

Contact Presse :
Catherine Guizard - La Strada & Cies : 06 60 43 21 13
lastrada.cguizard@gmail.com

Du 29 août au 30 novembre 2021

Les dimanches à 20h30

Les lundis & mardis à 21h

Distribution (en alternance) :

Judith Bernard / Pauline Christophe : La Rousse

Antoine Jouanolou / Jean Vocat : Le Cadet

Marc Le Gall / David Nazarenko : L'Aîné*

Caroline Gay : La Brune

*Variante « Lacan » interprétée par Marc Le Gall

Variante « Foucault » interprétée par David Nazarenko

SACCAGE

Ici, ou là, naissent des enclaves : des territoires circonscrits où s'expérimentent des formes de vie alternatives. D'autres manières de travailler, de (se) cultiver, de produire et d'échanger. Des espaces où l'avenir s'invente, à bas bruit et à tâtons, à l'abri de la tyrannie du présent. Ces enclaves forment comme des poches d'air lovées dans les décombres d'un monde en cours d'effondrement...



La fac de Vincennes hier, Notre-Dame-des-Landes aujourd'hui, mais aussi le Rojava ou le Chiapas, la clinique de la Borde, et puis telle ou telle "Cabane du peuple", près d'un rond-point... Toutes ces brèches, par où se tentent des échappées hors des sentiers battus, sont confrontées tôt ou tard à la politique du saccage que le pouvoir leur oppose ; comme si la simple expérimentation d'une alternative constituait pour les autorités un péril insupportable. La violence de la destruction semble alors l'indice d'une puissance de la subversion jusque-là insoupçonnée...

SACCAGE

Un spectacle écrit et mis en scène par Judith Bernard
Compagnie ADA-Théâtre

De la fac de Vincennes à la ZAD de Notre-Dame-des-Landes, en passant par d'autres espaces plus ténus ou plus lointains, on explore les enclaves où s'expérimentent des formes de vie alternatives, comme autant de brèches dans l'ordre bétonné du monde. Dans ces poches d'air, l'avenir s'invente, sans garde-fous, jusqu'à ce que le pouvoir s'émeuve de leur inquiétante persistance... C'est alors qu'il procède au saccage. À coups de pelleteuses, de policiers et de blindés, il entreprend d'éradiquer ce qui n'osait qu'une chose - l'affirmation d'une alternative, et nous apprend ceci : déclarer la pluralité des mondes possibles revient à faire la guerre au pouvoir.

Le spectacle monte en miroir des enclaves expérimentales que plusieurs décennies séparent, passant d'une situation à une autre pour en faire entendre les assonances comme les dissonances, laissant s'exprimer dans chacune la part de conflictualité interne, évidemment favorisée par l'horizon du saccage, mais consubstantielle aussi à la nature même des formes de vie (foncièrement libres) qui s'y déploient. Les enclaves ici représentées ne sont pas des utopies qui n'auraient que leur pureté à offrir à l'adversité qui les menace : ce sont des territoires hétérogènes traversés de tensions et de contradictions, lesquelles nous intéressent parce qu'elles réfléchissent toutes les fissures qui fragilisent le camp de ceux que le saccage désole... sans qu'ils aient su l'empêcher.

La compagnie ADA poursuit donc son exploration des problématiques liées à la philosophie politique : après *Bienvenue dans l'angle Alpha*, qui interrogeait notre aliénation dans le salariat, puis *Amargi*, qui examinait les mécanismes psycho-sociaux liés à l'endettement, *Saccage* se penche sur les expérimentations alternatives : le dilemme de leur relation à l'Etat (faut-il s'y soustraire ? S'y opposer ? S'y articuler ?) offre un matériau particulièrement fécond pour le théâtre, parfaitement à même de rendre sensibles les contradictions, précieuses et périlleuses, qui travaillent les collectifs soucieux de "faire autrement"...

La pièce est publiée chez Libertalia dans un volume intitulé *Saccage et autres pièces, Théâtre politique*, triptyque rassemblant les trois dernières pièces de Judith Bernard : *Bienvenue dans l'angle Alpha, Amargi & Saccage*.

