

Dossier artistique *Les Enfants*



compagnie
galilée

p. 3-16 Création

Fiche de production, p.3

Note d'intention, p.5-6

Extrait, p.8

Lucy Kirkwood, p.9

Inspirations bibliographiques, p.10

Scénographie, p. 11-12

L'équipe du projet, p. 14-16

P. 17-20 Recherche & Création

Programme de recherche & création, p. 17-19

Éléments de bibliographie, p. 20

P. 21 Fiche technique

P. 22-23 Qui sommes-nous ?

La compagnie Galilée, p. 22

Contacts, p. 23

Création

Tout public à partir de 13 ans
Durée estimée : 1h45

Partenaires

La Fileuse, friche artistique de
Reims – Théâtre Charleville-
Mézières – SUAC de l'URCA
– Fondation URCA – Incubateur
Creativ'labz – Le Cellier (Reims)

Contacts

Théâtre de la Maison d'Elsa,
Jarny – Nouveau Relax,
Chaumont – Espace 110, Illzach
– La Pokop, Strasbourg – La
Comédie de Reims

Demandes en cours

Région grand Est (soutien à
l'émergence) – Ville de Reims
(Aide à la création) –
Département de la Marne
(Aide à la création)

Calendrier

À la Fileuse (Reims) :

→ **lecture** le 24 mai 2023
→ **présentation de maquette**
le 6 novembre 2023, 16h
→ **résidence au TCM**
Charleville-Mézières du 21 au
25 octobre 2024

Création janvier 2025

LES ENFANTS

Texte de Lucy Kirkwood / Trad. Louise Bartlett

Mise en scène de Nicolas Murena

Collaboration à la mise en scène Mélicia Baussan

Jeu Mélanie Faye, Michel Pampilli, Gisèle Torterolo

Création lumière Florent Chaffiol

Création sonore Thomas Parisot

Production, Diffusion Gabrielle Baraud

Les Enfants parle d'un couple de retraités, anciens ingénieurs d'une centrale nucléaire qui vient d'exploser. Au début de la pièce, Hazel et Robin se sont réfugiés dans un cottage situé à quinze kilomètres de leur ancienne maison. Ils ont aussi laissé derrière eux les vaches de la petite ferme bio dont ils sont les propriétaires et doivent désormais composer avec une vie frugale faite de repas sans viande et de coupures d'électricité. Hazel, en grande prêtresse de la propreté, aménage le *cottage* de manière aussi confortable que possible, tandis que Robin continue de rendre visite chaque jour aux vaches qu'ils ont abandonnées. Malgré les difficultés, l'explosion semble donc presque oubliée. La visite d'une ancienne collègue, Rose, vient cependant bouleverser la situation et confronter les personnages à la question de leur culpabilité.

[...] il y avait une ville, Rose, tout près d'ici. C'était l'une des villes les plus importantes du Moyen Âge. Puis un jour elle est tombée dans la mer, tout entière, d'un coup. La falaise s'est désagrégée comme un bout de gâteau mouillé. Les maisons, l'école, l'église, la place du marché. Tout a atterri dans l'eau.



Note d'intention

Mettre en scène l'humanité moderne face à ses contradictions

Les Enfants est une pièce dont les premières pages pourraient presque flirter avec le genre de la pastorale : le bruit de la mer se fait paisiblement entendre à travers la porte d'un cottage, un bouquet de fleurs sauvages orne la table du salon, tandis qu'Hazel astique les meubles et que Robin part comme chaque jour s'occuper des vaches de l'exploitation dont il est l'heureux propriétaire. Le cadre rassurant de cet univers un peu trop propre cache mal, cependant, la réalité de la situation : celui d'un environnement durablement souillé par l'action humaine, en raison d'une catastrophe nucléaire qu'Hazel et Robin préféreraient oublier mais avec laquelle ils doivent bien vivre, désormais.

« Je me suis frayée un chemin jusqu'à l'étage, en pataugeant sur la moquette détrempée et dans autre chose, quelque chose de terrible, une odeur un sentiment de désespoir. Comme une tristesse infinie. Et j'étais démunie à l'idée de nettoyer tout ça [...]. »

Hazel et Robin ont préféré fuir plutôt que de nettoyer ou de participer aux opérations de secours. Cette fuite possède une signification très claire : elle exprime le

déni des personnages qui, en dépit de leur responsabilité et de l'urgence de la situation, refusent de « gérer le merdier » dont ils sont pourtant à l'origine. La pièce n'est toutefois pas manichéenne : elle ne condamne pas l'attitude d'Hazel et Robin mais montre plutôt l'itinéraire moral de deux personnages pris entre un très réel sentiment de culpabilité et la difficulté de changer, tant leur rapport à la nature est lié à un cadre culturel ancien qu'il n'est pas aisé de remettre en cause. Car derrière les questions du nucléaire et de la crise environnementale se pose plus radicalement celle du rapport de l'homme à la nature, sans cesse envisagé par la modernité sous la forme d'un désir de maîtrise (*voir, plus bas, le texte de Michelet*). Nous en sommes les grands bénéficiaires, par l'amélioration de nos conditions et de notre espérance de vie. Mais faut-il, comme Hazel, lutter contre la finitude de nos corps pour être heureux ? Notre désir de contrôle ne s'oppose-t-il pas au bonheur de nos existences comme à l'équilibre du milieu dans lequel nous vivons ?

