

NANTERRE

AMANDIERS

16

CENTRE
DRAMATIQUE
NATIONAL

17

NANTERRE

AMANDIERS

EMPIRE

1^{ER} — 4 MARS
2017

CENTRE
DRAMATIQUE
NATIONAL

MILO
RAU

FIVE EASY PIECES

10 — 12, 17 — 19 MARS
2017

EMPIRE

Une production de Milo Rau /
International Institute
of Political Murder (IIPM)

CONCEPTION,
TEXTE ET MISE EN SCÈNE
Milo Rau

TEXTES ET PERFORMANCES
Ramo Ali – Akillas Karazisis –
Rami Khalaf – Maia Morgenstern

DRAMATURGIE ET RECHERCHE
Stefan Bläske – Mirjam Knapp

SCÉNOGRAPHIE ET COSTUMES
Anton Lukas

VIDÉO
Marc Stephan

MUSIQUE
Eleni Karaindrou

SON
Jens Baudisch

TECHNIQUE
Aymrik Pech

ASSISTANTE MISE EN SCÈNE
Anna Königshofer

ASSISTANTE SCÉNOGRAPHIE ET COSTUMES
Sarah Hoemske

STAGIAIRE MISE EN SCÈNE
Laura Locher

STAGIAIRE DRAMATURGIE
Marie Roth – Riccardo Raschi

SURTITRAGE
Mirjam Knapp (opérateur),
IIPM (traduction)

FIVE EASY PIECES

Une production de Milo Rau /
International Institute of Political
Murder (IIPM) / CAMPO

CONCEPTION,
TEXTE ET MISE EN SCÈNE
Milo Rau

TEXTES ET INTERPRÉTATION
Rachel Dedain – Maurice Leerman –
Pepijn Loobuyck – Willem Loobuyck –
Polly Persyn – Peter Seynaeve –
Elle Liza Tayou – Winne Vanacker

ACTEURS DU FILM
Sara De Bosschere –
Pieter-Jan De Wyngaert – Johan Leysen –
Peter Seynaeve – Jan Steen –
Ans Van den Eede – Hendrik Van Doorn –
Annabelle Van Nieuwenhuyse

DRAMATURGIE
Stefan Bläske

ASSISTANT À LA MISE EN SCÈNE
ET COACH D'INTERPRÉTATION
Peter Seynaeve

RECHERCHES
Mirjam Knapp – Dries Douibi

CRÉATION DÉCOR ET COSTUMES
Anton Lukas

ENCADREMENT DES ENFANTS
ET ASSISTANT À LA PRODUCTION
Ted Oonk

COACH MUSICALE
Herlinde Ghekiere

RÉALISATION DE LA SCÉNOGRAPHIE
Ian Kesteleyn

TRADUCTION FRANÇAISE
Isabelle Grynberg

RÉGIE TECHNIQUE
Bart Huybrechts – Korneel Coessens
et Piet Deportere

NANTERRE-AMANDIERS

SPECTACLES À VENIR

NOTRE FAUST, SAISON 2

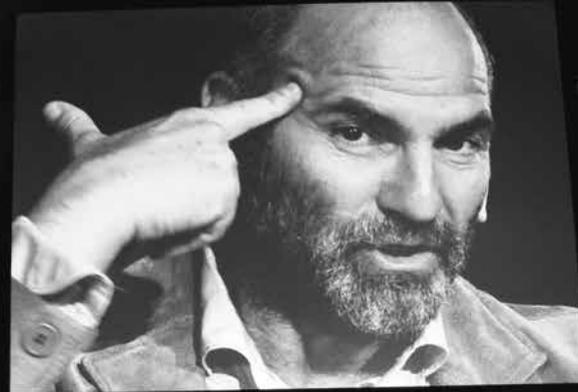
**ROBERT
CANTARELLA**

**DU 2 MARS
AU 1^{ER} AVRIL 2017**

UNTIL OUR HEARTS STOP

**MEG STUART /
DAMAGED GOODS
& MÜNCHNER
KAMMERSPIELE**

**DU 26 AU 30 AVRIL
2017**



Ich bin Resistance-Kämpfer und sie führen mich zum Strand,
zu den Felsen. Sie fesseln und exekutieren mich