Note d'intention de mise en scène

L'un des enjeux principaux du spectacle consiste à rendre sensible, par-delà la diversité des lieux, des temps et des formes de vies explorées, une *expérience commune* : celle de la vulnérabilité. Car le saccage est l'horizon permanent des formes de vie alternatives : sans se vouloir nécessairement subversives, elles se savent menacées et se déploient dans le constant tourment de lui survivre. Or, cette expérience-là, cette inquiétude, semblent infuser très au-delà des cercles des expérimentateurs ou des subversifs : du saccage possible, imminent, redouté ou avéré, chacun a l'intuition de plus en plus prégnante, car notre époque a rendu sa menace à peu près générale : chacun aujourd'hui perçoit la forme de son existence comme précaire.

Vivre sous la menace du saccage

En situant le spectacle au cœur de des enclaves de Notre-Dame-des-Landes ou de la fac de Vincennes, nous nous proposons d'explorer ce que signifie de *vivre sous la menace du saccage* : dès lors que sa perspective s'annonce, cette menace crée dans les corps et les affects des turbulences, et infléchit les relations. Pendant le saccage, les dynamiques centrifuges et centripètes s'accélèrent. Après le saccage, enfin, dans les décombres du petit monde qui a tenté de lui résister, que se passe-t-il ? Tout meurt ? Ou bien au contraire tout renaît, se réinvente, se métamorphose ? A quelles conditions les enclaves peuvent-elles survivre à la politique du saccage que le pouvoir leur oppose ?

Politique du saccage

Car il s'agit bien d'une politique du saccage : face à ce qui risque d'échapper à son contrôle, le pouvoir déploie tout un arsenal rhétorique, juridique, policier, voire militaire, capable de faire passer la destruction pour un "retour à l'ordre" se réclamant de "l'état de droit". C'est cette politique du saccage que nous voulons faire apparaître en creux, c'est-à-dire pas seulement dans ses formes propres (ses arguments, ses outils, sa force de frappe, ses agents - toutes les figures du "retour à l'ordre") mais aussi et surtout dans les effets qu'elle induit dans les enclaves qu'elle menace.

Formes de la vie suspendue

La fac de Vincennes et la ZAD de Notre-Dame-des-Landes forment dans ce spectacle les deux pôles d'un montage en miroir : en se réfléchissant l'une l'autre, ces deux enclaves ouvrent un large champ de reflets accueillant d'autres alternatives expérimentales et d'autres formes du saccage, diffractant une infinité de figures où le spectateur peut projeter sa propre expérience du saccage.

Une infinité de figures, mais un nombre restreint d'acteurs : quatre en tout, deux femmes, deux hommes, dont les noms évasifs et intemporels dans la pièce ne permettent aucune identification sociologique : "La Rousse", "La Brune", "L'aîné", "Le Cadet", ce sont là des êtres bien vivants, bien incarnés, mais dont on serait bien en peine de dire d'où ils viennent exactement, et ce qui les a déterminés à peupler ces enclaves... Ce petit nombre d'acteurs - quatre, pour figurer plus d'une trentaine de personnages - permet de rendre compte de la modestie des aventures : les communautés vulnérables le sont d'abord par leur nombre, qui tient toujours plus ou moins du groupuscule. Certes, ils changent de costume d'une enclave à l'autre, mais ils ne changent pas fondamentalement d'état : une légère incertitude en eux exprime cette sorte de fragilité qui habite quiconque se sait exposé à la menace, et leur interprétation reflète une forme de *vie suspendue*, d'autant qu'en circulant d'une enclave à l'autre ils ne sont jamais que "de passage"...

Un continuum onirique

Les acteurs circulent avec légèreté d'un monde à l'autre et peuvent aussi faire halte dans leur passage entre deux mondes : de personnage, on devient conteur temporaire, hors-sol, tirant les fils de ce qui se joue pour tisser peu à peu la toile de cette *politique du saccage* que nous tentons de faire apparaître. Ces échappées hors des situations ancrées dans la vraisemblance permettent de varier les registres, en s'offrant des incursions dans le poétique ou le méditatif, et nous donnent aussi l'occasion d'élargir le champ de réflexion, en convoquant des enclaves plus lointaines - et nettement mieux armées - comme celle du Rojava, dont l'iconographie à la fois fascinante et inquiétante surgit, projetée au ciel de nos fantasmes... Mais la rêverie, comme l'enclave, a sa vie autonome : ce qu'elle donne à voir n'est pas toujours enchanteur, et l'on se trouve bientôt piégé dans sa violence de cauchemar.

Ces enclaves ne sont donc pas des bulles étanches : on glisse de l'une à l'autre dans un effet de continuum, par association d'idées, par la profération d'un nom propre, ou sous l'effet d'une simple variation intonative. Le théâtre s'offre alors comme un outil particulièrement précieux pour explorer la plasticité de la parole, dont la musicalité et le statut connaissent d'innombrables nuances selon que le locuteur est un zadiste de Notre-Dame-des-Landes, l'icône de Michel Foucault ou le spectre d'une combattante du Rojava.

