

Chantier Woyzeck

Aurélien Dumont / Dorian Astor / Mireille Larroche
Péniche Opéra / Théâtre de Vitry / Cité Balzac

2013 - 2014

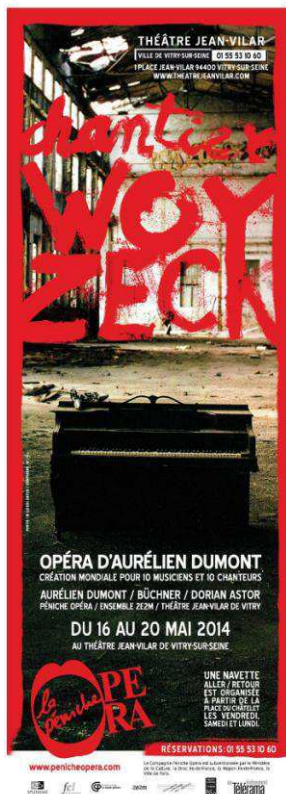
en hommage à Sohane Benziane, jeune-fille du quartier Balzac à
Vitry-sur-Seine,
assassinée le 4 octobre 2002 par un jeune de sa propre cité,
et inhumée en terre algérienne.

I - Les principes et le contexte de l'aventure

1. *Chantier Woyzeck* fut la dernière aventure que j'ai menée en tant que directeur du Théâtre Jean-Vilar de Vitry. Trente ans plus tôt, j'inaugurai une pratique, avec l'initiative *Energie(s)-sur-Seine* (qui rassemblait le Teatro dei Capovolti, l'équipe du graphiste François Miehe et les agents de la Centrale EDF de Vitry), sur le principe suivant : « produire dans un même mouvement l'œuvre et le public » (voir Ouvrage collectif dirigé par Noëlle Gérôme, Danielle Tartakowsky, Claude Willard, *La banlieue en fête, De la marginalité urbaine à l'identité culturelle*, Presse Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1985, p. 257-268).

2. En 2002, réitérant une collaboration avec la Caisse d'Action Sociale EDF de Vitry et de la Région Production d'Île-de-France, cette fois avec la compagnie de danse Retouramont, j'énonçais cette hypothèse : « peut-être ne peut-il y avoir vraiment aujourd'hui, d'écritures neuves sans public nouveau », à quoi j'ajoutais : « peut-être un public neuf ne peut-il se construire qu'en regard d'écritures nouvelles... » (Ouvrage collectif, *Vertiges La métaphore déployée*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 128-9).

3. *Chantier Woyzeck* allait, par ailleurs, s'inscrire dans une longue histoire de la coproduction d'opéras par le Théâtre de Vitry, commencée avec celle de *Beau soir*, de Gérard Pesson, créé au Festival Musica de Strasbourg en 1988, puis son opéra de chambre *Les amours de M. Vieux Bois*, avec un texte et une mise en scène de Caroline Gautier, créé à Vitry, comme *Ombres nous-même* d'après *La lettre aux aveugles* de Diderot. Ce furent aussi la production du *Roméo et Juliette* d'Antonio Arena d'après Shakespeare et Berlioz avec Rachid Safir et ses Solistes XXI, et celle de *Zoo Musiq* de Jacques Rebotier (créé au Festival des 38^{èmes} Rugissants à Grenoble), les coproductions et créations à Vitry de *Cuore* de Carlo Carcano



et Caroline Gautier et de *Chat perché* de Caroline Gautier et Jean-Marc Singier d'après Marcel Aymé.

Enfin la production de *La Vita humana* de Marrassoli par Vincent Dumestre et son Poème Harmonique, et la création par eux de *La mécanique de la générale* en 2013.

4. La création ce cet opéra, à l'initiative de Mireille Laroche, metteur en scène et directrice de la Péniche Opéra, croise enfin l'histoire des compagnonnages tissés entre les artistes et la population de Vitry par le Théâtre Jean-Vilar à partir de l'année 2000 et dans lesquels se succédèrent notamment la Compagnie Théâtrale de la Cité de Nicolas Hocquenghem, la Compagnie de La Girandole de Luciano Travaglino et Félicie Fabre, la chorégraphe tunisienne Imen Smaoui, l'auteure québécoise Suzanne Lebeau, la compagnie de danse Accrorap de Kader Attou, la chorégraphe brésilienne Lia Rodrigues, l'Ensemble de musique baroque Le Poème Harmonique de Vincent Dumestre, la compagnie de théâtre Adesso e sempre de Julien Bouffier et La Péniche Opéra, Compagnie nationale de théâtre lyrique et musical, de Mireille Laroche. Ce sont, au fil des ans, des milliers de personnes qui vont s'investir, comme « spectateurs » (mot cher au musicien Bernard Lubat), dans de multiples actions immergées dans les quartiers populaires de Vitry, dans ceux de la favela de La Mare à Rio ou dans les lieux artistiques et culturels de Tunis...).