En mettant en scène *Les Enfants*, ce sont de telles hésitations que je souhaite porter au plateau – non pour apporter des « réponses », ni pour faire « passer un message », mais parce qu'elles sont constitutives d'un conflit moral plus large dans lequel nous nous trouvons. Il me semble en effet que nos sociétés modernes « refoulent » beaucoup : que nos désirs individuels et collectifs, liés à de très anciennes habitudes de pensée, se heurtent à une conscience de plus en plus aiguë de nos culpabilités. Il en résulte un certain état d'âme entre déni, repli identitaire et colère pour les uns, remords et espoirs de transformation pour les

autres. Le sujet de notre responsabilité environnementale est sans doute l'un des principaux lieux de cristallisation de ce conflit, mais il n'est absolument pas le seul. La question migratoire ou celle des relations hommes/femmes, par exemple, font partie de ces questions qui alimentent les débats parce qu'elles touchent aux fondements de nos sociétés. La thématique environnementale qui apparaît dans la pièce est donc presque « secondaire » à mes yeux : il ne s'agit pas, en effet, de dire qu'il faut préserver la planète, – ce qui relève d'une forme d'évidence – mais plutôt de mettre en scène, à travers la question de la nature, les ressorts et contradictions de ce drame moderne de la conscience qui se déroule tous les jours sous nos yeux.

Scénographier l'interaction entre les humains et une nature active

Contre le désir d'enfouissement de personnages qui tentent coûte que coûte d'oublier la catastrophe et de croire encore à la conciliation de la technique moderne et d'une nature idyllique, il s'agit donc de présenter deux espaces sur scène : celui du monde fallacieux et artificiel que tentent de construire Hazel et Robin, et celui du cataclysme, sans cesse présent dans le discours des personnages. Les images de Tchernobyl – comme celles d'Azedef ou de Fukushima –, construisent pour nous un tel imaginaire collectif. Elles laissent apparaître entre les cendres des vestiges de vies passées : meubles démembrés ou carcasses métalliques entre lesquels pointent tout de même, comme un espoir, quelques éléments d'une nature en reconquête.

Mais il s'agit aussi de parvenir à mettre en scène la nature par l'intermédiaire de la lumière, du son et de la scénographie, puisque cette dernière est loin de jouer dans *Les Enfants* le rôle passif que souhaitait lui prêter la modernité. Plusieurs fois dans sa pièce, Lucy Kirkwood souligne en effet la présence d'éléments naturels qui agissent comme en réponse aux provocations humaines. La mer, par exemple, gronde à travers la porte et menace de s'abattre sous la forme d'un puissant tsunami ; le sol s'érode sous la maison ; et plusieurs éléments viennent rappeler le mythe biblique du Déluge, dans lequel une eau purificatrice vient symboliquement laver les souillures des hommes et fonder une nouvelle humanité. Si la tradition théâtrale a longtemps considéré l'action comme essentielle au théâtre et le cadre de cette action comme secondaire, la pièce de Lucy Kirkwood contribue à un discret changement de paradigme par lequel l'environnement n'est plus seulement considéré comme le lieu où se déroule l'action mais également comme un élément du drame à part entière. Rendre ce nouvel actant visible, et donner une épaisseur dramatique aux éléments spatiaux correspond donc à un des objectifs artistiques du spectacle. Il s'agit cependant aussi d'un objectif social : celui de ne pas céder à la vision anthropocentrée d'une nature séparée et mise au service de l'homme, pour imaginer un rapport de partenariat dans lequel l'humanité est ramenée à une partie d'un biotope global qui n'est pas entièrement maîtrisable, et contre lequel il n'est pas possible de s'arroger tous les droits.

Nicolas Murena



Extrait

Hazel. On a eu de la chance. Quand la vague est venue, la maison a été inondée mais pas détruite. Les champs et le jardin ont été détruits mais la maison était juste fétide et pleine de vase c'était rien de grave mais la puanteur était indescriptible. Je me suis frayée un chemin jusqu'à l'étage, en pataugeant sur la moquette détrempee et dans autre chose, quelque chose de terrible, une odeur un sentiment de désespoir. Comme une tristesse infinie. Et j'étais démunie à l'idée de nettoyer tout ça et j'ai pleuré, Rose, je me suis affaissée au pied de l'escalier, là où on avait fait des marques pour mesurer la croissance des enfants et je / j'étais juste

Rose. Ma pauvre.

Hazel en pleurant. Merci parce que le désordre le désordre était juste trop

Rose lui prend la salade des mains et l'essore en la secouant.

C'était trop, Rose.

Hazel se mouche.

Et puis j'ai eu cette pensée extraordinaire : on n'est pas obligés. Rien ne nous y oblige.

,

Rose. Pardon, obligés de quoi ?

Hazel. De nettoyer. C'était comme $E = mc^2$, l'une de ces idées exquises, tellement simples qu'on se sent comme Archimède qui court tout nu voir le roi en hurlant « eurêka ! ». Parce que quand je l'ai dit à Robin, le soulagement sur son visage.