Scénographie : hybridation des territoires autonomes

Les enclaves représentées sur scène ne sont pas séparées : elles relèvent de la même expérience vulnérable, sont exposées au même saccage, et se déploient donc dans une scénographie unifiée qui procède d'une hybridation des territoires autonomes. Au-delà des éléments fonctionnels communs à tous les mondes - une table et quelques chaises – trône un vaste "filet de camouflage" formant une sorte d'abri en tonnelle qu'on appelle le "filet-cabane". Emprunté au matériel militaire, ce filet marque la parenté de ces enclaves avec des formes de vie en état de guerre... Au Rojava, c'est la guerre au sens propre : le filet permet d'évoquer les abris de fortune construits par les combattants kurdes au flanc des montagnes de Qandil, on y accroche les photos des martyrs tombés au combat... A Notre-Dame-des-Landes, c'est une "guerre" plus symbolique, menée par l'État, dont il faut se protéger : la disposition en tonnelle du filet figure l'architecture de la cabane, omniprésente à la ZAD. Le motif du camouflage, dans ses teintes de brun et de vert empruntées à la nature pour s'y fondre, rejoue quelque chose de l'esprit de la ZAD et son slogan : *"Nous ne défendons pas la nature, nous sommes la nature qui se défend"*. A Vincennes, le filet devient un support pour l'accrochage des innombrables affiches militantes qui "fleurissent" sur les murs de la fac, puisque la politique est dans cette fac dans son élément "naturel"...

Rétroprojecteur et "lune-écran"

Côté cour, un rétroprojecteur, emprunté à l'esthétique universitaire des années 70, permet de projeter des éléments textuels ou iconographiques simplifiés ; par ce biais sont indiqués scène après scène, le lieu et la date de la situation incarnée en plateau. Cette signalétique procède d'une forme de théâtre documentaire, signalant de façon explicite sa relation avec une réalité située dans l'espace et dans le temps : s'agissant de la fac de Vincennes ou de la résistance du Rojava, mal connues du grand public, ces informations contextuelles sont les bienvenues pour assurer l'intelligibilité du propos. C'est aussi par la rétroprojection qu'apparaissent le visage (dessiné à l'emporte-pièce façon BD) d'Öcalan, les cartes du Kurdistan et du Rojava...

Ce recours à l'illustration à l'emporte-pièce permet de maintenir un registre ludique : il ne s'agit pas d'infliger une conférence sur la résistance du Kurdistan ou les figures intellectuelles et politiques qui l'inspirent, mais de s'amuser des modes de figuration possibles du réel passé ou lointain : ce qui compte ici est le geste de la figuration, enlevé, joueur, proposant une relation qui ne soit pas alourdie par l'inhibition ou l'esprit de sérieux que nous inspirent les savoirs qui nous échappent. Le geste théâtral est ici une invitation à s'approprier avec les moyens du bord, c'est-à-dire avec à la fois l'audace et la modestie de l'artisanat, des fragments de connaissance qui sont précieux pour éclairer notre rapport au monde et notre compréhension des mouvements - éventuellement idéologiques - qui le travaillent.

La surface de projection est un peu particulière : parfaitement circulaire et pâle, elle est suspendue au gril comme une pleine lune. Ainsi sont articulés deux éléments relevant de registres que tout sépare : l'un technique, réaliste (le rétroprojecteur), est l'outil de la projection ; l'autre, suspendu, insituable (la lune-écran) est le support de la projection qui la métamorphose en songe. L'astre nocturne coiffe l'ensemble de la représentation, suggérant sa composition essentiellement onirique : on peut en effet supposer, à en juger par l'épilogue où des hommes et des femmes tiennent une "cabane du peuple" animée des récits qu'ils se font les uns aux autres, que l'ensemble du spectacle serait, en fait, la production imaginaire collective de ces citoyens (des Gilets Jaunes?), leur propre remémoration et convocation des luttes qui les ont précédés.

