

La Grenade°Grain théâtral

présente



Mise en scène de Soizic de la Chapelle

Avec Sarah Daugas-Marzouk, Thibault Duperron-Seillac, Florent Maréchal, Sterenn
Séjourné, Marlène Serluppus, Pierre-Damien Traverso

LA GRENADE°GRAIN THEATRAL

« La Grenade » ? Eh mais ! C'est... Ah puis c'est aussi... Oh, on peut dire aussi que c'est... Enfin là c'est aller chercher un peu loin quand même, non ?

La Grenade, pour nous, ce sont les différents grains d'un même fruit, c'est aussi une arme à déclencheur, c'est également un dispositif pyrotechnique utilisé dans les feux d'artifices. La Grenade, finalement, c'est peut-être des comédiens / chanteurs / danseurs / bruiteurs / musiciens / mimes / acrobates / marionnettistes avec un grain... Mais ça, c'est vous qui voyez.

Parce que notre théâtre accueille la farce lorsqu'elle vient au bras du drame, les enchantements quand ils accompagnent les combats, nos idées bricolées pour leurs souffles poignants, vos rires secoués de vos larmes.

Nous croyons que le jeu est la base du théâtre. Si les comédiens anglais « agissent » (« jouer la comédie » se dit *to act*), les Français « jouent » bel et bien. Un acteur est avant tout pour nous un joueur. Les acteurs forment une équipe qui obéit à des règles communes qu'ils ont inventées ensemble et qu'ils proposent aux spectateurs, devenus à leur tour équipe. Pas d'adversaire cependant : le jeu théâtral ne vise pas une victoire de l'une ou l'autre équipe, mais simplement une participation et une collaboration des deux. Si l'une ou l'autre disparaît, le spectacle ne peut exister. Le théâtre est un jeu de signes inventés et proposés par une équipe et acceptés par une autre.

« Laissez-nous, les petits de ce grand récit, œuvrer sur les forces de vos imaginations. »
(*Henry V*, William Shakespeare)

La réalité est aux prises de ses propres possibilités. Impossible d'imaginer un autre monde, puisque le notre nous impose ses obligations. Mais au théâtre, les frontières éclatent, une chose peut en signifier une autre, les règles se réinventent. C'est alors que l'imagination peut tout penser, tout changer, tout réaliser. Sur le plateau, nous tentons de faire de nos songes une réalité.

Pour cela, il faut que le public accepte la convention. S'il se « laisse » faire, s'il rentre dans le jeu, c'est par son « imagination » qu'il crée le spectacle. Nous travaillons donc d'arrache pied sur le signe, sur la convention, sur la planche d'un bateau qui devient tribune, instrument de torture et panneau d'affichage dans *L'Homme qui rit*, sur une table qui devient podium, chateau et échafaud dans *Quatrevingt-treize*.

Très peu de besoins donc : une simplicité de moyens pour un théâtre de l'imagination. Notre théâtre est celui du récit, du conte, de la narration. L'acteur devient alors conteur, mime, chanteur, bruiteur, danseur, musicien, marionnettiste, acrobates car, pour raconter une histoire, tous les moyens sont bons !

NOTE D'INTENTION

« Il n'y a pas d'autre lecteur que le lecteur pensif. Celui-là comprendra pourquoi l'auteur de *L'Homme qui rit* a cru utile de publier ce livre, où est peinte l'ancienne Angleterre, avant le livre où sera peinte l'ancienne France, qui aura pour conclusion la Révolution et qui sera intitulé *Quatre-vingt-treize*. »

(Victor Hugo)

L'Homme qui rit, c'est l'échec de la révolution : annoncée par un monstre terriblement drôle, elle ne peut être que risible. *Quatre-vingt-treize*, c'est la révolution en marche.

Victor Hugo ne représente pas des groupes, pas une classe, il montre des hommes, seuls, qui tentent de s'en sortir dans ce grand désordre, répondant à ce dont ils ont à répondre, s'adaptant aux événements de la façon qui leur semble la plus juste. Il montre des hommes *en marche*, en recherche, en perdition le plus souvent. Même Danton, Marat et Robespierre sont pris dans l'Histoire, sans savoir de quel côté est le danger, où est l'urgence, que faire.