Et tu sais toute notre vie on a été ce genre de personnes, quand on fait un pique-nique ou du camping, on ne ramasse pas juste nos déchets à nous, on fait le tour pour ramasser les déchets des autres aussi, j'ai une petite réserve de sacs en plastique dans mon K-way, on est comme ça, il faut laisser un endroit plus propre qu'on l'a trouvé en arrivant, mais mais mais alors tu vois on l'avait *mérité*.

On avait mérité, pour cette fois, de dire : à notre âge, on n'est tout simplement pas capables de gérer ce merdier.

Et on a décidé de partir cette nuit-là. On est descendu aux étables et on a nourri les vaches pour la dernière fois et j'ai sangloté, je sérieusement, tout le monde dit qu'il ne faut pas leur donner de nom, mais évidemment qu'on leur avait donné des noms, c'est impossible de ne pas leur donner de nom, alors me voilà penchée par la fenêtre du taxi comme une folle, « Au revoir Daisy ! Au revoir Clochette ! Au revoir Heisenberg ! »

La voiture s'est éloignée et on savait que dans quelques jours elles seraient toutes mortes.

Lucy Kirkwood

Lucy Kirkwood est une autrice et scénariste anglaise, née en 1984 à Londres. Elle est affiliée au Clean Break, une compagnie théâtrale féministe. En 2014, elle remporte le Susan Smith Blackburn Prize pour sa pièce *Chimerica*, portant sur les relations sino-américaines. En 2017, *Les Enfants* est jouée au Royal Court, avant de gagner les planches de Broadway. En 2018, elle est élue membre de la Royal Society of Literature, et elle reçoit le Prix de la meilleure pièce pour *Les Enfants* aux Writers Guild Awards.



Lucy Kirkwood est également scénariste pour la télévision. Elle a écrit pour la série *Skins* (Company Pictures), créé et écrit *The Smoke* (Kudos / Sky 1). Elle travaille actuellement à la production de sa série *Adult Material* (Tiger Aspect Production) et l'adaptation télévisée de sa pièce *Chimerica* (prix Best New Play lors des Olivier Awards, ainsi que le Critics Circle Award et le Susan Smith Blackburn Award) en une mini-série.

Inspirations bibliographiques

Hazel et Robin avec Michelet : exemple parmi d'autres d'une conception moderne « de l'homme contre la nature »

Avec le monde a commencé une guerre qui doit finir avec le monde, et pas avant ; celle de l'homme contre la nature, de l'esprit contre la matière, de la liberté contre la fatalité. L'histoire n'est pas autre chose que le récit de cette interminable lutte [...] le triomphe progressif de la liberté [...]. Ce qui doit nous encourager dans cette lutte sans fin, c'est qu'au total l'un ne change pas, l'autre change et devient plus fort. La nature reste la même, tandis que chaque jour l'homme prend quelque avantage sur elle. Les Alpes n'ont pas grandi, et nous avons frayé [le col] du Simplon, la vague et le vent ne sont pas moins capricieux, mais le vaisseau à vapeur fend la vague sans s'informer du caprice des vents et des mers. Suivez d'Orient en Occident, sur la route du soleil et des courants magnétiques du globe, les migrations du genre humain ; observez-le dans ce long voyage de l'Asie à l'Europe, de l'Inde à la France, vous voyez à chaque station diminuer la puissance fatale de la nature, et l'influence de race et de climat devenir moins tyrannique.

Michelet, *Introduction à l'histoire universelle*, 1831.

L'« entrée en scène » de la nature : un autre paradigme possible avec Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz

L'Anthropocène, retrouvailles du temps humain et du temps de la Terre, des agirs humains et des agirs non-humains, dément ce grand partage [...] entre nature et société. La nouvelle époque géohistorique signale l'irruption de la Terre (sa temporalité, ses limites, ses dynamiques systémiques) dans ce qui aurait voulu être une histoire, une économie, et une société s'émancipant des contraintes naturelles. Il signale le retour de *la Terre* dans un *monde* que la modernité industrielle occidentale s'était représenté comme flottant en apesanteur au-dessus du socle terrestre. Si notre futur a partie liée avec un basculement géologique de la Terre, alors on ne peut plus croire en une humanité qui ferait seule sa propre histoire : cette nature que Michelet voyait comme le décor statique de nos exploits est clairement entrée en scène de la façon la plus puissante et dynamique qui soit.

Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement Anthropocène*, 2016.

Imaginer une seule scénographie modulaire pour les huis clos du « théâtre bourgeois »

La tombe : objet fondamental, centre, cause, ombilic du drame grec. Dans notre théâtre moderne, la tombe est remplacée par le lit [...]. Deux objets, deux espaces : l'espace ouvert, naturel, cosmique du théâtre de plein air ; l'espace confiné, secret, domiciliaire du théâtre bourgeois. (Barthes, *Écrits sur le théâtre*)

Un constat : des scénographies coûteuses pour un seul espace

L'espace des *Enfants* prend la forme traditionnelle du huis clos : le cottage d'Hazel et Robin, avec ses quelques meubles, sa fenêtre ou sa porte d'entrée qui donnent sur un espace extérieur parfois évoqué mais jamais rendu visible – à l'intérieur : le cocon, la psychologie, les intrigues de canapé ; à l'extérieur : la nature, l'action, la tragédie.