Pendant l'interlude se fait entendre le fracas du saccage : pâles d'hélicoptères, moteurs de pelleteuses, chenilles des blindés écrasant le bocage, bruit du bois qui se déchire... Le plateau est alors plongé dans l'obscurité : seule la lune luit faiblement, très faiblement - il faut noyer le plateau dans les ténèbres pour que chacun se figure le saccage selon ses propres images mentales. Ici, pas de "représentation" : seule la suggestion sonore fait exister le saccage dans l'imaginaire du public plongé dans l'obscurité. C'est un espace de liberté imaginaire nécessaire pour que chacun s'approprie l'expérience, et projette son propre vécu du saccage.

Métamorphoses

Les acteurs se changent aussi souvent que nécessaire, à vue. Ils passent des vêtements des années 70 (Vincennes) au treillis des combattants kurdes (Rojava), de l'équipement de zadiste, disparate et fonctionnel, aux tenues de ville des jeunes urbains... On assume complètement l'instabilité des identités, et la part de jeu, de virtuosité, aussi, qu'il faut pour traverser ces espaces-temps dissemblables. Car le plateau est moins l'espace d'une reconstitution "réaliste" de scènes de la vie ordinaire qu'un dispositif expérimental (une enclave, à sa manière) où se tentent des pratiques de figuration et des formes de réflexion - comme on dit d'une surface qu'elle est réfléchissante.

Plusieurs scènes recourent à une autre occupation de l'espace, et supposent d'investir la "fosse" au pied du plateau, où se tient le public. Le prologue, d'abord, que sa position liminaire invite à situer au seuil de la scène : ce premier contact avec le "saccage", sous sa forme institutionnelle, bureaucratique, dans un lycée du 93, relève de la vie ordinaire et faiblement spectaculaire. Il se joue dans la salle, parmi les fauteuils des spectateurs, et fonctionne comme un tremplin dramaturgique : c'est une fois parcouru que l'on pourra se hisser en plateau, dans l'élan de ce premier trauma. Alors seulement on entrera dans l'espace de la représentation, vraiment : sous la "lune" qui préside à la grande rêverie sur les enclaves en lutte devant la perspective de leur saccage.

A la fosse également, la scène du cours de Jacques Lacan comme celle du cours de Michel Foucault, qui constituent le « moment de bravoure » le plus acrobatique du spectacle ; c'est d'abord une variation à l'intérieur du spectacle, puisque d'un soir à l'autre, le public découvre un cours de Lacan OU un cours de Foucault (en fonction de l'acteur qui interprète l'Aîné). Il s'agit alors en quelque sorte d'immerger le public dans une archive, afin que chacun puisse expérimenter concrètement le fait de suivre, comme s'il y était, un cours à Vincennes en 1970 ; les acteurs interprétant les étudiants sont alors positionnés parmi les spectateurs, et toute la salle de spectacle se métamorphose en une salle de cours bondée. Ces deux cours ont été réécrits à partir de propos réellement tenus à l'époque par ces deux figures majeures de la période structuraliste – et s'agissant du cours de Lacan, la scène est intégralement composée de ses énoncés lors du seul et unique cours qu'il a donné à Vincennes, et des énoncés réellement proférés par les étudiants qui y ont assisté (l'ensemble a fait l'objet d'une transcription intégrale sourcilleuse, qui en dit long sur le culte voué à la parole de Lacan, et sur les effets mimétiques qu'elle exerçait sur ses interlocuteurs).

Le travail de la lumière, enfin, permet de distinguer plusieurs atmosphères : si les scènes de la ZAD et de la fac de Vincennes sont plongées dans un extérieur-jour assez homogène et plutôt chaud, quelques scènes relèvent d'une autre ambiance : le Rojava se déroule dans une aube froide, d'où les silhouettes émergent un peu lugubres. L'ambiance est assez spectrale, le Rojava relevant plus d'une apparition fantasmatique – comment figurer sans indécence ces combattants héroïques qui sont nos contemporains et qui côtoient sans frémir la barbarie de Daesh et la mort promise par une guerre sans merci ? La scène de la clinique de La Borde émerge par un simple effet de lumière : alors que nous sommes à Notre-Dame-des-Landes avec des zadistes faisant la vaisselle, une modification progressive permet d'isoler le Cadet monologuant sur l'expérimentation anti-psychiatrique : insensiblement, il change d'espace et de temps, et lorsque la Rousse le rejoint dans sa zone de lumière, il est évident qu'ils sont tous deux des "Labordiens". L'épilogue de la Cabane du peuple est crépusculaire, mais dans des tons chauds : sans doute ces personnages se chauffent-ils à un feu de palette, dont les orangés ne nous parviennent qu'en "contre" - ainsi leur silhouette et leur visage, anonymisés par l'effet de contre-jour, se hissent-ils à une sorte d'abstraction et de neutralité qu'il nous importe de préserver : la représentation de ces personnes évoquant les Gilets Jaunes réclame une grande délicatesse, puisqu'elle relève d'un réel absolument contemporain, dont chacun a son propre vécu, et dont l'actualité politique nous interdit la moindre embardée dans le cliché. L'interprétation consiste en un travail de retenue, tendant vers une quasi-disparition de l'acteur, s'effaçant au profit d'une parole dépouillée de tout artifice.

