

# LA MOUETTE

d'après Anton Tchekhov

**compagnie Koba'l't**



## contact tournée

Emmanuelle Ossena | EPOC productions

[e.ossena@epoc-productions.net](mailto:e.ossena@epoc-productions.net)

+ 33 (0)6 03 47 45 51

# LA MOUETTE

d'après Anton Tchekhov

mise en scène **Thibault Perrenoud**

traduction et adaptation **Clément Camar-Mercier**

scénographie **Jean Perrenoud**

avec **Marc Arnaud, Mathieu Boisliveau, Chloé Chevalier, Caroline Gonin, Éric Jakobiak, Pierre-Stefan Montagnier, Guillaume Motte, Aurore Paris**

coproduction Kobal't, Théâtre de la Bastille-Paris, Théâtre de la Passerelle - SN de Gap, La Ferme du Buisson – SN de Marne-la-Vallée, Cie Italienne avec Orchestre – Jean François Sivadier, Cie Pandora – Brigitte Jaques Wajeman

calendrier en 2017

**23 et 24 février 2017** au Théâtre de Vanves

**2 et 3 mars 2017** à la Ferme du Buisson à Marne-la-Vallée

**du 6 mars au 1<sup>er</sup> avril 2017** au théâtre de la Bastille à Paris

**du 4 au 6 mai 2017** au Théâtre de la Passerelle à Gap

**jeudi 27 juillet** aux Nuits de l'Enclave, festival de Valréas

**mardi 12 et mercredi 13 décembre 2017** au Théâtre d'Arles

**reprise en octobre 2018 + janvier-février 2019**

## **contacts de la compagnie**

diffusion-Emmanuelle Ossena | EPOC productions

e.ossena@epoc-productions.net

+ 33 (0)6 03 47 45 51

administration-Dorothee Cabrol

cabroldorothee@gmail.com

06 18 44 59 67

technique-Xavier Duthu

xavier.duthu@yahoo.com

06 87 07 65 18

## LE MOT DU METTEUR EN SCÈNE

Après les deux ans de tournée du *Misanthrope*, le théâtre de la Bastille nous a invité à poursuivre notre collaboration en jouant notre nouvelle création pour vingt-huit représentations au mois de mars 2017. Monter *La Mouette* d'Anton Tchekhov avec la même équipe m'est apparu comme une évidence. Bien qu'elles puissent paraître éloignées, ces deux pièces se rejoignent à travers des problématiques complémentaires que je souhaite encore explorer avec cette troupe. Non seulement nous continuons de proposer au public des classiques fondamentaux du théâtre mais nous continuons surtout à creuser le sillon émotif d'une galerie de personnages confrontés à des situations qui nous touchent personnellement, au quotidien. Il est question de traquer les préjugés que nous avons de nous-mêmes.

Dans *Le Misanthrope*, j'avais situé l'action autour d'un groupe d'acteurs, pendant une soirée de première. Cet artifice devient inutile dans *La Mouette* où les personnages se réunissent déjà autour de l'objet théâtral.

**« Le problème n'est plus que les formes soient nouvelles ou anciennes, mais qu'on écrive sans se soucier d'aucune forme, qu'on écrive parce que ça suinte librement du fond de l'âme. »** Constant Tréplev

Comme Tréplev nous le rappelle à l'Acte IV, c'est bien de ce qui nous touche personnellement que l'on doit partir pour qu'un travail prenne *forme*, quelle que soit sa forme. On sait que ce texte de Tchekhov traite de problématiques profondément humaines. Ainsi, je crois qu'il est d'autant plus nécessaire de le monter et cela malgré la fréquence de sa représentation dans le théâtre européen. Je vois d'ailleurs cela comme une force : plus on peut voir de *Mouette* différente, plus on peut sonder non seulement les caractères de la pièce mais plus on peut surtout mettre à nu les obsessions de ceux qui la monte. Comme si pour se connaître soi-même, partager et réfléchir en tant qu'Homme (et pas seulement de théâtre), il fallait monter *La Mouette*. Ce dossier est donc la présentation d'une nécessité.

Oui, on peut se demander à la lecture d'un dossier qui propose une nouvelle mise en scène de *La Mouette*, pourquoi donc : encore ? Mais demanderez-vous à un chrétien pourquoi va-t-il à la messe tous les dimanches ? Parce qu'il y a des questions et des relations fondamentales qu'il faut reposer au quotidien car c'est leur essence même d'être réinterroger constamment. Certes la création, le bonheur ou l'amour font parties de ces interrogations-là et hantent la pièce mais je crois qu'au fond il s'agit surtout de négocier avec la question de l'être. Et personne ne raconte mieux que Tchekhov à quel point il est difficile de trouver une raison de vivre tous les matins.

**Thibault Perrenoud**  
pour **Kobal't**

## **NOTE D'INTENTION**

***Texte collectif fictif des habitants du domaine de Sorine après avoir vu pour la première fois La Mouette d'Anton Tchekhov (pièce qui met donc en scène leurs propres vies).***

« Il n'a pas été facile pour nous de revivre ces instants de douleur.

On dit souvent que tout ce qui doit arriver, arrive. Le suicide de notre bien-aimé Tréplev peut prendre son sens, enfin. Nous comprenons, enfin. Comme si le théâtre nous révélait ce qu'il avait voulu nous dire en mettant fin à ses jours. Comme si, en se voyant mis en scène, nous concevons nous aussi que nous ne faisons que nous mettre en scène nous-mêmes. Et qu'il était grand temps d'achever cette immense mascarade.

L'importance du théâtre dans nos vies est très bien représentée dans cette pièce. Tréplev avait un père et une mère comédiens. Et il voulait lui-même, depuis tout petit, écrire et mettre en scène. Peut-être aussi par vengeance, peut-être par manque de reconnaissance ou par admiration, qui sait. Mais surtout par passion. L'idée de rechercher des formes nouvelles l'obsédait, même si cela doit être la motivation de tout auteur ou metteur en scène mais nous ne sommes pas spécialistes en la matière.

Ce que nous répétait toujours Tréplev, et que nous venons de comprendre, c'est que cette recherche est saine, mais vaine. Comme une fonction asymptotique qui se rapproche à l'infini de sa limite sans jamais l'atteindre : il restera toujours le théâtre, comme événement, comme cadre. On a beau rechercher une forme nouvelle, on est toujours dans la contrainte imposée par le médium artistique, même si elle semble s'estomper de plus en plus (ce qui n'était pas le cas à notre époque). Tréplev avait eu cette intuition : celle qu'il serait impossible d'éclater les formes théâtrales mais qu'il faut garder cet objectif en tête. Tréplev est au centre de cette pièce et nous en sommes ravis car il était au centre de nos vies. Pourtant il a voulu en sortir comme il espérait sortir du théâtre. Son suicide a rendu nécessaire son combat, qui vit maintenant à travers cette pièce.