Barthes, comme souvent, vise parfaitement juste : l'« espace confiné » est récurrent dans le théâtre moderne depuis le drame bourgeois, et force est de constater qu'il est toujours bien présent sur nos scènes contemporaines, où la présence d'une table, de quelques chaises, d'un canapé et de quelques cloisons constitue dans bien des cas l'essentiel du décor. Il ne s'agit pas seulement d'une mode. Bien au contraire, il est possible d'y voir le reflet d'une époque et d'une sociologie davantage fondées sur l'individu observé dans le cercle intime du couple ou de la famille que sur des collectifs. Aurions-nous torts de nous y intéresser ? Un des objectifs de l'art contemporain ne serait-il pas, encore et encore, de nous en apprendre davantage sur cette psychologie et ses ramifications sociales qui nous mènent au cœur des « foyers confinés » ?

S'il peut être désirable d'imaginer aujourd'hui d'autres espaces pour d'autres intrigues et d'autres formes d'organisation sociale, la pertinence même de ce type d'espace sur la scène contemporaine n'est donc pas en cause à nos yeux. Ce qui l'est davantage, en revanche, c'est la logique de sa production matérielle, liée à la conception d'un nombre non négligeable de scénographies à la fois massives et coûteuses alors même qu'elles sont pourtant plus ou moins équivalentes entre elles en termes de symbolique comme de fonctionnement dramaturgique. Autrement dit : pourquoi concevoir, construire, transporter, stocker, jeter plus ou moins les mêmes décors d'un spectacle à l'autre, d'une compagnie à une autre, alors que ces différents décors renvoient tous au même espace fondamental du drame moderne dont *Les Enfants* est une expression parmi d'autres ?

Éco-concevoir un espace modulaire pour plusieurs pièces

Face à ce constat, il nous apparaît intéressant de réfléchir à la possibilité de concevoir une seule scénographie pour plusieurs spectacles dont le fonctionnement dramaturgique repose sur le même principe. En l'occurrence, les décors que nous imaginons pour cette pièce doivent

servir de base à la réalisation d'une mise en scène de *Juste la fin du monde*, dont la création est pour le moment envisagée en 2027, et dont le fonctionnement dramaturgique possède de nombreuses similitudes avec la pièce de Lucy Kirkwood.

Par ailleurs, il nous importe également de rallier le « **manifeste de l'éco-scénographie** » promu en janvier 2023 par l'Union Des Scénographes. Notre scénographie répond donc aux critères suivants :

- minimiser, par la conception, la quantité de matériaux ;
- dessiner de manière à garder la dimension initiale du matériau et éviter les chutes ;
- préférer les matériaux naturels, durables, de seconde main et disponibles localement (proscrire l'achat de matériaux toxiques ou nuisibles à l'environnement) ;
- construire de manière modulaire, afin de faciliter le réemploi ;
- répondre à une logique d'éco-conception (il est nécessaire de réfléchir à la provenance et au transport des matériaux comme à la possibilité de leur réemploi – y compris celui d'éventuelles chutes – au-delà de la période d'exploitation du spectacle).

Dans la photographie page suivante, par exemple, plusieurs panneaux, constitués de bois et de tissus constituent des cloisons avec portes ou fenêtres. Chaque panneau peut être désolidarisé et déplacé, afin de reconfigurer l'espace autrement.

Les Enfants : choix esthétiques

Dans la mise en scène des *Enfants*, la présence de panneaux en bois rappelle l'espace du cottage. Les cloisons sont constituées de tulle qui, en fonction des jeux de lumières, pourra rendre ces cloisons opaques ou, au contraire, transparentes.

En début de pièce, la lumière est présente à l'avant-scène : le tulle reste donc opaque, ce qui permet d'enfermer les personnages dans le cadre rassurant du huis-clos bourgeois, loin de l'accident nucléaire comme de tout contact trop étroit avec l'extérieur. Peu à peu, cependant, le jour tombe sur la maison d'Hazel et Robin, et les rationnements d'électricité ne permettent pas de s'éclairer autrement qu'à la chandelle ainsi qu'à la lueur des étoiles. Grâce à un jeu de lumière très progressif, le tulle des cloisons devient donc peu à peu transparent, faisant apparaître un ciel froid et sombre, tandis que les sons de la nature deviennent peu à peu de plus en plus menaçants.

Le refuge d'Hazel et Robin apparaît donc bien fragile et bien factice face à la réalité d'une nature en crise.

Le « ton » de la pièce change.

Le drame bourgeois, avec ses intrigues de cœur (ou de fesses) disparaît peu à peu au profit du drame environnemental.



L'équipe du projet



Gisèle Torterolo (jeu) : Après ses études au CDN de Nice et au cours Florent, elle travaille avec Jacques Weber, Jean-Jacques Debout, Françoise Roche. Elle est ensuite engagée dans la troupe de la Comédie de Reims auprès de Christian Schiaretti, avec lequel elle travaille pendant dix ans. Jean-Pierre Siméon écrit pour elle le monologue du *Stabat Mater Furiosa*, créé à Paris à la Maison de la Poésie en 1999. Parallèlement, elle travaille avec d'autres metteurs en scène, dont Ludovic Lagarde, Jean-Louis Benoit, Gigi d'All Aglio, Fabien Joubert, sur des textes de Schwajda, Strindberg,

Goldoni, Claudel, Alexiévitich. Depuis la fin de l'aventure de la Comédie de Reims, elle a joué Serbajanovic, Horovitz, Hanokh Levin, Pinter, Schwartz, Tchekhov et Marivaux dans des mises en scène de Marine Mane, Jean-Philippe Vidal, Christine Berg, Angélique Friant, Jean-Marie Lejude et Rémy Barché. Avec O'Brother Company, elle joue dans *Ci Siamo* sous la direction d'Arnaud Churin, *Othello* mis en scène par Léo Cohen-Paperman, *And now for something completely different* mis en scène par Fabien Joubert, et *Fanny*, sous la direction de Rémy Barché, pièce commandée pour elle à Rébecca Déraspe.

