



LE MYSTERE-DES-MYSTERES

Compagnie **les endimanchés** /
Alexis Forestier

DOSSIER DE PRESSE



© Marie Jacolot

DU 23 AU 30 NOVEMBRE 2013

NOUVEAU THEATRE DE MONTREUIL / CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL

Salle Maria Casarès : 63 rue Victor Hugo 93100 Montreuil

arte

inRockuptibles

Contact presse: Désirée Faraon/06 18 51 30 78/ desiree.faraon@wanadoo.fr

LE MYSTERE-DES-MYSTERES

Compagnie **les endimanchés / Alexis Forestier**

D'après les textes et poèmes d'**Edward Estlin Cummings**

Mise en scène, scénographie et musiques originales **Alexis Forestier**

Complicité musicale **Antonin Rayon**

Lumière **Matthieu Ferry**

Son **Jean-François Thomelin**

Avec

Elise Chauvin, Jean-François Favreau, Alexis Forestier, Cécile Saint-Paul

REPRESENTATIONS DU 23 AU 30 NOVEMBRE 2013

samedi 23 à 19h ;

dimanche à 17h ; lundi, vendredi et samedi à 20h30 ; mardi et jeudi à 19h30 ;
relâche le mercredi.

NOUVEAU THEATRE DE MONTREUIL / CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL / SALLE MARIA CASARES

63 rue Victor Hugo 93100 Montreuil. Métro 9 : Mairie de Montreuil
(sortie Avenue Pasteur puis 1^{ère} à gauche, derrière la mairie)

Tarifs de 11 à 22 € / Montreuillois : 10 €

Reservations 01 48 70 48 90

Coproduction les endimanchés ; les Subsistances, Lyon. La Compagnie les endimanchés est conventionnée par le ministère de la Culture et de la Communication – DRAC Ile-de-France, et soutenue par le Conseil général des Hauts-de-Seine.

CONTACT PRESSE Désirée Faraon / 06 18 51 30 78 / desiree.faraon@wanadoo.fr

Dossier de presse et visuels à télécharger sur l'espace presse

www.nouveau-theatre-montreuil.com

UN COLLAGE ENVOÛTANT, UNE TRAVERSEE ENTRE OMBRES ET LUMIERE

Le mystère-des-mystères a pour trame textuelle une toile serrée de poèmes et récits en prose de E.E. Cummings, un maillage hétérogène qui révèle la multiplicité et la complexité de cette œuvre tant sur le plan des registres de l'écriture que sur celui de leur tonalité sémantique. Le système d'assemblage et d'articulation-superposition-juxtaposition des textes procède de la logique du collage et revêt la forme d'un enchâssement polyphonique permanent de textes parlés et de textes chantés. Ils sont regroupés en une structure faite de plans-séquences ou mouvements avec pour toile de fond la mort, la ville, les pubs new-yorkais, le music-hall, les « post-impressions » de nuits d'amour, autant de traversées de mondes et de corps, jalonnées par les positions intempestives et aiguës de cet observateur à l'acuité saisissante, toujours à l'affût de la vie en mouvement, que fut E.E. Cummings.

Une tendance à commencer sale (le monde : sordide, des satires) pour finir propre (la terre : lyrique des poèmes d'amour)

Sans suivre à la lettre ce principe de progression qu'il évoque à propos de la construction de certains de ses recueils, le premier mouvement est néanmoins celui de la mort que Cummings oppose au *mourir*, qui toujours se tient du côté de l'être ; y sont présentes des visions lointaines de guerre superposées à des images fantomatiques de music-hall et de rire des années 20, de films d'horreur américains et de rock'n'roll crasseux. Un marchand de ballons boiteux y fait une brève apparition dans un espace suspendu, flottant ; figure issue de l'arrière-pays du poète, il sera un motif récurrent de la représentation.