La péniche opéra à Vitry

5. Sachant que dans le même temps où le Théâtre Jean-Vilar produit des opéras il programme le slam de Grand Corps Malade, le rap de Kerry James, de la Rumeur ou d'Abd al Malik.

II – Les lieux

Le contrat est passé entre la Péniche Opéra et le Théâtre Jean-Vilar. Il engage un territoire qui comprend la commune de Vitry dans sa diversité, y compris ses quais auxquels viendra s'amarrer la Péniche.

Il engagera plus particulièrement le quartier Balzac, un ensemble de 1200 logements sociaux construits dans les années 60 à l'initiative de l'Etat et concentrant dans les années 2000 des populations à bas revenus majoritairement d'origine immigrée. L'opération ANRU en cours d'achèvement a vu la destruction de 660 logements, barres et tours, pour la construction de 1320 logements dont 471 sur le site lui-même, les logements conservés étant réhabilités, soit au final la reconfiguration d'un quartier d'un millier de logements (dont 77 dédiés à la Foncière logement et 235 en accession à la propriété afin de développer une mixité de l'habitat) avec équipements sociaux et de loisirs.

Ce quartier où avaient fini par s'organiser bandes et trafics, a



La péniche opéra à Vitry



le quartier Balzac pendant la résidence



le centre social Balzac

été le lieu d'un drame terrible et traumatisant avec l'assassinat de Sohane Benziane, une jeune-fille de dix-sept ans brûlée vive par un jeune de la Cité le 4 octobre 2002.

Il y a donc dans ce quartier une histoire aigüe : concentration de populations plutôt démunies, et d'une jeunesse en mal d'emploi et de relations sociales, irruption d'un drame dans le microcosme, volonté municipale d'intervenir par une restructuration du quartier et la mise en place d'une mixité sociale.

Au cœur de ce quartier : le Centre Social Balzac (aujourd'hui rénové), dont le directeur, Mohamed Ben Ali, la présidente, Mme Hercule, et deux des principales animatrices ont été parmi les partenaires essentiels du Théâtre Jean-Vilar notamment depuis le début des années 2000 et le compagnonnage avec la chorégraphe tunisienne Imen Smaoui.

III - Méthode d'analyse et historique

J'ai opté ici pour un regard rétrospectif des acteurs de cette aventure six mois après la création du spectacle. J'ai donc suscité et réuni des matériaux rassemblant ainsi une lettre du librettiste et dramaturge Dorian Astor, un long courriel de Mireille Larroche, initiatrice du projet et metteur en scène, et j'ai interrogé Forgua Chiboub et Khoukha Zeghdoudi qui, en tant qu'animatrices du Centre Social Balzac, avaient porté le projet dans ce quartier populaire de Vitry. Enfin j'ai introduit dans ma réflexion notamment deux éléments d'écriture : la scénographie et la scène 5 du tableau 3.



Forgua, responsable du Centre social



Dorian Astor, dramaturge, librettiste

Lorsque Mireille Laroche m'a exposé son projet de redonner au texte de Woyzeck la chance d'un deuxième opéra, avec Dorian Astor (son dramaturge) comme librettiste et un jeune compositeur (qui s'avéra être par la suite Aurélien Dumont), après avoir été complètement séduit par la donne artistique, j'ai pensé tout de suite au quartier Balzac, mon quartier d'adoption lorsque j'arrivai à Vitry en 1969, quartier où nous avons développé avec Imen Smaoui des actions en belle profondeur avec les populations d'origine immigrée.



Mireille Larroche, metteur en scène, directrice de la Péniche opéra

J'y suis retourné, pour la première fois depuis le meurtre de Sohane et depuis ce travail, difficile mais heureux, que nous avons fait avec Imen auprès des amies de la jeune-fille sur la « réhabilitation » du corps, qui donna, en 2004, la création de « Derrière le silence », un spectacle qui, pour une part et à leur dire, a contribué à le réconcilier avec elles-mêmes. Je me suis recueilli devant la stèle érigée sur la pelouse, et suis allé voir Forgua, sans prévenir. Je lui racontai l'histoire de *Woyzeck*, et elle sut tout de suite que ça collerait.



Dorian Astor en compagnie d'Aurélien Dumont,



Atelier « qu'est-ce que l'opéra ? » avec Mireille Larroche, metteur en scène



Atelier Pop Up avec Damien Shoëvaërt



Un « opéra d'invite » au Centre social Balzac avec Louise Pinget, soprane

Mireille Laroche est née, a vécu à Ivry, ville populaire, sœur de Vitry, dans une forte tradition de militance. Elle travaille dans le 19ème, près des squats du quartier et des dessous du métro aérien. Ce furent d'abord des visites de la Cité en plein remodelage avec Forgua et Khoukha, puis des rencontres régulières avec les animateurs et animatrices du Centre Social, puis avec des habitants. Mireille, Dorian Astor et Aurélien Dumont ont ainsi cheminé pendant les longs mois de préparation et d'écriture, aux côtés du Théâtre Jean-Vilar et du Centre Social Balzac.