NANTERRE

AMANDIERS

EMPIRE

1^{ER} — 4 MARS
2017

CENTRE
DRAMATIQUE
NATIONAL

MILO
RAU

FIVE EASY PIECES
10 — 12, 17 — 19 MARS
2017

EMPIRE

DATES

Du 1^{er} au 4 mars 2017
Mer., ven. à 20h30
Jeu. à 19h30
Sam. à 18h30

DURÉE

2h

LANGUE

En arabe, grec, kurde, roumain,
avec surtitre.

Spectacle créé le 1^{er} septembre 2016
au Theater Spektakel à Zürich.

AUTOUR DU SPECTACLE

La Tribune
Thème : L'Assemblée
Vendredi 3 mars 2017 à l'issue
de la représentation de *Empire*.
Avec Éric Vautrin,
Laurent Olivier,
Guillaume Mazeau,
Pierre-Olivier Dittmar

Entrée libre

FIVE EASY PIECES

DATES

Du 10 au 12 mars
et du 17 au 19 mars 2017

HORAIRES

Ven. à 20h30
Sam. à 18h30
Dim. à 15h30

DURÉE

1h30

LANGUE

En néerlandais surtitré

Spectacle créé le 14 mai 2016 au
Konstentfestivaldesarts, Bruxelles.

ENTRETIEN AVEC MILO RAU

Dans les deux pièces
que vous présentez
à Nanterre, se déploie
une réflexion sur l'éthos
et la condition d'acteur.
Elle est mise en récit
dans *Empire* et
interrogée dans *Five Easy
Pieces* par la présence
d'enfants, donc d'acteurs
non-professionnels
sur scène. Qu'avez-vous
appris sur le métier
d'acteur en travaillant
avec des enfants ?

Milo Rau : J'ai conçu *Five Easy
Pieces* comme une école de la
vie mais aussi des sentiments.
Je me suis aperçu que
les enfants s'imaginent la vie
des adultes comme une vie
d'acteurs. Les adultes jouent
des rôles, ce sont des rôles
dont ils peuvent s'emparer
à leur tour. Je devais travailler
avec des personnes qui n'ont
aucune concentration, aucun
professionnalisme, c'était
ma petite école de metteur
en scène. Au tout début des
répétitions, j'ai commencé à
observer comment les enfants
travaillaient, en utilisant
des scènes du film d'Ingmar

Bergman, *Scènes de la vie
conjugale*. Je me suis aperçu
qu'ils étaient capables
de rejouer des scènes qu'ils
ne comprenaient pas bien.
Il y a une intelligence de la
scène qui est indépendante
de la connaissance
biographique et de l'aptitude
intellectuelle. Ce sont des
choses qu'on ne voit pas chez
des acteurs adultes, et même
chez des adultes qui ne sont
pas acteurs. Le soi-disant
authentique, qui est en fait
très artificiel, est extrêmement
visible chez les enfants :
l'authentique sur scène, c'est
d'être à la fois dans le texte
et dans le moment.
Il y a beaucoup de choses
que j'ai comprises sur Kleist
et sur Diderot. C'est pour
cela que c'est une pièce sur
le théâtre, sur sa cruauté,
sur le réalisme, les mimiques,
la peur, la mort.

Votre projet sonne
quasiment comme
une provocation :
faire une pièce avec des
enfants sur le pédophile
Marc Dutroux. Comment
avez-vous affronté les
tabous et les peurs qui
entourent un tel sujet ?
Comment avez-vous
travaillé avec les enfants ?

