l'Europe

www.theatre-cite.com