Résidence de l'équipe entière de création pendant deux semaines au Centre lui-même, en janvier puis en mars. Cohabitation avec les autres activités et tous ceux qui fréquentent le Centre. Une association prépare les repas chaque jour, Mireille apporte ses tartes « fait maison ». Nous verrons plus tard les termes pour penser cela : « porosité », « métissage » (Jean-Michel Leterrier, *La culture au travail*, Messidor 1991, et Cahier de Convergences n°15, 2013.), « influx messagers interactifs », « pollinisation » (moi-même dans *La Métaphore partagée*, à paraître), « double capture » ou « noces entre deux règnes » (Deleuze, *Dialogues*, avec Claire Parnet, Flammarion, 1977 et 1996, p.8 cité par Dorian Astor dans sa lettre ci-dessous). En tout cas, selon les principes établis par le Théâtre Jean-Vilar dès *Energie (s)-sur-Scène*, chacun fait son travail, mais cela communique, cela se frotte, cela se respire, cela mange ensemble, cela partage, cela est tendu main dans la main dans un même projet, chacun à sa place, dans un même processus, devant aboutir à une création artistique et à la naissance de « nouveaux » spectateurs. Lorsque ces « gens » viennent assister à une répétition qui amène dans le Centre l'ensemble des musiciens et chanteurs, ils découvrent d'abord le travail des artistes, ils forment ensuite le regard qu'ils porteront sur le spectacle. Les artistes, quant à eux, éprouvent l'effort, l'étonnement, la curiosité, la « naïveté » pourquoi pas, de ces nouveaux venus, qui « rafraîchissent » leur travail, et pourquoi pas lui donnent un « nouveau » sens. Parce que c'est bien là l'enjeu : qui gît le sens d'une œuvre ? dans le créateur *deus ex machina*, ou dans ce rapport entre l'homme de l'art et celui qui le regarde faire dans son œuvre ?

Ce sera la présentation d'un pop up sur le fonctionnement d'une scène à l'italienne ; puis le concert de Louise Pinget, chanteuse lyrique, dans le Centre Social pour le public en train de se construire, puis d'Amira Selim ; et une sortie collective en bus sur la Péniche à Paris pour entendre et voir l'opéra de chambre de Donizetti *Rita ou le mari battu* et une création de Vincent Bouchot d'après les brèves de comptoir de Jean-Marie Gouriot : *Elle est pas belle la vie*.

Texte d'un flyer pour donner le ton

LA PÉNICHE OPÉRA S'INVITE À BALZAC du 17 au 22 mars



Répétition à la table au centre Balzac



Répétition public en présence du chef et du compositeur



Répétition scène 6 acte 1 Chantier Woyzeck

Compagnie nationale de théâtre lyrique et musical, La Péniche Opéra vient créer à Vitry un nouvel opéra, Chantier Woyzeck. Venu répéter une semaine en janvier au Centre social Balzac, chanteurs et musiciens reviennent du 17 au 22 mars, accompagnés par le chef d'orchestre, la metteuse en scène, un vidéaste, une chorégraphe...

Ils vous ouvrent les portes le mardi 18 mars, assistez à une répétition publique et entrez avec eux dans les coulisses de la création !

Et le samedi 22 mars à 16h, l'opéra s'invite avec Amira Selim, chanteuse lyrique qui vous fera découvrir le Bel Canto mais également des chants traditionnels arabes. Venez fêter en musique la fin de cette résidence, avec un moment convivial et festif au Centre Social Balzac, rue Olympe de Gouges, ouvert à tous.

L'opéra Chantier Woyzeck sera créé en mai au théâtre Jean-Vilar.

Enfin l'invitation à assister aux dernières répétitions et à la répétition générale au Théâtre.

L'implication financière du Centre se fait par des prestations et le travail du personnel, particulièrement fort. Le projet viendra d'introduire clairement et institutionnellement la dimension culturelle dans les fonctions du Centre Social. Et de porter cette expérience et cette décision au niveau de la Fédération.

IV - Analyse d'une double pratique : La lettre de Dorian Astor, librettiste et dramaturge

Il me permettra d'en donner cette version abrégée et réarticulée...

1. Une implantation « instituante »

« La cité Balzac n'a pas été ce qui devrait être « représenté », ses habitants ne seraient pas nos « personnages », la mort de Sohane ne serait pas notre « drame ». Il n'y avait absolument rien à illustrer, rien à adapter. Notre problème était bien *Woyzeck* et seulement lui, et nous nous donnerions notre loi. Mais l'immanence où nous étions plongés allait devenir une certaine qualité d'espace-temps préalable à toute loi, qualité qui allait *instaurer* nos écritures ».

2. Une écriture « socialisée »

« Le modèle triadique... (le texte et son auteur, la musique et son compositeur, la scène et son metteur) reconduisait l'illusion d'autonomie à deux niveaux : celle des créateurs et celle de leur celle de leur coopération...