« ROBESPIERRE : Je veux bien. La question est de savoir où est l'ennemi.

DANTON : J'y consens. Je vous dis qu'il est dehors, Robespierre.

ROBESPIERRE : Danton, je vous dis qu'il est dedans.

DANTON : Robespierre, il est à la frontière.

ROBESPIERRE : Danton, il est en Vendée.

MARAT : Calmez-vous, il est partout ; et vous êtes perdus. »

J'ai lu *Quatre-vingt-treize* l'année passée, alors que les rues lyonnaises ne désemplissaient pas de manifestants pour ou contre le mariage pour tous. Je sentais autour de moi un climat extrêmement violent et, pour la première fois, une atmosphère qui frisait la révolte. La rue s'est engagée et certains n'étaient pas loin de passer à l'attaque physique contre l'autre camp. La France était divisée, et violemment, des amis ne s'adressaient plus la parole, des familles se déchiraient autour de la quête de liberté d'une certaine communauté – qui en gênait une autre. Pour certains, il était impensable que les homosexuels fondent une famille, tout comme il a semblé longtemps inimaginable que les noirs ou les femmes puissent voter, ou que les hommes aient un jour tous les mêmes droits. Pourtant, il a bien fallu qu'on imagine que tout cela possible, envisageable, pensable, représentable. Et cette libération des imaginations, un jour, libéra des citoyens. Penser l'impossible, pour tenter de le rendre possible. Le monde tel que nous le connaissons a des impossibles. Mais la pensée peut sortir des règles de ce monde, en inventer d'autres.

« CIMOURDAIN : Gauvain, reviens sur la terre. Nous voulons réaliser le possible.

GAUVAIN : Commencez par ne pas le rendre impossible.

CIMOURDAIN : Le possible se réalise toujours.

GAUVAIN : Pas toujours. Si l'on rudoie l'utopie, on la tue. Rien n'est plus sans défense que l'œuf. »

Le théâtre nous permet de sortir de l'emprise du réel pour imaginer un autre monde. Comme le jeu, le théâtre invente de nouvelles règles, de nouveaux codes, qui permettent à la pensée d'expérimenter l'impossible.

Porter à la scène cette révolution, c'est la penser comme un jeu. Nous irons plus loin, nous la penserons comme un match. Parce que le terrain de sport est peut-être le dernier endroit où la patrie reste prégnante, où le collectif prend encore le pas sur l'individu, nous tenterons de retrouver l'ambiance des stades dans notre salle de théâtre – pour retranscrire l'engagement patriotique de la Révolution française. « D'avantage de bon sport ! » disait Bertolt Brecht. Pourquoi les spectateurs ne sont-ils pas aussi vivants que les supporters ? Et si le théâtre devenait un stade où, balle au centre, le pouvoir est l'enjeu ?

Pour ce match, deux équipes : les républicains et les monarchistes. Leurs leaders portent le même nom : « Marquis Gauvain de Lantenac ». La demeure familiale, le terrain de jeu de leur enfance, devient champ de bataille. Que faire face à son ancien camarade lorsque le jeu devient réalité ? Car ce jeu n'est pas un jeu de hasard, c'est un jeu de tactique et de choix où le monde, et la famille, sont à repenser selon de nouvelles règles.

À VOS MARQUES. PRÊTS ? FEU : TUEZ !

Soizic de la Chapelle

« DAVANTAGE DE BON SPORT »

Bertolt Brecht, *Ecrits sur le théâtre*

Nos espoirs c'est le public sportif qui les porte.