Nous avons commencé par faire un très long casting. Deux cent enfants se sont présentés, on en a choisi quatre-vingt, et avec ces quatre-vingt j'ai commencé à travailler. Puis j'en ai gardé vingt-cinq, et à la fin, il en restait sept. J'ai regardé comment ils travaillent ensemble dans le groupe, comment ils travaillent seuls, comment ils abordent un texte, l'espace, comment ils sont avec les autres enfants, etc. J'étais entouré par deux coachs qui ont veillé, quand on a commencé à travailler sur Dutroux, à ce qu'il y ait toujours un petit débat au début et à la fin des séances, qu'on invite aussi les parents pour parler avec eux, pour voir s'il n'y avait pas de traumatisme. Très vite j'ai compris ce que je ne pouvais pas faire avec eux. Par exemple, je travaille souvent à partir d'improvisations, afin de trouver la vérité d'une scène ; mais avec les enfants – et avec ce sujet en même temps – ce n'était pas possible. J'ai compris qu'il fallait tout écrire, comme si c'était une histoire. On a travaillé avec des textes.

Quelles sont les limites quand on travaille avec

des enfants ? Et quelles stratégies avez-vous inventé pour les amener à l'endroit de professionnalisme que vous souhaitiez trouver ?

Il fallait en effet trouver des stratégies ; j'ai utilisé à peu près les mêmes que celles que j'utilise avec de vrais acteurs. Mais quand on travaille avec des enfants, on remarque que ces stratégies sont semblables à celles des pédophiles. J'ai compris ce que veut dire subjuguer, pousser quelqu'un à faire quelque chose, lui donner l'impression qu'il le veut aussi, que comme il a accepté de travailler avec moi, il doit le faire. Toutes ces choses qui sont très normales avec de vrais acteurs deviennent très ambiguës avec des enfants. Evidemment quand j'ai essayé de nouvelles choses, j'ai toujours parlé avant avec les parents. Plusieurs d'entre eux sont devenus des amis, comme les enfants aussi d'ailleurs. Le Centre d'art de Campo est devenu spécialiste du travail avec des enfants au théâtre. Ils ont un système, une expérience, un groupe d'animateurs qui les entourent. Ils savaient ce qui nous attendait, ils savaient comment parler avec les

parents. Sans tout cela, le projet aurait été impossible à réaliser.

Sur scène, un acteur adulte représente à la fois la position du metteur en scène et le pédophile Dutroux. La relation entre les enfants et cet adulte est presque toujours indirecte, médiatisée par son image qui s'adresse directement aux spectateurs, instaure une connivence avec eux.

Exactement. Cet adulte nous remplace. Dans la plupart des pièces réalisées avec des enfants, j'avais remarqué que la position du metteur en scène reste impensée : on sent qu'un adulte a été là, dans le fait même que ces enfants sont sur scène et qu'ils font quelque chose qui a un ordre et une logique. À un moment des répétitions, je trouvais cette présence manquante trop étrange. J'ai dit à Peter Seynaeve, mon assistant qui est aussi acteur, qu'il devait jouer mon propre rôle pour que la relation entre l'adulte et ces enfants devienne l'histoire qui est racontée. Je n'ai jamais compris pourquoi je n'aimais pas les pièces d'enfants. Il y avait une

inauthenticité que je ne trouvais pas professionnelle. Et à partir du moment où on a mis Peter sur scène, tout faisait sens : on pouvait regarder les scènes sous l'angle de la relation entre un adulte et des enfants, tout en racontant l'histoire de Dutroux. Dans les cinq scénettes que l'on raconte dans la pièce, Dutroux n'apparaît qu'une seule fois, sur vidéo. Il y a toute une logique de l'absence et de la présence du tueur, de celui qui fait du mal.

Le spectacle s'attache moins à raconter l'histoire de Dutroux qu'à mettre à jour les peurs collectives, exploitées par une logique médiatique dont vous reprenez les formats favoris : le témoignage à sensation des victimes et de la famille du bourreau, la reconstitution de la scène du crime, l'interrogatoire de police...