Je ne nie pas l'autonomie et je crois que nous nous sommes bel et bien donné nos propres lois. Je dis juste qu'on ne saurait séparer, à la manière kantienne, les domaines de juridiction respectifs de l'autonomie morale et de l'hétéronomie sociale... Nous n'avons pu nous constituer auteurs que par la puissance de forces constituantes... On nous a branchés sur ces forces plus grandes que nous, on a agencé notre agencement, connecté notre connexion ».

3. L'espace-temps d'une écriture « socialisée »

« ... l'immanence où nous étions plongés allait devenir une certaine qualité d'espace-temps préalable à toute loi, qualité qui allait *instituer* nos écritures. Notre second rendez-vous, et beaucoup d'autres, ce fut au Centre Social. Avec ses animateurs et ses usagers, termes fonctionnels pour désigner en réalité la multiplicité complexe des pratiques et des discours d'hommes et de femmes qui, contrairement à nous, avaient l'expérience de cet espace-temps, de celui-là précisément qui allait devenir celui de nos propres pratiques et discours ».

4. Un lieu de théâtre « instituant »

« Qui, « on » ? Un théâtre. Cela ne fut possible que parce que ce théâtre-là n'est une institution qu'en apparence. En réalité, il est un instituant. Le Théâtre Jean-Vilar de Vitry-sur-Seine n'est ni un relais ni une interface, il est une membrane perméable aux échanges organiques – c'est une image : il est plus précisément le lieu où la praxis auctoriale et la praxis sociale ne peuvent exister l'une sans l'autre, lieu sans lequel le sens de l'une et de l'autre se perdrait en se désarticulant. Je dis « un lieu », mais il fut un agent ».

5. La question de la « perméabilité »

« Ce sont des perméabilités et des déterminations réciproques qui ne permettent absolument plus d'opposer l'autonomie à l'hétéronomie, mais qui enseignent l'expérience de la création comme un devenir dont la seule loi est la suivante : nous devenons, mais à mesure que nous devenons, ce que nous devenons change autant que nous-mêmes. Ni imitation, ni assimilation, ni adaptation : mais plutôt ce que Deleuze appelait une double capture ou des noces entre deux règnes ».

Cette question rejoint les recherches menées notamment par Jean-Michel Leterrier dans *La Culture au travail* lorsqu'il avance les concepts de « porosité » et de « métissage » entre les gestes et relations propres au monde du travail et les schèmes du travail de l'écriture artistique. Ainsi écrit-il : « Il faut réduire la fracture entre la vie et le travail, entre la culture générale et cette forme singulière de culture. Il convient pour ce faire de jeter de nouveaux ponts, de multiplier les points de rencontres, de rendre poreuses les frontières » (ouvrage cité p. 130). Plus loin il étudie les expériences qui ont marqué à cet égard les

années 80 menées par un certain nombre de comités d'entreprise : « La création artistique, la culture, la recherche scientifique, les sciences sociales et humaines doivent, elles aussi, se « mâtiner » avec la culture qui se crée autour du travail... Entre 1980 et 1990 un certain nombre de comités d'entreprise, à l'initiative des élus de la CGT... ont délaissé l'ère de la médiation pour l'ère du métissage » (p. 140-1)

L'expérience, quant à elle, me conforte dans la conception que je donne de la dramaturgie dans *La Métaphore partagée*, comme non pas une "vérification" du rapport direct entre le réel et l'écriture ou comme un exercice limité à l'écriture seule mais bien comme la structure même de la chaîne qui, comme forme spécifique, s'élabore depuis les conditions sociales, économiques, politiques et culturelles d'un texte de théâtre jusqu'à la littéralité même de ce texte (paroles énoncées et didascalies) et jusqu'au sens que produit, à partir d'elle, le spectateur » ou encore « la "superposition" insécable des trois niveaux de structures productrices de sens que sont le mode de production de l'œuvre d'art, son écriture par ses auteurs et sa lecture par ses spectateurs » ; elle enrichit mon étude des « influx messagers à double sens » qui pour moi lient ces structures les unes aux autres.

V - Du côté des spectateurs : entretien avec les animatrices du Centre Social Balzac Forgua Chiboub et Khoukha Zeghdoudi

Cet entretien a porté sur les « messages » qui ont été reçus par les personnes ayant suivi ce compagnonnage.

1. Lieux d'élaboration des « messages »

a. Ces messages se sont constitués à travers la proximité de vie mais surtout dans la découverte de ce qu'est le travail des artistes d'opéra, et notamment la rudesse du planning : comment tout est planifié, avec un minimum de temps de récupération (notamment une pause très courte pour déjeuner). Ce même étonnement et cette même découverte ont été exprimés lors de la « résidence » de la compagnie de danse de Sébastien Lefrançois au Centre Technique Municipal de Vitry à la même époque pour la création du ballet *Faites la place* (novembre 2014).

b. Mais aussi à travers la représentation du corps en souffrance : les corps mêmes de Woyzeck et de Marie, qui ont renvoyé aux habitants l'image de leurs propres corps en souffrance, et qui les ont renvoyés (pour certains) au corps supplicié de Sohane, au travail sur le corps avec la chorégraphe Imen Smaoui, au travail sur les corps nus mené avec eux par Lia Rodrigues, la chorégraphe brésilienne venue à trois reprises en résidence à Vitry. Et ils ont eu ces mots : « C'est l'artiste qui permet de cheminer »...