De quelques leit-motive

"On était des oiseaux, tu sais, des oiseaux"...

Le montage en miroir, multipliant les reflets, produit évidemment des échos visuels ou thématiques : certains motifs semblent courir en pointillé dans l'ensemble du spectacle, comme ces oiseaux dont il est question de scène en scène, du zadiste affirmant *"on était des oiseaux, tu sais, des oiseaux"*, aux cages suspendues à Qamichli (Syrie) d'où les oiseaux ont disparu. A la fin du spectacle, l'évocation du *"nid d'une chouette hulotte"* dévasté par une pelleteuse occupée à raser la cabane où elle s'était abritée, ou encore de la *"pipistrelle commune pesant cinq grammes"*, rapportée à l'onde de choc d'une grenade de désencerclement, confirme ce tropisme : le point de vue des oiseaux informe le spectacle.

Aussi les plumes d'oiseaux figurent-elles une contradiction difficile à circonscrire dans la langue – il y faut une image : l'explosion de plumes dans le ciel, à l'orée du monologue de la Rousse devisant sur la "légèreté" des formes de vie qui peuplent les enclaves, vient offrir un signe intensément ambivalent. Leur vol léger, aléatoire, dit quelque chose de la liberté des trajectoires individuelles dans les enclaves, qui paraissent n'obéir à aucun principe prédictible, tout en figurant l'effet funeste d'un organisme qu'on a fait voler en éclats - ce qui reste d'un oiseau qui se serait fait déchiqueter en plein vol. Vitalité et vulnérabilité des formes de vie peuplant les enclaves sont ainsi tenues ensemble dans une figure simultanée de la liberté et du désastre.

Les oiseaux accompagnent aussi le spectacle par leur chant : ils composent le début de l'interlude qui s'ouvre comme une fracture entre les deux actes. Cette scène au noir, où ne persiste que la pâleur de la pleine lune, prend place juste après la réplique à propos des cages vides à Qamichli, d'où les oiseaux ont disparu : *"Ceux de Daesh y mettaient les têtes qu'ils avaient coupées"*, apprend-on. La bascule au noir, véritable chute dans les ténèbres, répond au saisissement d'effroi que suscite une telle image, littéralement infigurable - obscène. Alors, dans le noir, s'élèvent des chants d'oiseaux, mais en tumulte, comme venus d'une jungle en folie hurlant l'intolérable de cette évocation ; c'est ensuite que le vacarme du saccage (hélicoptères, pelleteuses, explosions des grenades, etc.) vient recouvrir ce prélude des oiseaux - qui se comprend alors comme l'expression de la terreur animale à l'approche des machines sur le point de dévaster leur biotope. Enfin, cette clameur mécanique déclinant, c'est le retour des oiseaux : plus timides, sporadiques à nouveau, ce sont les chants de l'aube - c'est la vie qui revient malgré tout après le désastre, un peu fragile, mais persistante. Puis la lumière revient : après le saccage de plusieurs dizaines de leurs cabanes, les zadistes font la vaisselle - persister, toujours. Quelques chants d'oiseaux, encore, se font entendre, puisque la vie continue, ténue, entêtée.