Pourquoi dissimuler que nos regards louchent vers ces immenses marmites de ciment que remplit le public le plus avisé et le plus fair play qui soit au monde : quinze mille personnes issues de toutes les classes sociales, venues de tous les horizons ? Ces quinze mille personnes qui paient leurs places au prix fort et qui en ont pour leur argent, vous les trouvez là du fait d'une saine organisation de l'offre et de la demande. Vous ne pouvez attendre qu'on soit fair play dans des entreprises sur le déclin. La corruption du public qui fréquente nos théâtres vient de ce que ni ce public, ni les théâtres n'ont la moindre idée de ce qui doit s'y passer. Dans les Palais des sports, au moment où les gens achètent leurs billets, ils savent exactement ce qui va se produire ; et, lorsqu'ils sont assis, c'est exactement le spectacle attendu qui se déroule sous leurs yeux : des hommes entraînés déploient leurs aptitudes particulières de la manière qui leur est la plus agréable ; avec une conscience aiguë de leurs responsabilités, mais en donnant l'impression d'agir pour leur seul plaisir. Le vieux théâtre, lui, ne ressemble plus aujourd'hui à rien.

On ne voit vraiment pas pourquoi le théâtre n'aurait pas lui aussi son « bon sport ». Si l'on voulait considérer les bâtiments qui ont été construits pour ses besoins, et qui maintenant sont là et engloutissent de l'argent, comme de simples salles plus ou moins vides où il serait possible de faire du « bon sport », on pourrait sans doute en tirer aussi de quoi apporter quelque chose à un public qui aujourd'hui gagne de l'argent et mange le bifteck d'aujourd'hui.

Certes, on pourrait prétendre qu'il existe encore un public qui veut trouver au théâtre autre chose que du « sport ». Mais, à vrai dire, nous n'avons jamais constaté une seule fois que le public qui emplit aujourd'hui les théâtres veuille seulement quelque chose. Il ne faudrait pas chercher à maquiller en une expression spontanée de sa volonté ce qui n'est chez lui qu'une douce répugnance à renoncer aux vieilles places héritées du grand-père.

On a pris l'habitude d'exiger que nous ne produisions pas exclusivement en fonction de la demande. Pourtant, je crois qu'un artiste, même s'il travaille pour les siècles à venir, à huis clos, dans sa trop fameuse mansarde, ne peut aboutir à rien si le vent ne gonfle pas ses voiles. Or ce vent, c'est nécessairement celui qui souffle aujourd'hui même et non pas un vent à venir. (...)

Un théâtre sans contact avec le public est un non-sens. Notre théâtre est donc un non-sens. Si, de nos jours, le théâtre n'a pas encore établi de contact avec le public, c'est qu'il ignore ce qu'on attend de lui. Ce dont il a jadis été capable, il n'en est plus capable aujourd'hui, et le serait-il encore qu'on n'en voudrait plus. Mais le théâtre n'en continue pas moins imperturbablement de faire ce qu'il n'est plus capable de faire et dont on ne veut plus. Dans toutes ces grandes salles de spectacle imposantes, faciles à chauffer, agréablement éclairées, où des sommes considérables disparaissent, et dans tout le fourbi qu'on y met sur pied, on ne

trouve plus pour deux sous de plaisir. Aujourd'hui, il n'est pas un théâtre qui puisse inviter à l'une de ses représentations quelques personnes qui ont la réputation de prendre plaisir à fabriquer des pièces, dans l'espoir que ces quelques personnes seraient prises de l'envie d'écrire une pièce à son intention. Elles se rendent compte tout de suite : ici, pas moyen d'avoir du plaisir ; ni vent ni voile ; pas de « bon sport ». (...)

Je ne partage pas l'opinion de tous ceux qui se plaignent de ne plus guère pouvoir désormais arrêter le déclin rapide de l'Occident. Je crois qu'il existe quantité de sujets intéressants, de types humains dignes d'admiration, de vérités qui mériteraient d'être connues, au point que si un bon esprit sportif commençait à se faire jour, on serait obligé, s'il n'en existait déjà, de construire des théâtres. Mais ce qui, dans les théâtres d'aujourd'hui, consitue notre plus grand sujet d'espoir, ce sont les gens qui, après la représentation, sortent par la grande porte ou par la porte des aristes : ils sont mécontents.