Le deuxième mouvement que nous intitulez dedans/dehors s'attache à rendre palpable par un principe d'alternance de textes la perméabilité ou le passage entre l'intérieur d'un pub à l'ambiance tourmentée chaotique, théâtre d'apparition d'ombres qui surgissent inopinément de l'obscurité embrumée, et le dehors imaginé par l'errance et les détours d'yeux, d'oreilles et d'une bouche puis d'un estomac et d'un sexe qui parcourent la ville en songe. Cette séquence introduit l'apparition de trois figures que nous retrouverons au long de la représentation et dont chacune décrit un espace et se déploie selon un vocabulaire corporel propre.

Le troisième mouvement est celui de la Ville, métaphorisée cette fois par une bouche qui avale et recrache les individus, pris dans leur aliénation machinique confinant à une spirale infernale dont la joie n'est pas absente, quand bien même *elle martèle d'incessantes putrides pointes de folie* ; il règne dans cette ville-bouche *un tumulte de musique où des rires se cognent, des grimaces se bousculent des sourires poussent*.

Le quatrième mouvement est un basculement vers le lieu des « postimpressions », traductions poético-érotiques, à distance, des expériences sexuelles du poète ; cette séquence est interrompue, recouverte à répétition par l'intrusion de poèmes-manifestes, injonctions drolatiques à semer le trouble, à produire *quelque chose de taille, nu comme un cri et intrépidement cru de tout à fait réel et délirant...* les poèmes

d'amour sont emmêlés à deux voix tandis qu'une figure navigue entre l'agit-prop burlesque et le chant langoureux... Une séquence prend en charge sous la forme d'un théâtre de guignol un poème de Cummings à propos d'une manifestation à Paris le 27 octobre 1923, organisée par le PCF et protestant « contre l'exécution de deux anarchistes accusés d'avoir assassiné le chef du gouvernement espagnol, qui avait fait tirer sur des ouvriers » ; laquelle manifestation très encadrée par la police, se termine en bastonnade (ce théâtre de guignol est présent dès le commencement de la représentation où il permet diverses apparitions de figures de music-hall).

Le mouvement suivant est un retour à la configuration d'espace donnée par la séquence dedans/dehors ; elle accueille maintenant une conversation à deux voix entre des femmes, prostituées ou ex-prostituées, qui règlent impitoyablement leurs comptes ; à l'arrière-plan une figure d'abord muette et fort agitée dans la première séquence dedans/dehors égrène cette fois un texte à propos de règlements de comptes également, mimant la reconstitution de son récit...

La dernière séquence est un basculement progressif vers le monde de l'enfance, présent dans l'œuvre de Cummings sous la forme de visions, réminiscences et scènes primitives ; il y est question du silence et du chant « *tout n'est que parler qui n'est point chanter et tout parler n'est parler qu'en soi-même mais le chant même du chanter (...) est silence* » ; cette séquence a pour centre un poème à propos d'enfants chantant un silence de pierre, elle se joue derrière le petit théâtre de guignol qui peu à peu s'est déplacé et occupe maintenant le devant de la scène. La plupart des séquences sont bâties sur une musique originale composée à partir de textes de Cummings qui entrent en résonance avec le propos des dites séquences. Ces textes sont alors chantés et intégrés aux situations. D'autres moments musicaux chantés ont une fonction de transition entre les scènes ou d'articulation liées à des changements de plateau.

Trame textuelle à partir de poèmes et textes (français / anglais)

XLI poems,

& (ET),

Poèmes choisis,

No Thanks,

Font 5,

50 poems,

95 poems.