Comme s'il fallait toujours avoir un regard sur le théâtre que l'on est en train de faire, Tréplev a toujours voulu diriger notre regard vers les vies que nous étions en train de mener. En voyant *La Mouette*, il nous paraît évident qu'il y a cette question fondamentale : pourquoi joue-t-on *La Mouette* au moment-même où elle est jouée ? De la même manière, Tréplev voulait nous inviter à comprendre pourquoi nous vivons, au moment même où nous étions en train de vivre. En entrant dans cette fiction, nous avons découvert la réalité. Ce télescopage confondant la fiction et la réalité n'était donc que la condition nécessaire pour faire jaillir l'émotion susceptible de nous conscientiser.

Nous avons vu notre propre vie. C'est notre société, notre milieu, notre domaine, nos questionnements : ceux qui nous hantent au quotidien. Nous cherchions tous la liberté, nous avons tous été, en quelque sorte, punis à l'endroit même où nous voulions être libres.

Nous avons tous été rattrapés par les normes imposées par notre société, par notre *bourgeoisie*, oui, utilisons le mot. Mais chaque époque ne contient-elle pas cette oppression, comme si elle était inhérente à une société humaine. Comme si on ne pouvait jamais être libres, ni heureux. C'est la leçon qu'il faut tirer de nos vies et donc : de cette pièce. Mais, au fond, n'est-ce pas la même chose ? Pour nous, devant notre théâtre, en tout cas, cela l'a été, sans jamais que l'on se sente jugé : car il était question de bien plus que nous.

Disons-le, nous venons de faire l'expérience du théâtre de la vie.

Oui, nous nous ennuyons et nous ne nous en rendions pas vraiment compte mais tout le monde ne s'ennuie-t-il pas ? Est-ce là qu'une caractéristique de notre bourgeoisie russe de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle ? Nous nous mettons tous en scène pour coller à ce que l'on pouvait attendre de nous. Tréplev a toujours défendu l'idée qu'il fallait être soi-même ou, du moins, tenter de devenir soi-même : en voyant cette pièce, nous nous rendons enfin compte à quel point nous nous mentions tous. Se retrouver au théâtre devient alors comme une évidence : nos vies ne sont que des débris de mises en scène, c'est-à-dire, au fond, un vaste mensonge généralisé.

Nous avons tellement peur de rater nos vies que nous n'avons jamais réussi à être sincères. Tous ces conflits, tous ces événements qui font aujourd'hui la dramaturgie de *La Mouette* ne sont que des parades pour fuir ce qui nous hantait tous : l'ennui. En nous détruisant, nous ne passons rien d'autre que le temps. Et cela de peur de nous projeter réellement vers un avenir qui nous faisait trembler.

Mais nous ne voulons plus être ces gens qui ont voulu : nous avons envie de vivre.

En espérant que ce texte ne soit pas une énième parade à l'ennui car, ne l'oublions jamais, nous ne sommes que des personnages d'une pièce bourgeoise de la vieille Russie. Et quand t'y es, t'y restes.»

**Trigorine, Nina, Arkadina, Sorine, Chamraïev, Medvedenko, Dorn et Macha**



## AU PLATEAU

### **Esthétique générale : « la forme, c'est du fond qui remonte à la surface »**

La mise en scène de cette *Mouette* nécessite avant tout d'être à l'écoute du texte plutôt que de se faire une conception idéalisée à coup d'images et de têtues envies. Cela doit être une aventure, avec son lot d'imprévus et de découvertes. Un long travail a été nécessaire pour fournir une nouvelle traduction et adaptation tout autant fidèle que libre, classique que contemporaine. Le texte théâtral ne doit pas avoir comme finalité l'immobilisme, surtout si l'on souhaite le faire vivre à une époque qui n'est pas celle de son écriture. Il doit malgré tout rester honnête vis-à-vis de son auteur et chaque infidélité doit être rendue nécessaire par une fidélité à un propos plus large. Mais ce n'est pas tout. Une fois ce travail d'écriture terminé, notre approche de la mise en scène veut rester fidèle à cette idée de mouvement en convoquant, tout au long du travail, le traducteur pour qu'il puisse, aux côtés des acteurs, faire évoluer son texte au plus près des exigences du plateau.

Le domaine de notre investigation est vaste avec des œuvres comme *La Mouette*, si vaste qu'il est inutile d'espérer le dominer. Acceptons d'ores et déjà l'échec. Mais accepter l'échec ne veut absolument pas dire de ne pas fournir un travail accompli, bien au contraire. C'est sur ce paradoxe de l'échec accompli que se base notre mise en scène. C'est peut-être la seule solution pour ne pas fermer le propos par une ou deux formules qui auraient valeur de loi, pour s'approcher d'un universel insaisissable.

Ainsi, dans un espace abstrait, il y a des éléments concrets. Sans être totalement naturalistes, on donne quand même assez d'éléments de mise en scène (sons, odeurs, objets, etc...) pour deviner ce que peut être pleinement la réalité de telle ou telle situation. La mise en scène est donc assez dépouillée : que le strict nécessaire, avec peu d'éléments scéniques. Cette proposition peut offrir un espace de liberté énorme qui fait échos à deux idées de Kantor : « entre éternité et poubelle » et « la réalité du rang le plus bas ». Ainsi, sans rien, tous les possibles peuvent être questionnés.

Tréplev est notre part utopique, libre, c'est malgré tout notre héros rêvé, notre part de liberté qui pose la question philosophique par excellence d'après Camus : celle du suicide. En travaillant, nous serons dans la recherche du comment travailler. Ce qui sera intimement lié aux questions que se posent ce personnage principal et sa représentation théâtrale qui entame la pièce. Comment représenter midi, en été, dans un extérieur alors que nous sommes à l'intérieur dans une salle de théâtre ? Comment jouer quelqu'un de quarante-cinq ans alors qu'on en a que trente-trois ou inversement ? Ces questions fondamentales traversent toute l'œuvre de Tchekhov et celle du théâtre depuis bien longtemps mais c'est par leur biais que la mise en scène de *La Mouette* est ici créée.

## DIRECTION D'ACTEURS

Les glissements de la vie au théâtre et du théâtre à la vie doivent se faire de manière invisible mais parfaitement orchestrées. Pour chaque acteur il s'agit d'une vivisection, impliquant une mise en jeu de toute la personne et un travail profond sur la construction du personnage. Sans pudeur, ils doivent baisser la garde, sans démonstration, tout doit avoir l'air simple, sans effort. C'est le plus dur. Tréplov le dit: « Comme c'est facile de philosopher sur le papier, n'est-ce pas docteur, mais comme c'est difficile en vrai... »

Nous pensons souvent à Kristian Lupa qui dit ne pas croire « à une création théâtrale dans laquelle les acteurs ne prennent pas part à la mise en scène. L'acteur qui ne comprend pas le metteur en scène le considère comme un égoïste monstrueux. Le metteur en scène qui ne comprend pas le processus très complexe de création du personnage devient vraiment un égoïste, car il voit l'acteur comme une menace pour son rêve (...) Je préfère parler de dialogue entre le metteur en scène et l'acteur, car ce que nous faisons c'est apprendre à discuter.»