UN TERRAIN

Note aux acteurs

Chers tous,

Comme vous le savez sans doute, *Quatre-vingt-treize* traite des derniers feux de la Révolution : alors que Paris tombe dans la Terreur, un dernier village d'irréductibles royalistes résiste encore et toujours à la République, en Vendée. La particularité de cette guerre réside dans ses leaders : ils appartiennent à la même famille. Deux aristocrates se battent dans leur propre château, l'un pour conserver sa liberté, l'autre pour en imaginer une nouvelle.

Ce texte se recoupe pour moi avec un autre : "Bang, you're dead" (cf infra). C'est l'histoire d'un jeu d'enfants qui prend tellement d'ampleur et de sérieux qu'il finit (presque) par devenir réalité. Réalité pour ses participants qui se prennent complètement au jeu – nous autres, comédiens, connaissons bien cette sensation. Réalité également pour le lecteur qui, tout en sachant que ce n'est qu'un jeu et que personne ne meurt réellement, se prend pourtant à verser une larme lorsqu'un jeune tue son meilleur ami. C'est ce que j'ai envie de retrouver dans *Quatre-vingt-treize* : que les spectateurs, tout en sachant qu'ils ne voient qu'un jeu, se laissent prendre par la fiction jusqu'à l'expérimenter comme réalité. Pousser le jeu pour trouver le réalisme. Avouer les codes pour les faire accepter. C'est bien sûr un procédé connu et habituel, c'est la « suspension volontaire de l'incrédulité » (de l'anglais *willing suspension of disbelief*), formule que l'on doit à Coleridge et qui désigne l'opération mentale qu'effectue le lecteur ou le spectateur d'une œuvre de fiction qui accepte de mettre de côté son scepticisme. Je souhaiterais pousser ce procédé le plus loin possible : avouer le jeu, le pousser, mettre en avant les codes pour les donner à maîtriser au public. Je crois que plus il les verra, plus il les oubliera – plus il voudra les oublier pour se laisser aller à la fiction. Il s'agira d'aménager des glissements du jeu à la fiction, que le spectateur voit les acteurs mais les transforme en personnage pour se laisser aller à l'émotion, et ce par l'imagination.

Car j'ai envie de traiter cette Révolution comme un jeu. La scène sera un terrain, un terrain de jeu et un terrain de bataille. Une bataille est rythmée par des règles. Il faut jouer le jeu, si l'on ne veut pas être traité de tricheur. Mais le tricheur du terrain de jeu peut se révéler être un visionnaire sur le champ de bataille. Car, dans l'Histoire, il faut parfois sortir des règles, pour en inventer de plus justes. Il s'agira donc d'inventer des règles, et de chercher à les enfreindre, à les bousculer, à les réinventer. Il faudra improviser.

L'improvisation sera d'ailleurs le point de départ de cette création : les six rôles principaux (à savoir les deux leaders et leurs deux bras droits) seront déterminés par un jeu initial qui ouvrira la représentation. Les deux gagnants seront les deux leaders, et chacun choisira son équipe (ses deux bras droits). Ce qui veut dire que les six rôles s'interchangeront chaque soir. Il faudra donc un canevas très précis, un texte que tout le monde sait en entier, et des acteurs capables d'improviser et de se renouveler chaque soir...

Ce canevas, je souhaiterais l'imaginer et le créer avec vous. J'aimerais que vous arriviez en septembre en ayant lu le livre et que, à l'issue de chaque répétition, je commence à regrouper vos passages préférés, vos idées, vos envies, et que le texte final nous appartienne à tous.

Vivement,

Soizic.

EXTRAIT de Don DeLillo, *End Zone*, 1972

Of all the aspects of exile, silence pleased me least. Other things were not so displeasing. Exile compensates the banished by offering certain opportunities. [...] Exile in a real place, a place of few bodies and many stones, is just an extension (a packaging) of the other exile, the state of being separated from whatever is left of the center of one's own history. I found comfort in west Texas. There was even pleasure in the daily punishment on the field. I felt that I was better for it, reduced in complexity, a warrior.