L'ŒUVRE D'EDWARD ESTLIN CUMMINGS

La première période de l'œuvre de Cummings voit l'avènement d'une écriture poétique charnelle, marquée par l'érotisme le plus brutal ou le plus cru, ce qui lui valu d'être sauvagement censuré dans la manière dont ses premiers recueils de poèmes furent composés... Le travail le plus personnel fut alors publié à compte d'auteur dans un volume intitulé & (ET) en 1925 ; & (ET) s'ouvre sur quatorze post-impressions et douze portraits presque tous de filles de joie... Il regroupe également les *réalités*, peintures également de prostituées : écriture poétique terriblement crue, qualifiée parfois de non-érotique en ce sens qu'elle emploie un vocabulaire très précis, une logique descriptive ; mais apparaissent également dans ce recueil les *Actualités*, sonnets d'amour qui préfigurent le travail poétique que Cummings ne cessera de prolonger en l'élargissant jusqu'à sa mort... Les *Actualités* au contraire inventent un érotisme charnel dont certains poèmes resteront parmi les plus connus de l'œuvre ;

*J'aime mon corps lorsqu'il est avec ton corps. C'est une chose si neuve.
Les muscles mieux et les nerfs plus.
J'aime ton corps. j'aime ce qu'il fait,
j'aime ses comment. j'aime sentir l'échine
de ton corps et ses os, et le tremblant
-ferme-satiné et que
encore et encore et encore
j'embrasserai, j'aime embrasser ton ceci et ton cela,
j'aime caressant lentement le, duvet chargé
de ta toison électrique, et qu'est ce arrive
sur la chair qui s'ouvre... Et les yeux grosses miettes d'amour,
et il se peut que j'aime le frisson
de sous moi toi si neuve*

ou

*j'ai aimé, voyons si c'est tout.
Mordu en toi comme des dents, dans la pierre
D'un fruit musical. Mes lèvres gémissent agréablement
Sur ta saveur. Sauté par-dessus le mur rapide
De ton sourire dans les jardins stupides
Comme si ça ne suffisait pas (vraiment pas)
Tiré une à une les fleurs vagues
Tenaces
Exquises, que durcit
Somptueusement l'obscurité. (...)*

Au cours de cette première période Cummings voit se préciser son refus catégorique de la société organisée qui l'entoure... il ressuscite dans les années 20/30 un genre pour ainsi dire quasiment disparu : la satire politique, ce sont les poèmes de *is 5* très colorés, sonores, marqués par le rire des années 20 et une certaine désinvolture de l'être ; dans

l'avant-propos Cummings dit ceci à propos de sa condition, que « le poète est quelqu'un pour qui l'objet fait ne compte que très peu – quelqu'un qui est obsédé par le faire. » ; il fait l'aveu d'un désir qui se porte avant tout vers le mouvement d'apparition de l'écriture sur la dimension « poïétique » au sens originel du terme, créatrice, non pas seulement d'œuvre, mais de vie... *Poèmes qualifiés de bruyants, sonores, cacophoniques en proie à de véritables secousses, mouvements sismiques de l'âme autant que déchainements telluriques, car c'est bien de cela dont il s'agit, du remuement terrestre en tant qu'il malmène, secoue, fait vaciller les corps, en un mot les habite avec cette précision qui crée le mouvement.* C'est également à cette période, en 1927, qu'il écrit la pièce *Him*, portraïtoscultation d'un homme aux prises avec les affres et les battements de la création, en l'occurrence l'écriture d'une pièce de théâtre ; merveilleuse mise en abîme par laquelle les fragments du texte en train de s'écrire deviennent les possibles enjeux de la représentation... Des poèmes essentiels voient le jour au début des années trente au milieu d'une vaste production jugée parfois inégale, puis après la parution de *No thanks* (1935) a lieu le tournant ou la rupture de 1938, considérée comme le début d'une nouvelle maturité... suivent les *Collected poems*, qui voient le jour en 38 ; c'est à propos des *Collected Poems* que l'on trouvera, dans la revue communiste américaine, *The new masses*, ce portrait de Cummings : « Dans son premier livre, *La grande chambrée*, Cummings exposait une philosophie à laquelle il n'a jamais renoncé : toute espèce d'opprimé lui convenait, toute espèce de gouvernement ou d'autorité était impossible. Il s'identifiait aux enfants, aux mendiants, et aux putains, vomissant sur Boston, sur Harvard, sur les Américains de bonne famille et les garçons de Yale nets, droits et élégants... Dans les années 40, il était en mesure déjà de réunir ce qui allait devenir *50 poems*, recueil qui allait donner une lumière nouvelle et un ton nouveau à toute son oeuvre. C'est ici qu'apparaît dans toute sa puissance et justesse, précision, densité la langue inventée et forgée par le poète.