Cette philosophie de travail très approfondie sur l'acteur nous amène à prendre énormément de temps pour créer et mettre en commun des éléments dramaturgiques autour d'une fiction personnelle très complexe et précise qui gravite autour de la pièce. Que ce soit au niveau de la vie des personnages qui précède l'action de la pièce, aussi bien que la manière d'aborder ce qui est vu au plateau par le public, le *off* a une importance fondamentale chez Tchekhov. Ce qui importe dans ses pièces, où l'action semble ne pas être présente, ce sont les relations entre les personnages, «les mouvements de l'ombre», les hors-champs. Donc l'humilité que demande Tchekhov dans ses Conseils à un écrivain, et qu'il s'impose à lui-même, se trouve profondément dans la dramaturgie même de ses pièces et nous l'exigeons des acteurs comme du reste de l'équipe, d'ailleurs, quelle que soit la fonction. Tout doit avoir l'air d'être sans efforts parce que le travail visible doit être, au même titre que la vie, finalement, moins dense que ce qui se passe en interne, en dehors, à l'intérieur, au-dessus : tout ce qu'on peut imaginer être ce que nous choisissons d'appeler *off*. Ce que l'on voit n'est qu'un moment de vie, l'important c'est «d'où vient que» et «pour aller où». Cela demande toujours à l'acteur de jouer, ou plutôt de continuer à vivre.

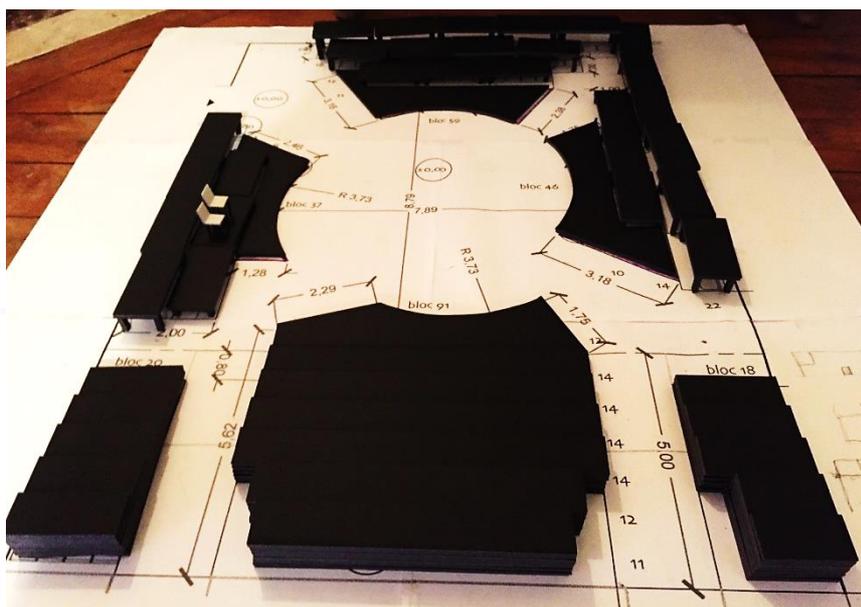
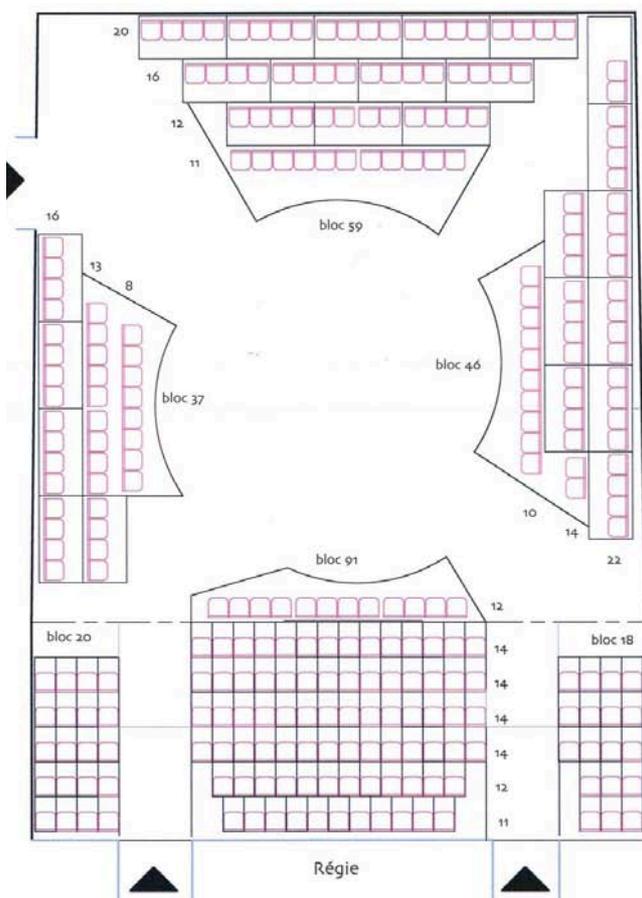
## LA SCENOGRAPHIE

Le plateau sera de plain-pied et la salle aura des allures d'arènes – un cercle déconstruit – qui permettra d'alterner entre une grande proximité et une distanciation, un sentiment d'étouffement comme, au contraire, une grande respiration. Il n'y aura aucun décor fixe, pas de costumes d'époque mais beaucoup d'accessoires qui s'accumulent petit à petit et qui resteront sur l'aire de jeu.

Le dispositif évoluera. Un seul espace matriciel contiendra tous les espaces, nous ne serons pas dans un quadri-frontal habituel, nous serons dans un espace anarchique qui offrira la possibilité aux acteurs d'être dans des corps du quotidien, détendus et libres car nous voulons éviter le corps « théâtral ». Les spectateurs pourront les sentir dans leur dos, à côté d'eux, au milieu d'un de leurs groupes: pour qu'aucun d'eux ne voit, ne vive, n'éprouve la même chose au même moment. Ainsi nous ferons en sorte que cette Mouette devienne un événement unique, perçu différemment selon notre place géographique, ce qui est une des constantes logiques de la réalité. Quel que soit le lieu théâtral qui nous accueillera, il lui sera rendu hommage par la volonté de l'investir et de le transfigurer.

Il deviendra un lieu de convergence et un point de départ vers le monde.

### PLAN DE L'ESPACE



### MAQUETTE DE L'ESPACE

## MISE EN SCENE

La ligne de notre proposition de mise en scène puise naturellement son essence du postulat dramaturgique à l'oeuvre dans l'Acte I. Les différents protagonistes se réunissent pour assister à une pièce de théâtre mise en scène par Tréplev. Cette situation nous paraît une occasion à saisir pour retarder la fiction. Comme les spectateurs venus voir *La Mouette*, les personnages attendent donc cette représentation théâtrale qui tarde à commencer.

Tréplev devient alors le metteur en scène de la pièce que l'on attend, tous ensemble : spectateurs et personnages. Au début du spectacle, il a peur : non seulement parce qu'il sait que Nina va sûrement plaire à Trigorine (et inversement) mais aussi parce qu'il présente pour la première fois un spectacle au public ! En un mot : vient-on voir *la Mouette* ou le spectacle de Tréplev ?

Cette question permet aux spectateurs de prendre part réellement aux événements fictionnels que la pièce propose. On pourrait même imaginer que ce soit Tréplev qui distribue le programme de... *La Mouette*. Ainsi, le temps de la représentation serait aussi celui de la fiction. Comme Tréplev qui ne fera pas une forme nouvelle, il montrera ce qu'est la recherche d'une forme nouvelle, il faudra mettre en scène ce qu'est l'acte de mettre en scène.