But the silence was difficult. It hung over the land and drifted across the long plains. [...] One day in early September we started playing a game called Bang You're Dead. It's an extremely simpleminded game. Almost every child has played it in one form or another. Your hand assumes the shape of a gun and you fire at anyone who passes. You try to reproduce, in your own way, the sound of a gun being fired. Or you simply shout these words: Bang, you're dead. The other person clutches a vital area of his body and then falls, simulating death. (Never mere injury; always death.) Nobody knew who had started the game or exactly when it had started. You had to fall if you were shot. The game depended on this.

It went on for six or seven days. At first, naturally enough, I thought it was all very silly, even for a bunch of bored and lonely athletes. Then I began to change my mind. Suddenly, beneath its bluntness, the game seemed compellingly intricate. It possessed gradations, dark joys, a resonance echoing from the most perplexing of dreams. I began to kill selectively. When killed, I fell to the floor or earth with great deliberation, with sincerity. I varied my falls, searching for the rhythm of something imperishable, a classic death.

We did not abuse the powers inherent in the game. The only massacre took place during the game's first or second day when things were still shapeless, the potential unrealized. It started on the second floor of the dormitory just before lightsout and worked along the floor and down one flight, everyone shooting each other, men in their underwear rolling down the stairs, huge nude brutes draped over the banisters. The pleasure throughout was empty. I guess we realized together that the game was better than this. So we cooled things off and devised unwritten limits.

I shot Terry Madden at sunset from a distance of forty yards as he appeared over the crest of a small hill and came toward me. He held his stomach and fell, in slow motion, and then rolled down the grassy slope, tumbling, rolling slowly as possible, closer, slower, ever nearer, tumbling down to die at my feet with the pale setting of the sun.

To kill with impunity. To die in the celebration of ancient ways.

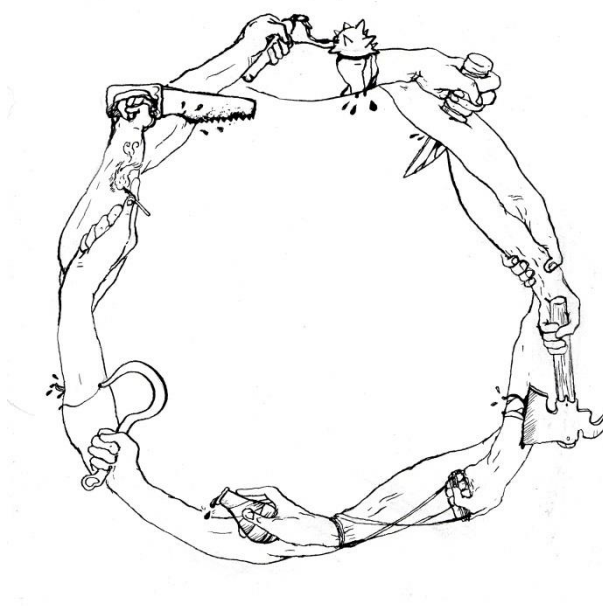
All those days the almost empty campus was marked by the sound of human gunfire. There were several ways in which this sound was uttered—the comical, the truly gruesome, the futuristic, the stylized, the circumspect. Each served to break the silence of the long evenings. From the window of my room I'd hear the faint gunfire and see a lone figure in the distance fall to the ground. Sometimes, hearing nothing, I'd merely see the victim get hit, twisting around a tree as he fell or slowly dropping to his knees, and this isolated motion also served to break the silence, the lingering stillness of that time of day. So there was that reason above

all to appreciate the game; it forced cracks in the enveloping silence. [...] At length the rest of the student body reported for the beginning of classes. We were no longer alone and the game ended. But I would think of it with affection because of its scenes of fragmentary beauty, because it brought men closer together through their perversity and fear, because it enabled us to pretend that death could be a tender experience, and because it breached the long silence.