*Ces enfants chantant dans la pierre un
Silence de pierre ces
Petits enfants enveloppés de pierre
Fleurs s'ouvrant pour
Toujours ces silencieusement pe
Tits enfants sont des pétales
Leur chanson est une fleur de
Toujours leurs fleurs
De pierre
Chantent silencieusement
une chanson plus silencieuse
que le silence ces à jamais
enfants pour toujours
chantant couronnés de fleurs
chantantes...*

Dans *1X1* se trouve ce poème à la structure extrêmement serrée et au rythme syncopé, nerveux, extraordinaire jeu de correspondances internes :

*If everything happens that can't be done
(and anything's righter
than books
could plan)
the stupidest teacher will almost guess
(with a run
skip
around we go yes)
there's nothing as something as one
one hasn't a why or because or although
(and buds know better
than books
don't grow)
one's anything old being everything new
(with a what
which
around we come who
one's everyanything so
(...)*

Les *95 Poems* paraissent en 1958 et constituent le recueil le plus important de l'oeuvre ; ils sont le signe à nouveau d'un profond renouvellement quelques années avant la mort de Cummings ; certains des *95 Poems* délivrent une vision immanentiste du monde et de la réalité par laquelle les choses et les êtres acquièrent ce surcroît d'existence en découvrant qu'ils contiennent leur propre principe et leur propre densité ; densité du présent, expérience de l'espace vécue dans sa totalité présente...

*A présent l'air est l'air, chose est chose nulle extase
De terre au paradis n'ensorcelle nos esprits
Dont miraculeusement désenchantée les yeux
Vivent en sa magnifique honnêteté l'espace.
Montagnes sont montagnes à présent ; et cieux sont cieux -
Une liberté si vivifiante monte en nos veines
Comme si en rien douteux ce tout entier suprême
Univers nous avions (à nous seuls) produit
- oui ; comme si nos âmes, sorties de l'hypnotique
vert de l'été, n'allaient bientôt courir le risque
d'une plus profonde magie : ce sommeil blanc où tant
d'humaine curiosité nous allons éprouver
(joyeux, comme il faut qu'amants soient) immortels et
le courage d'accueillir ce puissant rêve du temps*

LES AUTEURS

EDWARD ESTLIN CUMMINGS

Edward Estlin Cummings (1894-1962), poète, écrivain, et peintre américain. Son répertoire est composé de plus de 2 900 poèmes, quelques pièces, essais et nouvelles ainsi que de nombreux dessins, esquisses et peintures. Il fut l'un des poètes les plus populaires du 20ème siècle dans le monde anglo-saxon. Il est célèbre pour son emploi fort peu orthodoxe des majuscules et des règles de ponctuation, et son utilisation avant-gardiste et innovante des conventions syntaxiques. *The new masses* (revue communiste américaine) disait de lui : « dans son premier livre, *La grande chambrée*, E.E Cummings exposait une philosophie à laquelle il n'a jamais renoncé : toute espèce d'opprimé lui convenait, toute espèce de gouvernement ou d'autorité était impossible. Il s'identifiait aux enfants, aux mendiants, aux putains, vomissant sur Boston, sur Harvard, sur les Américains de bonne famille et les garçons de Yale, droits et élégants...».