Caricature d'un théâtre contemporain mais devant rester émouvant et novateur, la pièce de Tréplev sera donc jouée comme le vrai début du spectacle. En faisant ainsi coïncider le début de *La Mouette* avec le début de la pièce de Tréplev, l'interruption de cette dernière servira l'ampleur des événements suivants. Tous les soirs, le spectacle s'interrompt donc... et le reste n'est qu'une vision en coulisse de la pièce de Tréplev. On est constamment à la fois dans la fiction et dans l'événement. La pièce est terminée... mais continue pour les spectateurs ! L'intimité entre les acteurs, les personnages et le public est ainsi renforcée.

Ce qui se passe *après* la pièce est donc ramené à un niveau de réalité plus forte. Elle est celle de la réalité des spectateurs, on lancera même un débat avec le public sur la qualité de la pièce de Tréplev, qui est une question posée par les personnages dans la deuxième partie du premier acte. Tréplev sait très bien que sa pièce ne va pas plaire à sa mère, qui est elle-même dans l'obligation de critiquer son fils. Cette question de l'honnêteté face à l'oeuvre d'art nous semble absolument devoir être partagée avec le public.

Tchekhov use de l'autodérision quand il décrit son propre théâtre, désuet aux yeux de Tréplev : «Quand le rideau se lève et que, sous des lumières de soir, dans une chambre à trois murs, ces grands talents, ces prêtres de l'art sacré nous montrent comment on mange, on boit, on aime, on marche, on porte son veston ; quand, de ces tableaux et de ces phrases vulgaires, ils s'évertuent à tirer une morale – une petite morale ». Ainsi, il garde toujours un regard sur le théâtre qu'il est en train de créer. C'est dans cet esprit de conscientisation de l'acte théâtral en cours et par soucis d'amener efficacement le public vers les émotions des personnages que nous voulons pouvoir sortir de la fiction et y revenir à notre guise.

La fiction ne reprendra que de façon plus surprenante et, donc, plus convaincante. Tout le long du spectacle, nous invitons ainsi les spectateurs à entrer dans cette fiction en sensation et non plus en contemplation.



ESQUISSE DE JEAN PERRENOUD

## LE MOT DU TRADUCTEUR

Quand Thibault Perrenoud m'a proposé de traduire et d'adapter *La Mouette* pour sa nouvelle création, j'ai tout de suite demandé s'il allait continuer le travail entamé avec son *Misanthrope*. Lorsqu'il a répondu par l'affirmative, j'ai tout de suite signé. Pourquoi ? Parce que nous partageons la même vision du théâtre et, surtout, du texte. Je pense l'écrit comme une nécessité en tant qu'il est un matériau modulable. Je bénis le théâtre étranger car il renaît à chaque traduction.

Oui, si la traduction semble toujours se poser comme un *problème* dans l'histoire et dans l'approche de la littérature, il faut aussi parfois savoir embrasser sa beauté. Au théâtre, ce serait de pouvoir offrir à chaque nouvelle création d'un même texte : un nouveau souffle, une nouvelle langue. Au fond, la traduction dramatique sert la poésie du théâtre : pour une seule pièce, un nombre illimité de textes. Imaginez !

Il n'y a aucune comparaison à faire entre les différents et merveilleux travaux autour de Tchekhov. Chaque travail de traduction est différent : c'est un geste pour comprendre l'auteur, connaître le théâtre pour lequel il écrivait et sa contextualisation autant sociale, poétique que métaphysique. La connaissance de la langue dans laquelle on traduit a toujours plus d'importance que la langue depuis laquelle on traduit. Il faut tenter de recréer un nouveau texte fidèle à un esprit plus qu'à un contenu, fidèle à un sens plus qu'à une forme, fidèle à une esthétique plutôt qu'à un discours.

Ne plus penser la traduction comme un problème mais comme une chose incroyable, un outil merveilleux : voilà ce que permet le théâtre. Les pièces peuvent renaître sans cesse, non plus par le filtre unique de la mise en scène, mais aussi par le travail de traduction et d'adaptation dramatique qui nous fait penser le texte dans une nouvelle époque, pour un autre public et grâce à une langue différente qui ne doit détériorer ni la poésie ni le sens profond du verbe décryptant l'âme humaine avec toujours plus de véracité. Et puis l'important : n'est-ce pas la soif d'énergie vitale que nous apporte la poésie ?

Nous allons donc nous éloigner de Tchekhov pour mieux nous en rapprocher. Il n'est pas question d'une simple modernisation mais d'un travail sur le texte original en profondeur qui va permettre d'en comprendre les enjeux les plus intimes et les moyens les plus efficaces pour les faire vivre au public français d'aujourd'hui. Quelques exemples : d'abord, je ne vais pas situer *La Mouette* à une autre époque ou dans un autre lieu, pour forcer un parallèle surfait, je propose d'extraire *La Mouette* de sa Russie dix-neuvième pour en cerner l'universalité. La pièce se passe donc à une époque et dans un lieu qui ne sera jamais précisé. Les conflits inhérents à l'époque de l'écriture de la pièce ne sont pas ceux qui animaient Tchekhov, ils en réduiraient donc aujourd'hui la portée. Ensuite, sauf pour Nina et Arkadina, comme l'habitude veut entre une belle-mère et sa belle-fille, les personnages vont se tutoyer : c'est un groupe d'amis en vacances chez Sorine. On s'éloigne ainsi de l'idée d'un domaine, de la relation avec les domestiques, du conflit interne à la bourgeoisie et toutes ses coutumes

pour se centrer sur l'intimité des personnages et leurs conflits émotionnels.

Thibault Perrenoud me dit souvent qu'il faut partir du principe que tout le monde peut tout jouer, qu'on doit donc trouver ce qu'il y a de Tréplev en nous et non pas ce que les conflits de l'époque de Tchekhov pourraient nous imposer. Je tente de trouver l'universel dans le particularisme de ces personnages. Qu'est-ce que peuvent bien nous dire aujourd'hui tous ces personnages et, surtout, qu'est-ce qui fait de chacun un Tréplev ou une Nina ?

Toujours dans ce processus d'éloignement qui rapproche, il faut s'éloigner des grandes figures théâtrales que sont Tréplev et Nina pour se rapprocher de leur intimité. Je les appellerai donc par leurs prénoms. Sauf exceptions nécessaires à la cohésion dramaturgique (par exemple : Sorine, vieux et Médvedenko, pauvre), presque tous les personnages auront un âge et une situation sociale similaires. Je m'éloignerai ainsi des problématiques liées aux générations pour les déplacer vers des problématiques similaires mais liés aux personnalités, à la réalité des affects des personnages, à la réalité humaine de ces gens-là, qui sont aussi moi. Et malgré tout cela, oui, la traduction sera fidèle car tout ce que nous pourrions modifier n'aura été inspiré et rendu nécessaire que par Tchekhov et la lecture qu'on fait de sa pièce : aujourd'hui, tous ensemble.