Nicolas Murena (mise en scène, scénographie)

devient chercheur associé au Centre d'Etudes et de Recherches Comparées sur la Création (CERCC) après des études de littérature comparée à l'ENS de LYON (agrégation de lettres modernes, doctorat). Il collabore alors à des ouvrages collectifs et publie un premier essai : *Le « mime de rien » de Philippe Lacoue-Labarthe* (Éd. Hermann, 2022). Il réalise ensuite un master en Arts du Spectacle vivant à l'Université de Reims, assiste Fabien Joubert (*And Now*, cie O'Brother), Rémy Barché (*Fanny*, cie Moon Palace) et met



en scène *Monologues* (Théâtre Étienne Mimard, Saint-Étienne), *La Suite de la Foire Saint-Germain* (Théâtre Kantor, Lyon) et *Saga des habitants de val de Moldavie* (Théâtre Kantor, Lyon). Il crée la compagnie Galilée en 2021, au sein de laquelle il met d'abord en scène une petite forme tirée de *Juste la fin du monde* (La Boussole, centre culturel, Reims) avant de se consacrer à une mise en scène des *Enfants* de Lucy Kirkwood, en cours de création à la Fileuse, friche artistique de Reims dont il est artiste associé en 2023. Il mène par ailleurs une carrière d'enseignant et donne des cours de littérature ou de théâtre dans plusieurs établissements d'enseignement supérieur – l'ENS de LYON (2014-2017), l'Université Paris-Est Créteil (2019), l'Université de Reims Champagne-Ardenne (2022).

Michel Pampilli (jeu), découvre le théâtre, à presque 40 ans. Il suit les cours de l'École Jacques Lecoq, à Paris. Il joue *L'École de la nuit* d'E. Pieiller, *Les Mouches* de J-P. Sartre au Théâtre Hébertot, *Zanoni*, adaptation du roman de E.B. Lytton, *Le Tableau* de V. Slavkine, à Paris, puis au Théâtre National de La Satire à Saint-Pétersbourg, en Russie. Lors d'un stage professionnel à la Comédie de Reims, il travaille avec F. Melquiot. Quittant une grande entreprise d'assurance après 25 années, il cofonde une compagnie de théâtre en entreprise avec laquelle il écrit, met en scène et joue, de 2003 à 2016. Parallèlement, il crée et interprète des petites et moyennes formes dans une troupe de théâtre de rue. Depuis 2018, il continue à vivre sa passion avec la troupe de théâtre amateur, Les Gueules Noires.



Mélanie Faye (jeu): Après sa formation aux Classes de la Comédie de Reims, elle travaille dans les années 2000 avec Christian Schiaretti dans *D'entre les morts*, *Le Cabaret du petit ordinaire* de Jean-Pierre Siméon et dans *Les Amours de Don Perlimplin* de Garcia Lorca. Puis elle s'engage pendant douze ans dans la compagnie de Christine Berg, Ici et Maintenant Théâtre. Viendront alors (entre autres) *L'Atelier volant* de Valère Novarina, *Noce* de Jean-Luc Lagarce, *Courteline Opérette*, *Shitz* d'Hanock Levin, *Pygmalion* de Bernard Shaw, *Le Moche* de Mayenburg... Parallèlement, elle travaille avec José Renault (*L'Amour des mots*, Calaferte, Cie Alliage Théâtre), Dominique Wittorski (*Le Misanthrope*, Molière, Cie La question du beurre) et Didier Perrier (*La femme comme champ de bataille*, Matéï Visniec et *Haute-Autriche* de Franz-Xaver Kroetz). Elle prête sa voix pour des films documentaires pour Arte, France 2 et l'École des Loisirs. Depuis 2013, en plus des activités de comédienne, elle travaille comme coach et formatrice en communication pour le cabinet rémois des Ressources et des Hommes et fait les mises en scène de la compagnie amateur Les Gueules Noires.



Gabrielle Baraud (production, diffusion) débute ses études en classes préparatoires (hypokhâgne, khâgne), avant d'étudier l'histoire de l'art à l'École du Louvre, tout en commençant à travailler en musée puis en galerie. Après avoir été plusieurs années en charge de collections particulières en France, au Royaume-Uni et en Russie, elle décide de reprendre ses études à l'Université de Lille II et à la Sorbonne, pour préparer les concours du patrimoine, ce

qui a été l'occasion d'autres expériences en musée et production d'expositions (musées Cognacq-Jay, Jacquemart-André). Amatrice de théâtre et de spectacle vivant, son intérêt pour les différentes formes d'art plastique et scénique s'articule autour du public et de son accès à la culture.