Forgua, à la fenêtre du centre social Balzac



Mireille Larroche, metteur en scène en répétition au Centre Balzac



Le corps de Woyzeck chantant son rock dans Chantier Woyzeck

2. Des horizons ouverts



Le corps de Marie dans Chantier Woyzeck.



Le corps des femmes dans Chantier Woyzeck



a. Celui de la découverte de l'universalité du sujet traité (alors qu'on pourrait penser que l'expérience reste très circonstanciée...) : il s'agit d'abord pour les spectateurs concernés d'un amour fou, « intemporel », autant que le mythe porté par *Dom Juan* (le même sentiment avait été exprimé dès la première expérience de coproduction avec le monde du travail et la réception de la pièce *Julia, bonjour* en ... 1984)

b. Celui d'une confiance en soi tout à coup acquise, par l'appropriation de codes : ceux-ci, construits dans la proximité avec les artistes permet, en pénétrant dans la salle de théâtre, de se retrouver « à égalité » avec ceux que l'on considère comme une élite, sachant que ces codes sont obligatoirement différents de ceux que véhiculent les habitués des salles de spectacle !

3. Des « conséquences »

a. Cette aventure a été vécue comme un véritable « ascenseur social », sentiment boosté par la conscience de l'effort fourni par les artistes de venir ainsi travailler dans des conditions si inhabituelles (ils ont fait cela pour nous, c'est donc que nous en valons ma peine).

b. On gagne là sur le front de la mixité sociale (et culturelle), du bénéfique à tirer de la mise en commun des différences, différences entre les participants, les artistes et les spectateurs habituels de l'opéra, différences entre les participants du quartier eux-mêmes.

Il faut bien noter ici qu'il s'est agi d'une praxis sociale et d'une praxis « mentale ».

VI - Mireille Larroche : initiatrice du projet et metteur en scène

Elle me permettra de structurer à ma manière le courriel qu'elle m'a adressé...



Mireille Larroche dans le décor de Chantier Woyzeck

a. Installer le processus au cœur de la cité c'est d'abord « inventer à chaque étape du processus d'élaboration d'un opéra, des rencontres avec le public dans lesquelles chaque artiste pourra aller au dialogue *avec les talents qui lui appartiennent* »

b. la proximité signifie que s'installe un rapport permettant aux artistes de nourrir leur propre horizon de celui de leurs futurs spectateurs : « Devant ces gens-là, en chair et en os que l'on



Pierre Roullier en répétition au théâtre
Jean Vilar de Vitry

croise tous les jours au foyer, à l'heure du repas, et qui viennent en fin de semaine assister à l'évolution des répétitions. C'est à eux, qui vivent ce dont nous allons nous emparer pour donner une autre vision du monde, que s'adresse l'opéra que nous bâtissons ».

c. Cela suppose un engagement total : « Le point le plus important reste pour moi la présence physique, quasi quotidienne de nos futurs spectateurs. Aucune porte de sortie, aucun échappatoire, n'est permis ! Tout ce qui est écrit, chanté, dit, sera joué devant eux ».

d. Cela signifie qu'il faut décidément aller ailleurs que là où l'on dévie notre trajectoire : « Il faut faire preuve d'une vigilance constante pour ne pas tomber dans le piège de « l'animation » d'un côté, mot redoutable, ou de « l'évènement artistique à la mode », de l'autre » car alors « Où est la création ? ».

e. Cela suppose un lieu qui le permette : « Une résidence comme celle de Vitry, ... avec un projet de politique culturelle parfaitement maîtrisé, offre un terrain de *création* pour le *spectacle vivant* rare dans notre pays ».

f. Enfin « Jamais *Chantier Woyzeck* ne sonnerait comme il sonne, s'il n'y avait eu l'aventure à la cité Balzac, jusque dans ce titre de « *chantier Woyzeck* » qui renvoie au chantier de la cité ».

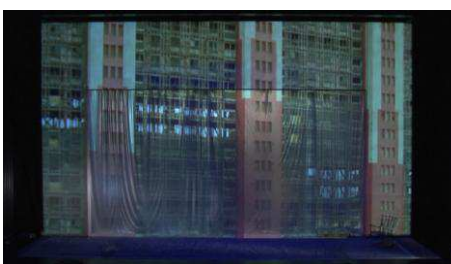
VII - Analyse du livret, de la musique, du spectacle, et détection des lieux et formes de la « porosité »...

Non, ce n'est pas la reconnaissance de leur quartier avec la chute incessante des immeubles implosant qui ont marqué les esprits des habitants de « Balzac », mais l'amour fou.