Pour conclure, si l'on prend les dernières répliques de Nina et son inoubliable « Je suis une Mouette ». Nous avons affaire à un texte comparable à un flux de conscience, souvent assimilé à une perte de raison, voir une folie complète qui envahirait la jeune fille. Mais je veux faire de Nina une femme consciente, même si elle est perdue, et totalement saine d'esprit. Son refus d'être une mouette ramène à une question centrale de la pièce qui est la mise en scène de sa propre vie. Loin de n'être qu'un symptôme de la folie, c'est surtout une habitude universelle que Tchekhov décrit précisément. Quand elle dit ensuite « je suis une actrice », elle est devenue la caricature même de ce que la société attendait d'elle, elle représente l'impossibilité d'accéder à nos désirs, l'échec fatal qui nous attend si l'on tente de fuir sa condition. Aussi, de la même manière, je veux faire s'évader la pièce de sa condition et de sa situation.

La problématique des conflits bourgeois est une problématique contemporaine et universelle : nous serions irrémédiablement les produits caricaturaux d'un système qui nous oppresse. Si le texte théâtral peut paraître une contrainte oppressante, il n'en est rien : tant qu'on sait rendre malléable en même temps qu'être fidèle car non, nous ne serons pas des mouettes.

**Clément Camar-Mercier**

## EXTRAIT D'UN ENTRETIEN REALISE PAR LE THEATRE DE LA BASTILLE ENTRE THIBAUT PERRENOUD ET CLEMENT CAMAR-MERCIER

1. Thibault Perrenoud, après ces deux ans de tournées du *Misanthrope*, vous choisissez de monter *La Mouette*. Pourquoi ?

TP. - Mon évolution professionnelle est intimement liée aux fictions que je travaille. Monter *La Mouette* d'Anton Tchekhov avec la même équipe m'est alors apparu comme une évidence. Bien qu'elles puissent paraître éloignées, ces deux pièces se rejoignent à travers des problématiques complémentaires que je souhaite encore explorer avec cette équipe. J'aimerais faire de cette nouvelle pièce la suite de la précédente. En effet, lorsque je travaille avec les acteurs, nous imaginons ensemble les vies fictionnelles des personnages. Ainsi, *La Mouette* correspondra à la fiction secrète de notre *Misanthrope*. Pour nous, par exemple, Alceste était un auteur apprécié et Philinte, un metteur en scène en difficulté. Nous retrouverons donc cela, mais de manière concrète, dans la pièce de Tchekhov avec Treplev et Trigorine. Cette idée d'une continuité me tient à cœur : que ce soit à travers la réunion de la même équipe ou avec ces liens dramaturgiques entre les personnages, qui dialoguent de pièce en pièce. Et puis, nous avons tous plus ou moins trente ans, il est temps de faire un point sur le théâtre, un point sur notre existence. Et c'est le sujet de *La Mouette*, et c'est le sujet de nos vies.

2. Comment abordez-vous le travail quand il s'agit d'une pièce aussi célèbre ?

TP. - Je ne m'occupe pas de savoir si c'est une pièce célèbre. Au même titre qu'avec le *Misanthrope*, je n'ai jamais voulu y penser car cela pourrait amener de la peur et nous éloignerait de ce qui doit motiver tout projet artistique : le désir et la nécessité.

CCM. - Comme Tréplev nous le rappelle à l'Acte IV, c'est bien de ce qui nous touche personnellement que l'on doit partir pour qu'un travail prenne *forme*, quelle que soit sa forme. On sait que ce texte de Tchekhov traite de problématiques profondément humaines. Ainsi, je crois qu'il est d'autant plus nécessaire de le monter.

3. Pour quelles raisons avoir voulu une nouvelle traduction et adaptation ?

CCM. - Je ne considère pas l'oeuvre théâtrale comme une finalité scénique en soi. Je pense que le texte original (et donc sa traduction académique la plus fidèle et la plus précise) est une œuvre littéraire qui ne mérite qu'une attention de lecteur ou de chercheur. S'il doit y avoir théâtre, ce texte devient un matériau libre qui sert de base, et de base seulement, à un travail dramaturgique en vue d'une mise en scène. Travail qui doit être renouvelé à chaque mise en scène : c'est la réflexion sur le sens et l'écriture du texte original qui rend nécessaire de s'en éloigner. En résumé, il faut réussir à faire d'une libre adaptation, une traduction

fidèle. En effet, deux traductions très différentes, deux adaptations complètement opposées peuvent être tout autant fidèles à l'oeuvre originale.

Cela doit être plus que des simples libertés ou variations prises sur des traductions préexistantes pour les rendre soi-disant personnelles (monnaie courante aujourd'hui). Il faut donc, réellement, un nouveau texte pour chaque mise en scène. C'est une conception qui choque souvent en France mais que les flamands ou les allemands font depuis des années. L'ironie, c'est que quand Ostermeir fait ce genre de travail en allemand avec Mayenburg sur *Richard III*, le public français adore mais si ce même travail avait été fait en français et non en allemand, je vous parie qu'on aurait parlé de dénaturation de Shakespeare : cela aurait fait un scandale !

Souvent monter un classique revient juste à déplacer à un autre endroit et à une autre époque le texte. On fait Hamlet dans un bar, dans un stade, au sauna, au Club Med mais le texte ne bouge pas... Ce n'est pas très intéressant. J'aime l'idée que la mise en scène d'un classique ne soit pas seulement une nouvelle version scénique d'un texte immobile mais que le geste soit accompagné d'une nouvelle lecture de la pièce qui soit pertinente avec l'époque et le théâtre dans lequel elle va être jouée, pour cela : il faut une nouvelle écriture.

TP. - C'est cette radicalité dans le travail de Clément que je voulais. Après avoir pu éprouver son travail avec Shakespeare, j'ai voulu qu'il soit dans le même geste avec Tchekhov, quitte à partir d'un texte anglais et non pas en langue originale russe : c'était le résultat en français et cette vision de la dramaturgie qui m'intéressait.

4. Comment seront abordés les indices, les mots récurrents, les légers écarts de style, les tournures syntaxiques un peu étranges qui sont des caractéristiques de l'écriture de Tchekhov ?

CCM. - Avec toujours la même approche : s'interroger sur le sens et les conséquences des mots employés, sur les répétitions, sur les jeux de mots, sur les tournures de phrases, selon les personnages et les situations. Mais jamais en cherchant l'équivalence en français pour coller à l'écriture de Tchekhov. Comprendre exactement ce que Tchekhov a fait, quand il l'a fait et pourquoi il l'a fait. Savoir ce que ça pouvait vouloir dire pour lui, pour ses personnages et de quelle manière cela doit-il s'adapter à la mise en scène, à la nouvelle dramaturgie : à notre lecture personnelle de la pièce. Ce que laisse sous silence Tchekhov pourra parfois être dit, mais il y aura alors un autre silence. Ce qu'on dit et ce qu'on ne dit pas à l'époque de Tchekhov devra être pensé par rapport à ce qui est nommable ou non aujourd'hui. On parle plus aujourd'hui, certes, mais on cache aussi sûrement plus. Il faut déplacer les enjeux pour cerner leur réalité. Ainsi, donc : oui, il y aura des mots récurrents, des écarts de style, des tournures syntaxiques étranges : mais pas les mêmes que ceux de Tchekhov, car ils ne peuvent plus faire sens aujourd'hui, c'est tout ce que l'on peut dire !