Mélicia Baussan (collaboratrice artistique):

Originaire de Provence, Mélicia s'installe à Paris en 2013 et se forme en art dramatique au Cours Sauvage, au conservatoire Gustave Charpentier et au conservatoire Régional de Boulogne jusqu'en 2020. En 2018, elle est comédienne sur « Qu'il y-a t'il à présent » de Sophie Lecarpentier joué au Grand Parquet – La Villette. Parallèlement, elle obtient un Master en création théâtrale à la Sorbonne Nouvelle. Après la création de sa compagnie Em&Peel, elle met en scène « Les Exilés » de James Joyce, joué au théâtre Châtillon et au théâtre de Verre. Entre 2020 et 2022, elle obtient son deuxième Master professionnel en dramaturgie et mise en scène à Poitiers avec différents intervenants : Pier Lamandé, Anne Monfort, le collectif Or Normes, Thibault Fayner, Marie Clavaguera Pratz, Christophe Tostain, Guillaume Lévêque, ou encore Vanessa Jousseau. Elle a travaillé avec Rémy Barché en tant que stagiaire mise en scène sur « Fanny » à la Comédie de Reims, et est parallèlement collaboratrice artistique et assistante à la mise en scène pour plusieurs compagnies : le Collectif Impatience, la compagnie Shabano, la compagnie Galilée. En 2021, elle est danseuse sur « Ronces » de Thomas Ferrand joué au Théâtre Auditorium de Poitiers. Depuis 2018, elle est membre du collectif Sale Défaite avec qui elle crée « FIN » et « Des Princesses & des Grenouilles ». Parallèlement au jeu et à la mise en scène, elle écrit une pièce jeune public « Coeurs Tendres » (résidence au W.O.L.F, Bruxelles).



Thomas Parisot (création sonore) travaille principalement avec le Césaré, la Comédie de Reims, Jazz Us, la Boussole et différentes compagnies de théâtre. Originaire de Reims, il est formé à la musique avant la naissance ainsi qu'à la Cartonnerie en tant que régisseur. Il mène différentes expériences à la radio, où il réalise des jingles ou participe à l'émission *Le Train de nos injures* (Radio Primitive), et prend part également à la programmation de concerts avec l'association Zgala. Également DJ et membre du collectif « Back In Time », Thomas travaille à partir de disques vinyles des années 60 et 70 trouvés lors d'une descente des Amériques à vélo.



« Faire avec moins » : pratiques et esthétiques de la réduction dans le spectacle vivant

Programme de recherche et création (2023-2024-2025)

État des lieux d'une réduction multiforme

Partenariats

Le CRIMEL, Université de Reims Champagne Ardenne
La Fileuse, friche artistique Reims

Calendrier

Premier workshop à la Fileuse, semaine du 3 au 7 juin 2023.

De toute évidence, les structures productrices de spectacle vivant sont actuellement confrontées à la nécessité de **faire avec moins**, en raison d'une double contrainte économique et environnementale.

Sur le **plan économique**, il s'agit de composer avec une baisse des enveloppes de production (subvention, coproduction, résidence) ou de diffusion (coûts de cession) – baisse dont l'augmentation des frais annexes et des salaires ainsi que l'évolution des modes de financement dans le sens de la démocratisation culturelle sont deux importants corollaires. Sur le **plan environnemental**, il importe de répondre aux enjeux du développement durable comme de l'éco-conception, dans leurs objectifs de diminution des dépenses énergétiques et des besoins en ressources naturelles. Ici, la réduction est donc celle des moyens en numéraire accordés à la seule création ; là, elle est celle des bilans carbone et de l'empreinte écologique :



double comptabilité économique et environnementale avec laquelle il s'agirait désormais de composer.

Naturellement, ces deux aspects sont également liés, dans la mesure où l'introduction d'un souci environnemental dans le spectacle vivant pose par exemple la question de **l'éco-conditionnalité des aides** et laisse planer le doute d'une **baisse globale des dotations au nom de la sobriété environnementale**. Et pourtant, certains observateurs comme David Irle, Anaïs Roesch et Samuel Valensi mettent aussi en avant le caractère potentiellement vertueux d'une économie verte dans le secteur artistique, en soulignant que l'abaissement des coûts matériels pourrait permettre de dégager de nouvelles marges artistiques et qu'une meilleure répartition des ressources entre tous les acteurs de la filière pourrait être synonyme d'une baisse des impacts sur l'environnement (*Décarboner la culture*, p.88-89 et p. 95-98, 2021).

Qu'elle soit promue, acceptée ou subie, cette nouvelle donne est cependant à l'origine d'autres formes de réduction, observables cette fois-ci au niveau de **l'esthétique des spectacles**. Dans ce domaine, en effet, les réductions peuvent tout d'abord être d'ordre **matériel**, à travers la conception de dispositifs scéniques moins gourmands en matière première, ou de costumes moins nombreux ; elles sont également souvent **humaines**, dans la mesure où la réduction du nombre d'acteur.ice.s au plateau apparaît souvent comme nécessaire pour faire baisser les coûts de production et de cession ; mais elles touchent également au **format** des œuvres, en raison d'une réduction stratégique du temps de représentation (et de répétition) ou l'apparition d'un plus grand nombre de formes brèves ; elles tiennent, enfin, à une réduction des **échelles**, en termes d'itinéraires de tournée ou de jauge, notamment, et le développement de spectacles ou bien produits spécifiquement pour la proximité, ou bien conçus pour s'y adapter. Or, toutes ces réductions – matérielles, humaines, de format, d'échelle – entraînent nécessairement avec elles une **modification en profondeur des dramaturgies**, ainsi qu'une **évolution du projet esthétique des compagnies**, placées tout à la fois en situation de multiplier les **étapes de création** et de **limiter le nombre de nouveaux projets**, afin de renforcer la viabilité économique des spectacles ainsi que la durée de leur diffusion.