Ce sont des pièces qui mettent en scène une certaine façon de témoigner, mais aussi différentes écoles de théâtre et différentes façons philosophiques d'affronter le monde. Ce sont des

figurations médiatiques, théâtrales, mais aussi existentielles. C'est pour cette raison que le spectacle se termine sur une rébellion poétique, exprimée à travers une référence à un film de Pasolini. Dans ce film, Pasolini nous dit que nous pourrions contempler le ciel seulement au jour de notre mort. Dans cette vie, chacun est enfermé dans sa culture comme dans un théâtre. Lukács a écrit un très beau livre sur le regard de Dieu, qui disparaît avec le début du drame bourgeois et qui est remplacé par le regard voyeuriste du spectateur. Jusqu'à une certaine époque les acteurs ont joué pour Dieu et c'est lui qui les regardait. Un jour, il disparaît pour laisser place aux médias, aux spectateurs. Le théâtre devient une chose qui est enfermée dans la culture, et il n'y a plus d'ouverture vers l'ailleurs. Comment est-ce que le théâtre pourrait redevenir une sorte de rituel qui est plus que la performance, que la recherche du moment, qui est la recherche d'un autre regard ?

Quel lien tisse *Empire* à l'histoire du théâtre ?

Empire s'inscrit dans un ensemble plus vaste, celui de la trilogie sur l'Europe. Chaque pièce questionne une époque théâtrale. Dans la première, *The Civil Wars*, c'était Tchekhov – et donc le drame bourgeois, dans la deuxième, *The Dark Ages*, c'était Shakespeare – le drame politique, et dans la troisième, c'est le drame antique. La pièce se termine sur un voyage en Irak et en Syrie qu'on a fait avec un des acteurs de la pièce. Dans leurs tragédies, les Grecs parlent de Troie, de Babylone – c'est-à-dire de leur propre Antiquité, tandis que pour nous, l'Antiquité, c'est la Grèce. Pendant le voyage, je lisais ces pièces. C'était une expérience à la fois étrange et très belle, que d'être projeté tout à la fois dans les images des médias (Daesh, la guerre civile en Syrie), et dans l'Antiquité de l'Antiquité. Là-bas, on est dans le plus ancien et dans le quotidien le plus médiatisé. Et j'ai compris à ce moment-là qu'en fait, la trilogie parlait de cela. De l'extrême Antiquité comme d'une façon de se parler et de se comprendre de manière allégorique et de l'extrémité du moment dans lequel nous vivons.

Dans votre travail, vous construisez un récit qui n'est tributaire ni d'une linéarité historique, ni d'une immédiateté médiatique. Comment écrivez-vous vos pièces ?

Pour *Empire*, j'ai cherché une façon de parler, de présenter les choses, qui soit un peu antique. J'essaie de retrouver ce drame, construit autour d'une figure, tel qu'on le trouve dans la tragédie antique avant Euripide. Avec *Médée*, Euripide écrit la première pièce avec une psychologie propre à cette figure, qui est plus qu'une représentante de tout un chacun. Je me suis plutôt intéressé à des figures qui sont antiques, qui sont un peu les représentants de tout le monde. On peut parler de la Syrie, on peut parler de n'importe quoi qui nous semble extrêmement spécifique et contemporain, mais on est sûrement à la recherche de quelque chose de plus universel. Et je crois que c'est un peu ce qu'on a fait dans la trilogie de l'Europe.

Dans la pièce, s'opère parfois un syncrétisme religieux assez étonnant, où les religions n'apparaissent plus

comme des blocs étanches les uns des autres, mais comme des ensembles mouvants, soumis à des jeux d'influence réciproques. Quel rôle jouent les religions dans *Empire* ?