5. Porterez-vous une attention particulière au mot Poustiaki (baliverne, bêtise, du vent...) ?

CCM. - On ne peut pas ne pas porter une attention particulière à ce mot ! Après, il ne faut pas trouver un mot français pouvant le remplacer, cela n'existe pas et ce

serait le travail d'une traduction universitaire. Il faut regarder comment le mot circule, quand et par l'intermédiaire de quels personnages mais surtout pourquoi cette expression est-elle le symbole même de la pièce, son sens profond.

Le mot n'est pas ce qui de plus important, mais plutôt qu'il implique. Comme si, grâce à ce mot, les personnages dépassaient leurs problèmes, y répondaient de manière efficace en niant l'importance des choses. Cela me fait penser au « c'est compliqué » de la famille de Fritz Zorn, dans *Mars*, quand un sujet important ne devait pas être abordé ou à cette fameuse formule qui rappelle Marcel Duchamp et que Shakespeare utilise déjà dans *Richard II* : « s'il n'y a pas de solution, je n'ai pas de problème ». Poustiaki est le mot-clé de la pièce car il condense à lui seul le symptôme pointé du doigt par Tchekhov : cette fuite, cet évitement des problèmes, des angoisses, de la vie par le langage. Parlons de rien, cela vaut mieux, semblent toujours dire les personnages. Mais parlons quand même, bien-sûr. « Poustiaki », c'est la maladie tchekhovienne, c'est à dire : éviter par des mots d'affronter nos maux.

6. Pensez-vous que *La Mouette*, comme toutes les grandes pièces de Tchekhov, comme une composition musicale où les thèmes se répondent et que le titre lui-même énonce clairement le thème majeur, « Tchaïka » (*La Mouette*) pouvant faire échos au verbe « Tchaïat » (Espérer vaguement) ?

CCM. - Drôle de question, je crois que dans toutes les œuvres de fiction, il y a des thèmes qui circulent et se répondent, et pour ce qui est du jeu de mot entre « Tchaïka » et « Tchaïat », bien-sûr ! Ce que je note, par contre, c'est votre parallèle avec la musique thématique qui n'apparaît, en dehors de la forme de la fugue, surtout avec le romantisme. Ce qui nous permet de nous interroger encore sur l'appartenance de Tchekhov au romantisme... Tréplev, sans aucun doute, est un héros romantique mais les formes et les situations des pièces de Tchekhov sont souvent plus proches d'un réalisme naturaliste propre à son époque et au théâtre russe (et scandinave). Alors, voilà ce que doit être Tchekhov, et surtout *La Mouette*, avec ses confrontations entre les formes nouvelles et les formes anciennes : c'est le télescopage des idéaux romantiques dans l'austérité de la fiction naturaliste. Pas étonnant que cela fasse pan-pan à tous les coups !

7. Le lever de rideau de la pièce de Tréplev s'ouvre sur un lac calme sous la lune et la pièce de Tchekhov fait retomber le rideau sur un lac agité par un orage menaçant. Comment allez-vous aborder cet élément important, le lac, autour duquel se déroule l'intrigue ?

TP. - Il y aura un lac, c'est sûr. Mais, comme nous n'avons pas encore commencé les répétitions, je ne peux pas vous dire de quelle manière il sera là. Oui, j'ai plein de choses à dire sur ce lac, mais je n'aime pas prendre des décisions hâtives ou partir dans le travail avec des « idées de mises en scène » arrêtées : à part sur des questions dramaturgiques, parce que nous avons bien avancé, je crois que le passage à la scène doit, de toute façon, tout remettre en question. On peut avoir les plus belles réflexions, elles sont souvent ridiculisées quand on les confronte au plateau.

8. Quelle importance donnerez-vous à la représentation interrompue de Tréplev ?

TP. - Cette situation nous paraît une occasion à saisir pour retarder la fiction.

Comme les spectateurs venus voir *La Mouette*, les personnages attendent donc cette représentation théâtrale qui tarde à commencer. Tréplev devient alors le metteur en scène de la pièce que l'on attend, tous ensemble : spectateurs et

personnages. En un mot : vient-on voir *la Mouette* ou le spectacle de Tréplev ? La pièce de Tréplev sera donc jouée comme le vrai début du spectacle. En faisant ainsi coïncider le début de *La Mouette* avec le début de la pièce de Tréplev, l'interruption de cette dernière servira l'ampleur des événements suivants. Tous les soirs, le spectacle s'interrompt donc... et le reste n'est qu'une vision en coulisse de la pièce de Tréplev. Spectateurs et acteurs se retrouvent au même endroit.

9. Y-a t'il un thème qui vous tient particulièrement à cœur dans la pièce ?

TP. - Prenons la réponse la plus évidente : l'ennui par exemple. Tchekhov dépeint une classe bourgeoise, oisive mais j'aimerais aussi déplacer cette constatation : ne plus souligner la dépression, la mélancolie malade, ne pas laisser les personnages dans une impasse. J'aime imaginer que les personnages ont conscience qu'ils vont mal mais qu'il faut se battre et vivre avec ce fameux mal.

CCM. - Oui, chez Tchekhov, on a l'impression qu'il y a une critique dans ce qui peut s'apparenter à une politique dans la gestion des sentiments. Il n'y a pas vraiment de nihilisme, encore moins de vues révolutionnaires. Il est question de préférer un mal à un autre et comme Macha le dit « Je veux me marier pour ne plus avoir à penser à l'amour. »

TP. - C'est ça. Tchekhov nous dit que s'il faut vivre avec un mal, vivons avec le moins pire. Dans *La Mouette*, ils ont tous conscience de leur mal-être, ils jugent sur une échelle du mal, lequel est le plus vivable pour eux. Ils s'adaptent sans cesse, ils choisissent leurs névroses au présent, ils évoluent par rapport aux événements qu'ils affrontent pour survivre.

CCM. - Et parfois ils se trompent et ça fait pan-pan !

TP. - C'est ça. Pan-pan. En fait, on ne sait plus pourquoi on vit les choses, est-ce qu'on fait les choses vraiment pour elles-mêmes ou pour se dire qu'on les a faites. Pour les raconter, pour tromper cet ennui, justement. Dans un cadre artistique, la chose est encore plus flagrante, on souffre d'autant plus que l'on croit que cela nous rend créatif et productif.

CCM. - J'aimerais ajouter quelque chose, sur cette question de la gestion des sentiments de l'être humain comme on gèrerait une entreprise. Donc Tchekhov n'annonce pas du tout 1917, il annonce la gestion productiviste et le souci de rentabilité appliquée aux sentiments humains, il annonce le grand mal capitaliste du XXème siècle. Il annonce la déshumanisation. Mais aussi l'espoir, celui auquel il faut s'accrocher.

11. Alors dans quel espace et à quelle époque situerez-vous l'action ?

CCM. - L'action se passera en temps et lieu de sa représentation.

TP. - Tout à fait.