Comme on l'imagine, ce phénomène ne peut être unanimement considéré comme positif ou négatif. Il relève tout à la fois d'un ensemble de contraintes, de choix en matière de politiques culturelles ainsi que d'aspirations individuelles et collectives aussi bien à l'origine de **renoncements difficiles que de nouveaux créatifs ou d'opportunités stratégiques**. Qu'on s'en inquiète (Sermon, p.92-97, 2021) ou qu'on s'en réjouisse, le constat semble toutefois assez clair : le modèle de la « grande forme », conçue avec plus de quatre ou cinq acteur.ice.s au plateau, au sein d'un décor imposant, sur une durée de plus de deux heures, tend à se raréfier – y compris au sein des centres dramatiques nationaux et des compagnies conventionnées – tandis que celui de la forme brève, mobile, tout terrain, économe en moyens humains et matériels, prend de l'ampleur.

Objectifs du projet de recherche

Face à ce constat, l'objectif du projet de recherche n'est pas de prendre position « pour » ou « contre » cette évolution. Il ne s'agit en effet ni de regretter le changement en cours, ni d'encourager de nouvelles pratiques supposées plus vertueuses sur le plan économique, social ou environnemental, mais plutôt de **prendre la mesure des évolutions actuelles afin d'en explorer les conséquences esthétiques**. Comment, autrement dit, la réduction des budgets et du coût environnemental des projets entraîne-t-elle à son tour de nouvelles esthétiques ? Comment engage-t-elle de nombreuses structures productrices de spectacle dans des stratégies d'adaptation pour se maintenir ou



s'implanter au sein d'un écosystème artistique en transformation ? Si l'art est fait de contraintes, et si de nouvelles propositions formelles apparaissent donc à cette occasion, à quoi sommes-nous cependant en train de renoncer ? Plusieurs axes de réflexion pourront être appréhendés :

> REDUCTIONS MATERIELLES :

Il est en effet tout d'abord possible d'observer l'ensemble des projets artistiques qui tentent, par vocation environnementale ou par nécessité économique, de **réduire les coûts matériels de leurs productions en inventant de nouveaux moyens scénographiques ou de nouveaux dispositifs scéniques** moins gourmands en ressources. On peut par exemple songer, entre autres, à l'emploi de plus en plus fréquent de certains matériaux comme la ficelle pour représenter les volumes, à l'utilisation du numérique ou de la vidéo comme outils de représentation de l'espace, aux pratiques du jeu en extérieur, au développement de théâtres de poche ou, plus généralement, aux recherches d'épuration qui mènent sur la piste d'un retour aux esthétiques d'un « théâtre brut » (Brook, 1968), d'un « théâtre pauvre » (Grotowski, 1965) ou d'un « théâtre de l'opprimé » (Boal, 1977).

> REDUCTION DES FORMATS :

On peut également se rendre attentif à **toutes les innovations qui touchent au format des pièces**, dans la mesure toutefois où l'action de réduire donne lieu à **une recherche ainsi qu'à des tentatives de nouveaux autour de la forme brève**. C'est par exemple le cas des pièces conçues sous des formes sérielles, qui offrent des variations au genre de la petite forme tout en permettant des productions moins lourdes : **« séries théâtrales »** échelonnées en plusieurs épisodes, ou bien **cycles de conférences-spectacle** et **séries de podcast**, où la brièveté du format est par ailleurs régulièrement associée à une grande sobriété de moyens. Mais on pense aussi, dans un autre genre, aux **« étapes de création »**, **« maquettes »**, **« cartes blanches »** et **« fragments »** présentés à l'issue d'une résidence ou lors de temps forts dédiés (festival, journée professionnelle, programmation en école ainsi que dans les lieux de diffusion). Condensés en « réduction » du travail en cours, esquisses microcosmiques de l'œuvre en devenir, ces morceaux de spectacle tendent aujourd'hui à acquérir un quasi-statut de représentation dans un système de production-diffusion qui exige souvent de « voir un bout » comme préalable au soutien, et qui trouve dans ces représentations éphémères des occasions de médiation, régulièrement demandées comme contreparties de l'accueil en résidence.