ALEXIS FORESTIER & LES ENDIMANCHÉS

Après des études d'architecture Alexis Forestier participe en 1985 à la création d'un ensemble musical proche de la scène alternative, *les endimanchés*, groupe de percussions qui s'inspire à la fois de la musique industrielle bruitiste et de la chanson populaire. Après diverses expériences dans le prolongement de cette formation, il se passionne pour les mouvements d'avant-garde et la relation qu'ils entretiennent aux écritures scéniques; cet intérêt accru pour des formes qui mêlent plusieurs pratiques artistiques le conduit à créer en 1993 la compagnie les endimanchés. Le premier spectacle *Cabaret Voltaire*, est inspiré de l'émergence du mouvement Dada à Zürich. Ce premier travail oriente les recherches esthétiques de la compagnie qui reposeront sur la confrontation de composantes scéniques plurielles, sur des principes de superposition ou de simultanéité en se consacrant entre 1994 et 1997 aux écritures de René Char, Henri Michaux, Francis Ponge...

La compagnie revient au théâtre musical en 1998 avec la création de *l'Importance d'être d'accord* de Bertolt Brecht. Suivront les spectacles *Une histoire vibrante* d'après des récits et fragments narratifs de Franz Kafka, puis *Fragments complets Woyzeck* de Georg Büchner où les univers sonores construits sur le mode de la ritournelle, les mélodies répétitives et les motifs musicaux constituent un support à l'écoute du texte, conditionnent la scansion ou la ciselure de la parole. Pour *Faust ou la fête électrique* de Gertrude Stein, Alexis Forestier compose une musique destinée à être chantée par six comédiens-chanteurs et un soliste contre-ténor.

De ces travaux sont nées une pratique instrumentale et une recherche sur le son qui ont éveillé le désir de former un laboratoire d'expérimentation musicale au sein de la compagnie. C'est dans cette perspective qu'est né en 2005 le projet *Sunday Clothes*. Cette pièce interrogeait la forme et le dispositif du *concert*, la relation que celui-ci pouvait entretenir au langage et à l'espace théâtral; elle cherchait à éprouver ce que devient un travail musical né de la rencontre avec une écriture, dès l'instant où il n'est plus subordonné au texte mais à la recherche de sa propre autonomie. Ainsi, les spectacles *Sunday clothes*, puis *Inferno party* (2006) et *Purgatory party* (2008) occupent

une place charnière dans le cheminement de la compagnie; ils s'appuient d'une part sur la mémoire musicale de celle-ci et interrogent en l'intégrant la présence de musiciens sur le plateau. Cette recherche voit un immédiat prolongement en 2007 dans le spectacle *Elisaviéta Bam* de Daniil Harms où les comédiens produisent eux-mêmes la matière sonore sur laquelle prend appui le texte ; ce spectacle reçoit le prix de la critique pour la composition de la musique de scène. Cette même année le Festival d'Avignon propose à Alexis Forestier de reprendre son travail autour de l'œuvre de René Char ; cette proposition donne lieu à la reprise de la pièce *Claire* dans et autour d'Avignon sur toute la durée du festival. En 2008 Alexis Forestier rencontre Charlotte Ranson et André Robillard avec qui il monte le projet *Tuer la misère* qui trouvera son prolongement en 2011 par la création du duo *Changer la vie*. 2010 voit la création du projet *Divine party*, d'après Dante Alighieri et Franz Kafka, sous la forme d'un triptyque composé de *Inferno party*, *Purgatorio party* et *Paradise party*, résultat de cinq années de travail, jalonnées par de nombreuses étapes intermédiaires. En 2011 est créé *Le Village de cristal* d'après une pièce inédite de Fernand Deligny.

Alexis Forestier développe aujourd'hui un travail théâtral qui intègre souvent la présence de musiciens sur scène, les projets s'apparentent à du *Théâtre concert* où des registres musicaux très différents se côtoient, s'entrechoquent et se répondent. Les compositions s'appuient toujours sur la présence originelle de textes et empruntent leur inspiration à la musique populaire (complainte, ritournelles, musiques traditionnelles d'Europe centrale et musique électrique rock ou post-industrielle...). Les motifs sont toujours étroitement liés à l'approche dramaturgique des textes. La musique savante est également présente sous la forme de courts extraits, parfois interprétés (lieder de Schubert, de Schumann et de Hans Eissler...) ou encore sous la forme de citations (extraits diffusés).



©Marie Jacolot