## AUTOUR DES PERSONNAGES

### La petite histoire...

Pierre reçoit dans sa maison, à la campagne : Irène, sa sœur, une actrice célèbre, et son conjoint Boris, un écrivain. Avec eux : Constant, son neveu, et plusieurs amis : Marie, Simon, Eugène et Elie. Constant aime Nina, une jeune fille de la région qui rêve de devenir actrice. Rêvant de devenir un écrivain révolutionnaire, il monte alors une pièce de théâtre pour sa famille et ses amis dans le jardin, près d'un lac. Vu les remarques de l'assistance, et en particulier de sa mère avec qui il entretient une relation tumultueuse, il interrompt, vexé, la représentation. Marie aime, de son côté, Constant, qui se refuse à elle. Elle finira par se marier avec Simon, qui l'aime depuis toujours. Plus tard, Nina va tomber amoureuse de Boris : ils partiront ensemble. Constant fera alors une tentative de suicide qui traumatisera sa mère. L'assemblée se dispersera. Deux ans plus tard, Constant, qui vit aux côtés de Pierre à la campagne, est devenu un auteur célèbre mais misanthrope. Il reste indubitablement amoureux de Nina. La grave maladie de Pierre réunit à nouveau tous les protagonistes. Nina, quant à elle, est devenue actrice de seconde zone et elle s'est séparée de Boris après la perte de leur enfant. Elle ne se montre à personne d'autre que Constant, qu'elle voit en secret. Il espère alors la reconquérir. Il échouera : elle est encore amoureuse de Boris. Après le départ de cette dernière, Constant tente à nouveau de se suicider et réussit.

### Les personnages

Voilà certains angles d'approche qui nous intéressent pour chaque personnage. Loin d'être exhaustives, ces bribes ne contiennent qu'un certain nombre de notes en vue de nommer quelques interrogations que l'on souhaite poser pour chacun.

**CONSTANT** (Tréplev) : Problématique du « fils de ». Constant est un jeune artiste qui vit une première passion amoureuse. Il est torturé entre « dur d'être un génie » et « je suis une merde ». Au début, il sait qu'il n'est pas à la hauteur de Boris. Tout ce qu'il tente et fait de sa vie ne tourne qu'autour de Nina : c'est pour ou par elle que toutes ses décisions sont prises. Avant, sans art, il n'était rien. Aujourd'hui, sans Nina, il n'est rien. Mais à quel point ce désir de plaire à Nina va à l'encontre de sa sincérité artistique ? Quand tu veux prouver quelque chose, tu n'arriveras jamais à rien.

**PIERRE** (Sorine) : Problématique du retraité. La campagne le dérange mais sa névrose va plus loin. Il a besoin de vivre avec des gens plus jeunes et d'adopter leur mode de vie : tabac, alcool, drogue. Il se plaint toujours de devoir s'occuper de son neveu Constant mais, paradoxalement, c'est sa seule raison de vivre. Il ne s'échappera pas : il finira malade et handicapé. On est toujours rattrapé par sa condition.

**NINA** : Problématique du besoin d'admirer pour aimer. D'abord Tréplev, puis Trigorine. Le nouveau nous charme, on admire la nouveauté. Toujours un ailleurs. Elle doit s'échapper. Elle cherche une liberté qui ne peut jamais arriver, elle subira le revers de sa tentative d'être une femme libre. Elle en perdra son enfant. Nina n'est pas naïve, ni folle, ni stupide : elle ose. Et quand on ose, on est conscient. Et quand on est conscient, on a mal.

**IRÈNE** (Arkadina) : Problématique du pourrissement. Elle est étrangement monstrueuse, mais belle. Toujours ce besoin qu'on parle d'elle, obsédée par son succès comme par son argent, jalouse de toutes les autres femmes, à la limite de la dépression et de l'hystérie. De ces gens, elle est la plus théâtrale. C'est la figure du théâtre, d'où sa monstruosité. Parce que le théâtre est un monstre.

**SIMON** (Medvédenko) : Problématique du confort matériel. S'il commence la pièce en se rabaissant constamment, en se demandant toujours qui voudrait d'une raclure comme lui, il réussira finalement à se marier avec la femme qu'il aime. Ce bonheur espéré sera de très courte durée. Son mariage sera un échec : elle ne l'aime pas. Mais il préfère une vie de famille, avec plus d'espace, de moyens, de protection que d'une vie seul et déprimé dans un studio.

**BORIS** (Trigorine) : Problématique de l'artiste trentenaire. Il n'a plus de désir sauf peut-être celui d'être le meilleur : Tolstoï ou rien. Mais est-ce déjà trop tard ? Nina est dans les parages, peut-être sera-t-elle la solution ?

**MARIE** (Macha) : Problématique du moindre contentement. Elle aime un homme qui ne l'aime pas. Cet amour, elle espère « se l'arracher du fond du cœur, se l'arracher jusqu'aux racines. » Un besoin de compartimenter sa vie. Pragmatique à l'excès, une fois mariée : autre chose à faire que de penser à l'amour... Sauf que le mépris pour le père de son enfant va logiquement advenir.

**EUGÈNE** (Dorn) : Problématique de l'embellissement avec l'âge. Plus il vieillit, plus il séduit. Il chantonne toute la variété, il a réponse à tout, il donne des conseils, il soigne. Tout paraît au beau fixe. Mais pourquoi ce besoin de tant se protéger ?

# Kobal't

**Kobal't** est une structure créée par trois artistes :

Mathieu Boisliveau, Thibault Perrenoud et Guillaume Motte :

Trois acteurs, deux metteurs en scène, un collaborateur artistique.

La rencontre s'est faite il y a maintenant dix ans lors de notre formation au Conservatoire d'Art Dramatique d'Avignon sous la direction de Pascal Papini, Eric Jakobiak et Antoine Selva.

Nous ne nous sommes jamais perdus de vue, cependant chacun de nous a mené son parcours individuel : Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. Travail sous la direction de divers metteurs en scène tels que : Brigitte Jaques-Wajeman, Jean-François Sivadier, Roméo Castellucci, Bernard Sobel, Daniel Mesguich, Jacques Lassalle, Jean-François Matignon, Nicolas Ramond...  
Fondation d'un collectif. Artiste associé d'un lieu.

Nous ressentons aujourd'hui la nécessité de nous réunir afin de développer une pensée commune.

Nous avons travaillé ensemble de nombreuses fois et au fil de nos propositions, notre désir s'est aiguisé, précisé.

La visée de notre travail est de faire œuvre en servant des œuvres : un théâtre d'art, où textes-acteurs-spectateurs sont incontournables.

Nous voulons mettre en valeur les auteurs – classiques ou contemporains – en défendant toujours « une parole scandaleuse, insensée, dissensuelle, et surtout (employons là le mot sans aucune réserve) poétique de l'être avec le monde ». 1

Une humanité au centre de notre plateau.

Avec un public convoqué, partenaire, inclus dans la représentation : partie prenante. Ensemble, acteurs et spectateurs nous goûtons, nous partageons la pensée d'un dramaturge.

A quelle expérience nous convie t-il ?