1. Le spectacle (hétérogénéité et superposition)

Et pourtant ce sont bien ces images de murs s'effondrant qui hantent en permanence le décor de *Chantier Woyzeck*. Mireille Laroche et Thibaut Fack en ont fait un des éléments structurants de la scénographie dans l'espace et le temps de la représentation. En regard de cet élément en permanence déstabilisant, le décor « matériel », apparaît solide « fixe » selon un des mots du personnage Woyzeck (Scène 5 du tableau 3).

Le deuxième élément, pour moi, est l'hétérogénéité de ce décor matériel : multiples espaces en un. Une division en hauteur avec un étage mezzanine ; de multiples espaces au sol, avec des niches, des cavités, comme celle du miroir, ou



Début du spectacle, les tours de Balzac
projetées sur le décor



Woyzeck déambule seul aux pieds des
tours en déflagration.

celle où Woyzeck enfournera Marie après l'avoir tuée. Entre les deux, une sorte de plongeoir d'où descendra Marie lorsqu'elle se sera convaincue que le Capitaine l'aime et qu'elle est véritablement devenue femme (ce plongeoir dont parle Dorian Astor disant de l'auteur qu'il plonge dans l'écriture socialisée ?).



Scène 1 acte 1 de chantier Woyzeck



Scène 6 acte 2 de Chantier Woyzeck



Scène 6 acte 3 le cabaret, Chantier Woyzeck



Scène 6 acte 3 au cabaret Chantier Woyzeck

Au départ - et cela reste inscrit encore dans le dossier de presse - Mireille Larroche souhaitait ancrer sa mise-en-scène dans quelque chose qui ressemblerait à un squat urbain, comme on en trouve près du quai où se trouve amarré la Péniche Opéra dans le XIXème. Il en reste quelque chose en effet dans ces cavités lovées dans un vaste espace, mais ce qui frappe c'est la superposition des niveaux : le sol-sous-sol, l'étage et l'encadrement des tours qui tombent. La géographie de la Cité Balzac, avec ses tours, ses barres et ses caves et entre elles ces espaces de la vie quotidienne et sociale, n'y est sans doute pas pour rien, mais tout autant la « superposition mentale » créée dans l'univers de Mireille Larroche et de ses comparses entre d'une part le réseau lui-même construit entre les acteurs de l'opéra et les gens du quartier et d'autre part ces horizons menaçants contre lesquels ils luttent tous, aussi bien celui des petits machos prêts à tuer des filles que celui des institutions qui font *implorer* l'art vivant aujourd'hui en le projetant soit vers l'animation des quartiers soit vers les superproductions et que dénonce précisément Mireille Larroche. Enfin cette superposition (/contradiction ?) entre ce que vivent les gens de ce quartier dans leur vie de tous les jours et ce qu'ils entreprennent de vivre tout à coup en accompagnant cette résidence d'artistes.

Lieu affolé entre le mouvement des images et la stabilité du décor ; temps « pressé » entre l'action de terrain qui avance pas à pas et l'action virevoltante des murs explosés. Avec des personnages au milieu de cela, faits et défaits dans leur individualité et leur regroupement tribal toujours prêt à désigner et exclure. Comme en la première image où Woyzeck déambule seul au pied des tours en déflagration. Et comme au dénouement où il est encerclé par la foule en fureur, puis se détache, seul, grimpe à l'étage mais pour se précipiter du haut du plongeoir au cœur du groupe.

La question lancinante du spectacle est : qui suis-je donc dans tout cela ?

Tout l'intérêt est de voir la « correspondance » de cette scénographie, essentielle dans la mise en scène, avec le texte même que Dorian Astor a fabriqué à partir des manuscrits de Büchner pour cet opéra.

2. Le livret (identité et espace/temps)

Le texte de *Chantier Woyzeck* : une identité une et plurielle dans un temps à la fois frénétique et suspendu et un espace à la fois (multi)centré et explosé.

Analyse du texte de la scène 5 du tableau 3

WOYZECK

Louis, Woyzeck, Johann, Woyzeck, Franz, Woyzeck, Friedrich, Woyzeck, Louis, Woyzeck, Johann, Woyzeck, Franz, Woyz... »



Woyzeck interprété par Rodrigo Ferreira

Woyzeck ne s'interroge pas là sur son identité, il se distribue lui-même dans ses identifications. Et quand son ami Andres lui demande ce qu'il fait là, il lui répond par une sorte d'oxymore spatio-temporel où se cumulent et s'annulent vitesse et suspension du temps, l'ici et l'ailleurs : « «Je pensais que ça irait plus vite. Je voudrais bien être après-demain soir... Tout serait fini... Je suis bien assis, là. Je serais mieux encore couché ».

Cette multiplication de l'identité, associée à un espace-temps à la fois contracté et dilaté se retrouve en plusieurs endroits.

Ainsi dès la scène suivante l'ensemble des actants reprend l'énumération des prénoms de Woyzeck et suit la réplique du Capitaine : « J'ai des sueurs froides quand je pense que le monde tourne sur lui-même en une seule journée ». Le capitaine ne sait pas, lui, conjuguer les extrêmes !