NOS AUTRES SPECTACLES

Février 2014 : *Titus Andronicus*

Titus Andronicus c'est la violence, souvent explicite, criminelle. Mais c'est surtout la violence silencieuse, tapie dans l'ombre, qui se loge dans le patriotisme, l'honneur, l'héritage et dans la vengeance, qui gangrène les esprits et modifie les corps. Les conflits ravagent même le théâtre, limitant cette version à cinq interprètes, entre jeu, danse et marionnette, pour prendre en charge une vingtaine de personnages, tous frappés, sculptés par la farce et la tragédie de Shakespeare.



De William Shakespeare

Mise en scène : Thibault Duperron-Seillac

Assistance à la mise en scène : Marine Helmlinger

Comédiens : Soizic de la Chapelle, Marine Escot, Jeanne Garrouste, Johanna Tixier, Pierre-Damien Traverso

Représentations : A l'Espace 44, scène découverte, du 25 février au 2 mars

2013 : *L'Homme qui rit*



© Alice Minier

« *Des monstres. Pourquoi des monstres ? Pour rire.* »

Dans l'Angleterre royaliste du XVII^{ème} siècle, l'énergie virulente des forains et le violent ennui de la Cour ne devraient pas se rencontrer. Pourtant, « *L'Homme qui rit* » va unir ces deux mondes dans un grand éclat de rire. Ce monstre de foire révèle alors le chaos d'un monde vaincu par sa propre monstruosité. Il annonce la révolution.

« - *Qu'as-tu à rire ?*
- *Je ne ris pas.*
- *Alors tu es terrible.* »

Il est terrible, parce qu'il ne rit pas. Ils sont terribles, parce qu'ils rient.

D'après Victor Hugo

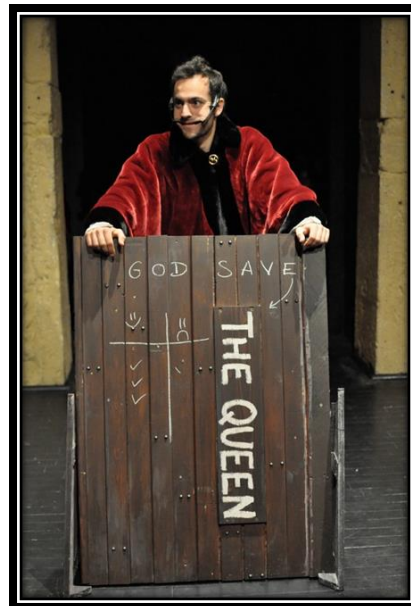
Mise en scène : Soizic de la Chapelle

Dramaturgie : Pauline Picot

Régie : Clarisse Bernez-Cambot-Labarta

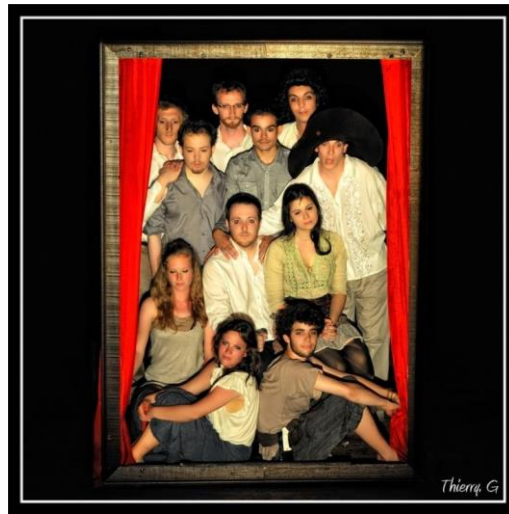
Comédiens : Valentin Capony, Soizic de la Chapelle, Thibault Duperron-Seillac, Florent Marechal, Sterenn Séjourné, Pierre-Damien Traverso

Représentations : A l'Espace 44, scène découverte les 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31 mai et 2 juin, au théâtre des Maristes les 22 et 23 juin, au Croiseur Scène 7, scène découverte les 6, 7 et 8 novembre, au théâtre Kantor les 4, 5 et 6 décembre.