**Kobal't** s'en tient aux faits, au « corps du délit ». Pas de réponse, pas de résolution, pas de morale, pas de message, pas de solution mais peut-être seulement un écho aux questions posées.

« Amener l'œuvre théâtrale à ce point de tension où un seul pas sépare le drame de la vie, l'acteur au spectateur ». 2

Un théâtre des opérations.

Un théâtre radicalement citoyen contre la perte du sensible et du sens.

Un théâtre furieusement joyeux, cruellement drôle.

## THIBAUT PERRENOUD METTEUR EN SCENE

Elève au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris (2004-2007), il a travaillé sous la direction de metteurs en scène tels que Daniel Mesguich, Brigitte Jaques-Wajeman, Bernard Sobel, Jacques Lassalle, Benjamin Moreau, Sara Llorca, Mathieu Boisliveau, Guillaume Séverac-Schmitz ... Avec eux il explore des auteurs classiques et contemporains comme Corneille, Molière, Shakespeare, Kleist, Gbily, Schimmelpfennig, Lescot, Kwahulé ... Parallèlement à son parcours d'acteur il crée également la Compagnie **Kobal't** avec deux autres collaborateurs artistiques Mathieu Boisliveau et Guillaume Motte. Avec eux il met en scène *Pour un oui ou pour un non* de Nathalie Sarraute et *Big Shoot* de Koffi Kwahulé. Avant cela, il avait créé *Hommage à Tadeusz Kantor*. Il met en scène *Le Misanthrope* de Molière.

Il est titulaire du diplôme d'enseignement théâtral.

## **LA PRESSE EN PARLE** **LE MISANTHROPE** (extraits)

« Un *Misanthrope* tellement vrai. » **Théâtral magazine**

« La mise en scène de Thibault Perrenoud, agitée, électrique, met constamment les jeunes loups de Molière en situation d'hystérie amoureuse et de confusion mentale, sociale. Ils bougent sans cesse, trépignent, piétinent, viennent frôler le public. Rarement Alceste, Célimène et leurs amis auront semblé si jeunes, si fragiles, si incertains dans leur relation au monde, à la société de leur temps, à leurs amours. Si précaires. Alors les paradoxes explosent encore plus fort : pourquoi donc un garçon solitaire et atrabilaire s'est-il pris d'une telle passion pour une extravertie narcissique et coquette ayant surtout besoin de se confronter aux autres et de les séduire ? (...)

En costumes à la mode branchée d'aujourd'hui, les comédiens réinventent, redessinent – réécrivent même parfois ! – ces désarrois amoureux, comme pour un film d'Eric Rohmer. Mais qui serait converti aux violences d'un Maurice Pialat. (...) Ce *Misanthrope*-là, diablement vivant, diablement présent, met nerveusement et joliment en avant la douleur contenue dans chaque personnage ; tous plus ou moins au bord de la crise ou de l'absolu désespoir ; tous tétanisé par le chagrin. » **Fabienne Pascaud – Télérama**

« Attention, compagnie explosive. L'équipe de Kobal't s'empare du *Misanthrope* à sa façon, qui est physique. (...) Dans cette mise en scène rageuse, drôle, inspirée, électrique de Thibault Perrenoud, on va de surprise en surprise. Marc Arnaud et Aurore Paris sont d'une merveilleuse et intelligente présence sensuelle. Leurs partenaires ont assez d'humour pour le déployer sans le montrer. Voilà une belle bousculade des académismes ! Attention Kobal't ! » **Gilles Costaz – Webthéâtre**

« Une interprétation sûrement sans commune mesure avec la première donnée il y a près de 350 ans ! » **La Provence**

« Décapant ! Thibault Perrenoud signe une mise en scène de haute volée, dynamique, d'une énergie affolante. Et sacrément intelligente. C'est une plongée en apnée dans la psyché humaine avec toutes ses ambivalences, ses ambiguïtés. Alceste n'est pas pus misanthrope que vous et moi. C'est un homme en crise dans une société en crise, société du paraître qu'il dénonce avec rage. (...)

Ce n'est pas moderniser la pièce mais simplement démontrer sa toujours modernité. (...) Même parler d'amour est ici un combat. C'est peut-être ça aussi qui caractérise cette mise en scène ; on ne débat pas on combat. Avec pour témoin dans cette arène singulière le public qui engage, encercle les personnages. Ce n'est plus la cour, mais le théâtre qui devient témoin de la folie d'Alceste, de la folie des hommes. Ce qui, dans un cas comme dans l'autre, revient sans nul doute au même. » **Denis Sanglard – Un fauteuil pour l'orchestre**

« Marc Arnaud s'avère un magnifique Misanthrope, dans la manifestation des émotions comme dans la diction des alexandrins. Le spectacle offre cette particularité de témoigner d'un grand travail sur la langue, le vers et de se risquer en même temps à des improvisations. » **Monique Roux – La quinzaine littéraire.**

« Voilà donc une nouvelle version contemporaine du chef d'oeuvre de Molière. Le metteur en scène transpose plutôt astucieusement la pièce. Le texte est arrangé et de façon pertinente. (...) Mais au-delà de ces adaptations, somme toutes mineures, le texte est scrupuleusement respecté. On l'entend haut et fort. Les sept compagnons de la compagnie Kobal't jouent clair, juste... et ont de l'énergie à revendre. » **Phillipe Chevilly – Les échos**

« Marc Arnaud et Aurore Paris forment un couple « maudit » parfait. Ce n'est pas tous les jours que l'amour supposé pleinement platonique entre Alceste-Célimène est montré comme sensuel et gourmand et décrypté comme la victime d'intrigues de cour. (...) Il faut féliciter Thibault Perrenoud pour son « Misanthrope ». En l'agrémentant d'éléments vains de modernité, il cache pudiquement qu'il a conçu et réussi une œuvre plus classique qui n'y paraît. » **Philippe Person – Froggydelight**

« Ce *Misanthrope* est bel et bien parachuté au cœur du XXIème siècle. Les téléphones portables sonnent, les corps se déhanchent sur des sons rythmés. Mais n'allez pas croire que Molière est ici parodié. Bien au contraire, il s'en trouve magnifié. » **Etat-critique.com**

### **Extraits de la lettre d'Angelika, Samantha et l'ensemble de la 2nde 9 du lycée Montaigne (Paris) après la représentation du Misanthrope :**

« J'ai vu les comédiens circuler dans la salle, il n'y avait plus de limites.

Je ne pensais pas que tous les « murs » pouvaient être brisés aussi complètement au théâtre.

J'ai vu Alceste frapper quelqu'un avec des fleurs, comme si l'amour pouvait devenir dangereux ou blessant.

J'ai mesuré à quel point la mise en scène pouvait changer ma vision du personnage.

# **Kobal't**

**DIRECTION ARTISTIQUE  
MATHIEU BOISLIVEAU - GUILLAUME MOTTE  
THIBAUT PERRENOUD**

**[www.kobal-t.com](http://www.kobal-t.com)**

## **contacts**

**Dorothee Cabrol - administration  
cabroldorothee@gmail.com  
06 18 44 59 67**

**Emmanuelle Ossena - EPOC productions  
e.ossena@epoc-productions.net  
+ 33 (0)6 03 47 45 51**