Les religions jouent un rôle assez important dès le début de la trilogie, sur un niveau psycho-politique. Les trois pièces sont organisées autour de la question du père, de la mère, du fils et de la fille – de la famille. Dans les pièces qui composent la trilogie, il y a toujours un père qui disparaît. Qu'est-ce que vivre dans une société athée ? Les religions culturellement persistent, ainsi que le sentiment profond des figures. Dans *Empire*, on a voulu introduire le regard de Dieu, au moment où Rami Khalaf joue un des premiers successeurs de Mohammed. Comment répondre à la question de l'interdit de la représentation, de l'interdit de jouer le prophète ? Mohammed, c'est la caméra, c'est celui qui regarde. À un certain moment, on comprend que la logique de la trilogie où l'on montre des visages qui parlent, obéit à une logique plus profonde : celle de montrer des visages de ceux

qui sont vus par Dieu et, tragiquement, seront morts un jour. La trilogie pose la question de la possible transendance, du sens de la vie.

À quoi fait référence le titre de la pièce ?

Il y a dans la trilogie une sociologie de l'impérialisme. La fin de la vieille civilisation est raconté dans *The Civil Wars* ; après il y a *The Dark Ages*, une période de l'entre-deux où le vieux est mort et le neuf pas encore advenu ; et enfin le nouvel empire arrive et avec lui, la nouvelle Europe. C'est ainsi que je suis parti de l'extrême Ouest – de la France et la Belgique, qui sont des espèces de clichés de la civilisation européenne – pour aller dans les Balkans et voyager jusqu'en Syrie, qui est pour ainsi dire l'Europe Antique. Nous avons parcouru un trajet qui nous a menés vers l'Ancien Empire. C'est toute l'étrangeté de cette géographie. En Irak, on est tout à la fois dans l'extrême actuel et dans les plus vieilles villes de l'humanité. Pour le futur, nous sommes une Antiquité. A la toute fin d'*Empire*, Akillas cite les premiers vers que prononce Agamemnon quand il revient

chez lui après la guerre de Troie : il remercie les dieux de l'avoir guidé jusque chez lui. Il s'apprête à rentrer dans sa maison, à saluer sa femme, mais va être tué par Clytemnestre. La tragédie peut alors commencer. La trilogie raconte une préhistoire de l'Europe, une préhistoire de ce qui vient maintenant. Voilà pourquoi la dernière pièce s'appelle *Empire* – comme si l'on était arrivé devant les portes d'un nouvel empire, qui vont s'ouvrir à présent.

PROPOS RECUEILLIS
PAR MARION SIÉFERT.



MILO RAU

Le théâtre de Milo Rau appelle inlassablement le réel à la barre. Pour cet élève de Bourdieu, metteur en scène et essayiste, journaliste et réalisateur, le théâtre ne peut être qu'un « sport de combat ». Obsédé par la question de la violence dans la société, il la met en scène dans des procès et des *reenactments*, puissantes reconstitutions qui travaillent les spectateurs au corps. C'est ainsi qu'il évoque *Les Derniers Jours des Ceausescu* (2009), donne à entendre *la Déclaration de Breivik* (2012), tueur norvégien de l'île d'Utoya, et provoque le réel dans *Les Procès de Moscou* (2013) et *Le Tribunal sur le Congo* (2015). Lors de ces performances, il convoque de véritables acteurs de la société civile et organise leur confrontation dans des procès fictifs, aux enjeux

cependant bien réels. Éminemment provocateur, son interventionnisme se heurte à la censure, aussi bien en Roumanie, en Russie, que dans son propre pays, la Suisse. Avec sa société de production International Institute of Political Murder, il crée un espace utopique, véritable catalyseur des contradictions de la société. *Hate Radio* et *The Civil Wars* ont été présentés à Nanterre-Amandiers en 2015, ainsi que *The Dark Ages* en 2016.



EMPIRE

PRODUCTION

PRODUCTION ET DIFFUSION

International Institute of Political Murder (IIPM) Mascha Euchner-Martinez, Eva-Karen Tittmann

COPRODUCTION

Theater Spektakel - Zurich, Schaubühne am Lehniner Platz - Berlin, steirischer herbst festival - Graz

AVEC LE SOUTIEN DE

Regierende Bürgermeister, Berlin Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten, Hauptstadtkulturfonds Berlin, Pro Helvetia – Fondation suisse pour la culture et Migros-Kulturprozent.