Ce sera le cas, en revanche, pour Woyzeck et Marie, dans la scène du meurtre « bien sûr » :

WOYZECK

Marie, Margreth, Margrie !

MARIE, *comme pour elle-même*

Louis, Woyzeck, Johann, Woyzeck, Franz, Woyzeck, Friedrich, Woyzeck, Louis, Woyzeck, Johann, Woyzeck, Franz, Woyz...

Cette énumération est reprise par les autres.

WOYZECK, *l'interrompt*

On y va, c'est l'heure.

MARIE

On va où ?

WOYZECK

Qu'est-ce que j'en sais ?

MARIE

La ville est par là. Fait sombre.

WOYZECK

Reste encore un peu. Viens, assieds-toi.

MARIE

Faut que j'y aille.

J'ai demandé à l'auteur comment il avait trouvé cette « figure ». Concernant les identités de Woyzeck et de Marie il



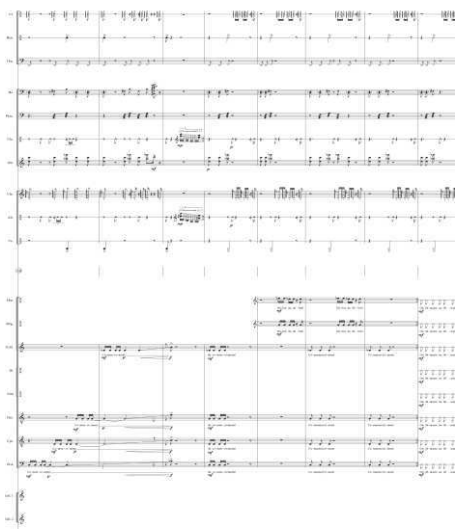
Marie interprétée par Estelle Beréau



Marie dans le chantier



Marie avec son enfant



Partitions de Chantier Woyzeck d'Aurélien Dumont



m'a répondu : « j'ai "inventé" ça à partir du constat que Büchner hésite longtemps, dans ses manuscrits, entre Louis et Franz (comme entre Marie et Margreth) et, par ailleurs, à partir de la liste de ses prénoms de baptême que Woyzeck énonce en déclinant son identité et son grade militaire sur le petit testament qu'il laisse à Andres ».

Concernant le « court-circuit » entre espaces et temps, il écrit : « La juxtaposition des termes indiquant fixité et mouvement soulignent une tendance forte chez Büchner, c'est une tension très frappante chez lui (en termes deleuziens, sur lesquels je me suis appuyé pour prendre conscience de ce qui se jouait là, j'irais : "territorialisation"/"déterritorialisation"/"reterritorialisation" - ou bien encore, "lignes à segmentation dure" et "lignes de fuite" ».

Mais ce qui est passionnant c'est de voir la « conjugaison » entre cette « évidence » née dans la mécanique de l'écriture elle-même et le mouvement de « société » dans lequel s'est retrouvé l'auteur du livret et dont je rappelle ces lignes citées plus haut : « ... l'immanence où nous étions plongés allait devenir une certaine qualité d'espace-temps préalable à toute loi, qualité qui allait instituer nos écritures. Notre second rendez-vous, et beaucoup d'autres, ce fut au Centre Social. Avec ses animateurs et ses usagers, termes fonctionnels pour désigner en réalité la multiplicité complexe des pratiques et des discours d'hommes et de femmes qui, contrairement à nous, avaient l'expérience de cet espace-temps, de celui-là précisément qui allait devenir celui de nos propres pratiques et discours ». Le titre de cette lettre adressée à moi par Dorian est : *Ce n'est pas volontaire, vous êtes embarqués...*

3. Dans les lignes de la musique

Quant à la musique elle est le lieu de rencontre entre l'esthétique à l'œuvre chez Aurélien Dumont et le cas spécifique de ce *Chantier Woyzeck* qui lui permet d'approfondir encore sa recherche, où l'on retrouve les termes d'hétérogénéité, et de mision. Ainsi écrit-il dans le dossier de presse :

« La musique prend ici corps en grande partie à partir d'une réflexion sur l'hétérogénéité des matériaux et sur les possibles liens qui existent entre eux au sein de différents axes : dans un rapport musique actuelle/musique savante, instruments amplifiés/instruments acoustiques, écriture solistique/écriture par masses, voix d'adolescents/voix lyriques, sons concrets/musique référencée etc. »

Il est évident que le lent travail d'immersion opéré entre les scripteurs du spectacle eux-mêmes (metteur en scène, auteur et musicien), et leur immersion collective dans le quartier où ils ont pour une part élu domicile ont accentué la prégnance dans l'écriture d'Aurélien Dumont de cette « superposition » d'une « écriture solistique » et d'une « écriture par masse » qui

frappe à l'écoute et au regard du spectacle (il ne parle d'ailleurs pas de chœur mais de masse, et il faudra s'interroger – musicalement - sur cela).