> REDUCTION D'ECHELLES :

Enfin, on peut s'intéresser **aux projets de lieux et de compagnies qui travaillent sur des stratégies de réduction d'échelle**, ou bien en envisageant de **nouvelles formes d'organisation des tournées** (plus locales, plus ancrées dans les territoires), ou bien **en travaillant à l'adaptation** d'œuvres initialement conçues pour des espaces équipés (ou des grands plateaux), afin d'en prolonger l'exploitation dans des espaces plus petits et/ou non dédiés. Dans ce cadre, il serait par exemple possible d'observer les différentes stratégies employées par les artistes pour mettre en œuvre ces adaptations (travail sur des scénographies modulaires, recherche d'allègements techniques, transformations de la mise en scène et du jeu), et de se demander à quelles conditions l'œuvre réduite peut rester fidèle aux intentions de l'œuvre originale. Jusqu'où peut-on réduire sans perdre l'essentiel ? À partir de quel point est-il au contraire nécessaire de penser l'adaptation comme une opération de recréation ?

Éléments de bibliographie

Augusto BOAL, *Le Théâtre de l'opprimé*, Éd. La Découverte, 2007.

Peter BROOK, *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, Éd. Seuil, 2014.

Una CHAUDHURI (dir.), « Theater and Ecology », *Theater*, vol. 25, n°1, Duke University Press, 1994.

GROTOWSKI, *Vers un théâtre pauvre*, Éd. L'âge d'homme, 1991.

David IRLE, Anaïs ROESCH et Samuel VALENSI, *Décarboner la culture*, Éd. Presses Universitaires de Grenoble, coll. « Politiques culturelles », 2021.

Bruno LATOUR, *Où atterrir ?*, Éd. La Découverte, 2017.

Bonnie MARRANCA, *Ecologies of Theater : Essays at the Century Turning*, New York, PAJ Publications, 1996.

Theresa J. MAY et Larry FRIED, *Greening Up Our Houses : A Guide to a More Ecologically Sound Theater*, New York, Drama Books, 1994.

Julie SERMON, *Morts ou vifs : contribution à une écologie pratique, théorique et sensible des arts vivants*, Ed. Firmin-Didot, 2021

Daniel URRUTIAGUER, *Des expériences artistiques au prisme du développement durable*, revue *Registres, Hors-Série n°5*, Presses Sorbonne Nouvelle, sept. 2018.

Vlaams Theater Instituut (VTi), *Transformations joyeuses dans un monde turbulent – Vers des pratiques artistiques écologiques* : [transformations-joyeuses FR.pdf \(rabbko.be\)](https://www.vti.be/fr/transformations-joyeuses)

Fiche technique

** Cette fiche technique est encore soumise à des évolutions.*

Rapport scène / salle et dimensions

Dimensions minimales entre pendrillons :

Largeur : 9 mètres

Profondeur : 6 mètres 50

Hauteur sous-perches : 4 mètres

Dimensions idéales avec pendrillons :

Largeur : 12 mètres

Profondeur : 7 mètres

Hauteur sous perches : 5 mètres

Scène bi-frontale

Pendrillons à l'allemande

Matériel

Lumières

10 PC

2 découpes LED

+ 1 découpe (LED ou non)

4 cycliodes

Son

4 enceintes

Montage

Montage J-1 (deux services de 4h)

1 régisseur de la compagnie

1 régisseur du lieu d'accueil

Démontage (2h30)

Décors

Classement feu M1 – Traitement vernis ignifuge

Utilisation de flamme vive (bougies)

Qui sommes-nous ?

Compagnie Galilée

Fondée à Reims en 2021, la compagnie Galilée prend la forme d'une association loi de 1901 gérée de façon collégiale par Ludovic Audiard (enseignant) et Virginie Opiard (chargée de missions d'inspection, chargée de mission livre et lecture au Rectorat de Reims). Ses actions reposent sur trois piliers fondamentaux :

- La création de spectacles dans le domaine du théâtre, avec une attention particulière aux textes contemporains ;
- La médiation, notamment dans le domaine de l'Éducation Artistique et Culturelle (projets dans les collèges, lycées, ainsi qu'auprès du réseau des cités éducatives) ;
- La recherche, en partenariat avec des écoles supérieures, des centres de recherche et des universités.

En 2022, la compagnie pose ses valises à La Boussole, structure culturelle implantée dans le QPV de Reims Croix-Rouge, afin de mener trois semaines d'atelier et concevoir une première petite forme pour le public des lycées : *Juste la fin du monde*. Cette petite forme est actuellement en diffusion et le sera jusqu'au mois de juin 2024, accompagnée d'ateliers.

Teaser, capsules vidéo et dossier en ligne : [Juste la fin du monde \(compagniegalilee.fr\)](https://compagniegalilee.fr)

En 2023, la compagnie reçoit le prix de l'inspiration en ESS du crédit coopératif pour une nouvelle création, destinée cette fois-ci au jeune public des écoles et collèges (9-12 ans) : *La Rivière à l'envers*, d'après le roman de Jean-Claude Mourlevat. Entièrement construit avec une enseignante, ce nouveau projet doit voir le jour fin 2023, et être diffusé ensuite dans les écoles, collèges, tiers-lieux de la région grand Est.

Dossier en ligne : [La Rivière à l'envers \(compagniegalilee.fr\)](https://compagniegalilee.fr)





COMPAGNIE GALILÉE

144, rue Ponsardin 51 100 Reims

Production / Diffusion : Gabrielle Baraud – Nicolas Murena

07 81 04 12 90

contact@compagniegalilee.fr

 [compagniegalilee](https://www.facebook.com/compagniegalilee)

compagniegalilee.fr

Graphisme studio Nours