Soutenu par Kulturförderung Kanton St.Gallen et Schauspielhaus Graz.

Avec le soutien du Goethe-Institut Paris.

FIVE EASY PIECES

PRODUCTION

PRODUCTION

CAMPO et International Institute of Political Murder (IIPM)

COPRODUCTION

Kunstenfestivaldesarts, Bruxelles 2016, Münchner Kammerspiele, Munich, La Bâtie – Festival de Genève, Kaserne Basel-Suisse, Gessnerallee Zürich-Suisse, Singapore International Festival of Arts (SIFA), SICK! Festival UK, le festival Sophiensaele-Berlin, Le Phénix scène nationale Valenciennes, pôle européen de création.

PRODUCTION EXÉCUTIVE

CAMPO

L'IIPM bénéficie du soutien de Regierender Bürgermeister von Berlin - Senatskanzlei - Kulturelle Angelegenheiten, Pro Helvetia et GGG Basel. CAMPO bénéficie du soutien du gouvernement flamand, de la Province de Flandre-Orientale et de la Ville de Gand.

GESTION DE PRODUCTION

Wim Clapdorp – Mascha Euchner-Martinez et Eva-Karen Tittmann

GESTION DE TOURNÉE

Leen De Broe

VENTES

Marijke Vandersmissen

NANTERRE-AMANDIERS

RÉGISSEUR GÉNÉRAL

Jean-Claude Fiems

RÉGISSEUR PLATEAU

Davis de Picquigny

CHEF MACHINISTE

Jean-Louis Ramirez

MACHINISTE

Joachim Fosset

MACHINISTES INTERMITTENTS

Adrien Appellis

Ahmed Djedidi

José Ragueb

David Ramaka

APPRENTI RÉGIE PLATEAU

Joseph Mourier

RÉGISSEUR LUMIÈRE

Jean-Christophe Soussi

ÉLECTRICIEN

Michael Nodin

APPRENTI RÉGIE LUMIÈRE

Thomas Bréhéret

ÉLECTRICIEN INTERMITTENT

Didier Lemoine

RÉGISSEUSE VIDÉO INTERMITTENTE

Mélodie Chabert

RESPONSABLE SON

Alain Gravier

TECHNICIEN SON INTERMITTENT

Thibault Legoth

CHEF HABILILEUSE

Pauline Jakobiak

Et toute l'équipe de Nanterre-Amandiers

NANTERRE-AMANDIERS

INFORMATIONS PRATIQUES

Nanterre-Amandiers
7, avenue Pablo-Picasso
92022 Nanterre cedex

RENSEIGNEMENTS

+33 (0)1 46 14 70 00
nanterre-amandiers.com

LIBRAIRIE

La librairie
Nanterre-Amandiers
est ouverte avant et après
les représentations.

BAR-RESTAURANT

Le bar-restaurant
Nanterre-Amandiers
est ouvert avant et après
les représentations, y compris
le dimanche et tous les jours
à midi du lundi au vendredi.
+ 33 (0)1 46 14 70 78
restaurant@amandiers.com

NAVETTE

Une navette est
à votre disposition après
le spectacle pour vous
conduire à la station RER
Nanterre-Préfecture
ainsi qu'à la station
Charles-de-Gaulle Étoile
et la place du Châtelet.

Univers Cars, navettes officielles
de Nanterre-Amandiers.

Nanterre-Amandiers
est subventionné
par la direction régionale
des Affaires culturelles
d'Île-de-France —
ministère de la Culture
et de la Communication,
la ville de Nanterre
et le conseil départemental
des Hauts-de-Seine.



PHOTOGRAPHIES
Photographies
Marc Stefan - IIPM
Phile Deprez

GRAPHISME
Teschner—Sturacci

IMPRESSION
Moutot imprimerie