© Alice Minier

2012 : *Les Rodomontades du Capitaine Fracasse*



Jamais présent, toujours daté, la romance nobiliaire du *Capitaine Fracasse* manque cruellement d'originalité. Il s'agit donc de brouiller les pistes, de démonter cette intrigue plutôt convenue et attendue, pour obliger le spectateur à la reconstruire lui-même, à détecter les indices, à construire des ponts.

Tout en protégeant la candeur de l'imaginaire de Gautier, notre volonté a été d'y jeter des couleurs sombres. D'y mêler la joie bruyante des coulisses et des tavernes, le bruit feutré des complots. Ne plus montrer le libertinage des hauteurs mais l'humour noir des profondeurs. Les malfrats et les comédiens seront les vrais héros de notre épopée.

D'après Théophile Gautier

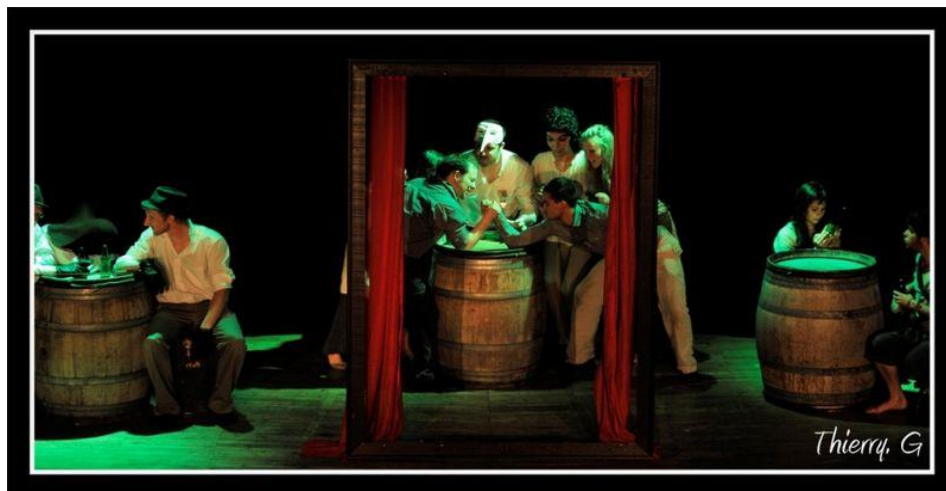
Mise en scène : Soizic de la Chapelle

Dramaturgie : Pauline Picot

Assistance à la direction d'acteur : Louise Tardif

Musique : Georges Bizet / Milena Buchmann

Avec : Arthur Baratin, Romain Berthet-Pilon, Aurélie Camus, Thibault Duperron-Seillac, François Gelay, Estelle Girard, Pablo Jupin, Amine Kidia, Sophie Madonna, Adrien Saouthi, Lucas Vautrin



2011 : *Les Liaisons dangereuses*

Ils sont tous là, sous l'œil bienveillant et amusé de leur auteur : les personnages des *Liaisons dangereuses*, ceux du grand mythe, volontairement enfermés, victimes complices, dans les appartements de la Marquise. Mais pour l'heure, quand le rideau se lève, nous ne les reconnaissons pas encore : tous si communs, sensuels et simples, si dérisoires dans leur ronde de plaisirs sur l'obsédant sofa... Ils vont bientôt s'arracher les uns aux autres leurs défroques minables pour, petit à petit, se vêtir de leurs grandes parures sadiennes et graver sur leur visage le masque brûlant de leur mythe.

Une comédie qui s'emballe du drame à la tragédie dans le rythme effréné d'une machine à écrire.



© Pascal Solli

Adaptation : Christopher Hampton

Mise en scène : Soizic de la Chapelle

Dramaturgie : Pauline Picot

Musiques originales : Guillaume de la Chapelle

Régie : Alban Eichenlaub

Avec : Marina Aleo, Elisa Bernard, Clémence Blaser, Aurélie Camus, Alice Cancé, Thomas Ferrut, Amélie Hennes, Jean-Baptiste Lanne, Maxime Pambet et Anne-Céline Trambouze.