Quant à la question de l'« identité », les mots qui suivent en disent long sur la « concordance » entre l'écriture du livret et celle de la musique : « ...dans la nomenclature vocale proposée, les indications de personnage sont volontairement absentes : aucun rôle n'est associé à un chanteur. Je souhaite retranscrire au sein du dispositif vocal l'idée du cas isolé par rapport à la société en questionnant l'incarnation des personnages... Ainsi, le concept même de personnage se retrouve dilué dans une indétermination progressive des identités ». Je voudrais ajouter, que, dans le spectacle, cette indétermination est accompagnée de fulgurances identitaires qui, bien sûr, même provisoires, dessinent bien des personnages.

VIII - L'amont – l'aval

C'est évidemment d'abord le travail d'écriture sur l'écriture de Buchner, et dans la visée d'un texte d'opéra, qui a présidé à ces « trouvailles ». Mais comment ne pas faire le rapprochement avec les structures sociales et mentales qui président au regard que les habitants de la Cité Balzac portent sur eux-mêmes et sur le monde et sur leur rapport au monde, qu'a pu saisir dès son arrivée sur le terrain Dorian Astor ?

Or le territoire dans lequel il est arrivé avec Mireille Larroche était en pleine déstructuration – restructuration, avec tous les problèmes que cela pose pour les gens d'identification d'eux-mêmes, au terme d'une longue histoire qui avait vu tant d'associations, de comités se faire et se défaire, et se recomposer, dans un contexte d'appauvrissement progressif de la population, et de développement endémique du chômage, particulièrement des jeunes. Jusqu'au mal rampant des bandes et des trafics, et au drame. Et à la conjuration du drame par la réaction du quartier, des élus municipaux, des amies de Sohane, par la naissance, là, de marches protestataires et de ce qui devint le mouvement « Ni putes ni soumises », le travail du Théâtre Jean-Vilar avec Imen Smaoui et la création de *Derrière le silence*, l'implosion d'une partie des bâtiments, le relogement d'une partie des habitants dans d'autres quartiers, le retour d'un certain nombre d'autres dans des appartements réhabilités, avec ceux qui sont restés et ceux qui arrivent, le long de cinq voies nouvelles, bordées d'arbres, aux noms de femmes : Elsa Triolet, Simone de Beauvoir, Colette, Olympes de Gouges, Marguerite Yourcenar, d'un nouveau square vaste de 5 000 m², avec deux crèches et un terrain multisport.



La cité Balzac au moment des répétitions



Le décor de Chantier Woyzeck

La question est bien, comme celle lancinante du spectacle : qui es-tu donc toi dans tout cela ? toi rêveur, marcheur, travailleur, chômeur, parti, resté ou revenu, déconstruit / reconstruit par ton travail, ton non-travail, ta vie de famille ou de non-famille, tes amours ou non-amours dans le temps et l'espace de cette cité que tu as quittée, où tu es resté, que tu as retrouvée...



La Cité Balzac au moment des répétitions

Qui peux-tu bien être, selon que tu te perds moi-même et que tu es perdu parmi les autres, ou que tu entres en possession de toi-même et t'inscris dans le mouvement avec les autres comme acteur ? Comme acteur ainsi que l'ont fait les acteurs de *Chantier Woyzeck*, avec qui tu as pris ton repas ou non, avec qui tu as vibré ou non au son de leur chant lorsqu'ils se sont « donnés », comme le dit Mireille Larroche, à la fois à leur art, au projet de cet opéra et à leur futur public, ainsi que l'ont fait l'auteur, la metteur en scène, le compositeur qui ont, comme l'a écrit Dorian Astor, « plongé ».



Le décor de Chantier Woyzeck Scène 1 acte 1

Etre et faire dans un temps et un espace dont l'enjeu est d'être à la fois arrêté et lancé à toute vitesse ; c'est la structure même mise en avant par le livret, et relevée comme un défi par toute la suite des faiseurs de ce théâtre jusqu'aux spectateurs eux-mêmes, qui étaient antérieurs bien sûr à toute cette écriture, celle-ci ayant été bien sûr antérieure à leur statut de futur public... Car là se rejoignent en effet structure d'une composition sociale, structure d'une écriture, et structure de l'être même, social, de celui qui écrit et de celui qui lit.

Qu'est-ce qui a été antérieur ? Ainsi que l'écrit Dorian Astor, il s'agit de « ce que Deleuze appelait une double capture ou des noces entre deux règnes ». C'est ce que j'essaie d'élucider pour le théâtre, la danse et l'opéra dans mon essai *La Métaphore partagée*, où je montre comment l'amont et l'aval se partagent et se co-fondent...

Peut-être cette recherche commune est-elle un bel outil pour se penser aujourd'hui soi-même, penser le monde et se penser dans le monde. Et peut-être un bel outil pour un certain usage du théâtre et des arts.

Gérard Astor
Directeur du Théâtre Jean-Vilar de 1979 à 2014