Circulations de l'écrit

Autre leit-motiv : la circulation de l'écrit. C'est d'abord le "*lourd rapport*" tombant de nulle part à l'ouverture du prologue, enserré dans un dossier rigide sanglé aux couleurs républicaines. Il inaugure le premier saccage, celui, institutionnel, d'une formation éducative et de ses pratiques pédagogiques alternatives. C'est l'écrit de l'ordre, tombant avec tout le poids dont peut se prévaloir l'institution légitime, selon l'axe vertical du pouvoir. Mais on observe un autre mode de circulation de l'écrit, celui-là, horizontal : le personnage de la Rousse semble un vecteur permanent de cette circulation. En zadiste à Notre-Dame des Landes, elle revient d'une tournée de récupération les bras chargés de livres destinés à alimenter le Taslu (la "bibliothèque" de la ZAD) ; en conteuse hors-sol, ensuite, elle apparaît un livre à la main, d'où elle tire quelques phrases de Virginie Despentes, évoquant la ZAD comme une "*brèche infime dans les ténèbres de la propagande*". Dans la séquence du parloir, elle est devenue l'avocate d'Öcalan, venue lui remettre, conformément aux vœux du détenu et selon la liste qu'il lui a remise, une dizaine de livres ; elle se fait aussi l'intercesseuse du leader kurde avec Murray Bookchin, le théoricien du municipalisme libertaire, et leur permettra de nouer une correspondance - encore la circulation horizontale de l'écrit - qui sera décisive dans l'évolution politique de la résistance kurde : c'est influencé par ces lectures qu'Öcalan optera pour ce qu'il appellera le « confédéralisme démocratique » dont les Kurdes ont à cœur aujourd'hui de mettre en œuvre les principes.

La scène finale ("*Mécanique du saccage*") mobilise à nouveau le motif, vu en début de spectacle, de la circulation verticale de l'écrit, selon la logique descendante du pouvoir vers l'opinion : c'est l'évocation du rôle de la presse lorsqu'elle se fait la courroie de transmission des campagnes de diffamation entreprises par les autorités, qui travaillent à disqualifier les enclaves pour mieux les éradiquer. Des extraits de presse sont lus, des titres de journaux annoncés : tout est authentique dans ces citations scandaleusement calomnieuses, issues d'articles tout à fait réels, qui jouèrent un rôle décisif dans la mécanique du saccage qui mit fin aux expérimentations de Vincennes comme à celles de la ZAD de Notre-Dame-des-Landes.

Gestes du saccage

Le passage au noir de l'interlude, qui correspond à l'opération concrète du saccage, peut sembler un évitement : alors que le spectacle s'intitule *Saccage* et s'y consacre tendanciellement, il semble se dérober au moment de le représenter concrètement. On comprendra que le théâtre n'a guère les moyens de restituer visuellement la violence d'une destruction à la pelleuse et que la suggestion sonore s'avère d'une puissance évocatrice très secourable.

Mais le théâtre peut proposer tout de même des figurations visuelles du saccage, et ce devient comme un jeu d'enfant que d'en expérimenter les possibilités

: ainsi la scène du bar à jeux en propose-t-elle une première version. Alors que les joueurs sont attablés devant un jeu de société où ils semblent complètement absorbés, un "serveur" déverse un seau de sable sur leur table, saccageant leur toute petite aventure. Outre la représentation d'une petite dévastation drôlatique, cet effet nous offre la matière première d'un signe susceptible de plusieurs métamorphoses pendant le spectacle : ce monceau de sable figurera, en miniature, l'île d'Imrala où Öcalan est détenu, puis il deviendra la terre que le Cadet nettoie pour y faire des semis - c'est à la ZAD, qui vient de subir les premières opérations de destruction : il faut ôter du sol les débris de grenades, comme il enlève les pions et les figurines du jeu de société que le sable avait noyées... Autre geste du saccage en miniature : les Vincennois déversant des monceaux de détritrus sur le plateau, dans le cadre de la grève des travailleurs du ménage, que le comité de lutte soutient en ajoutant le désordre au désordre... Le plateau apparaît ainsi noyé sous les détritrus, saccagé par la représentation du saccage.

Cette logique trouve son apogée dans la scène finale ("*Mécanique du saccage*") où la forme théâtrale est contaminée par son objet : l'énonciation se trouve bientôt saccagée par toutes sortes d'opérations ludico-critiques. Les définitions interrompent le propos, la ponctuation est prononcée, vérolant l'intelligibilité de l'énoncé – la règle linguistique, abusivement convoquée comme la « loi » dont se réclame l'État saccageur, devient un opérateur de désordre. Bientôt les locuteurs renâclent à parler de ce qu'on leur demande de dire : au moment d'évoquer le "*bourbier*", c'est tout le spectacle qui s'enlise, sous l'effet "d'acteurs" récalcitrants, au point qu'ils finissent par ne plus "jouer". Et c'est bien ça, que le saccage semble produire : à la fin, on ne peut plus jouer, il n'y a plus de jeu possible, et plus de "je" non plus. C'est sans doute ce qui menace notre monde et notre subjectivité si les espaces interstitiels sont condamnés...

Double distribution : l'art du passage

Pour cette aventure théâtrale, nous avons choisi de doubler tous les rôles : de quatre personnages sur le papier, on passe à huit comédiens dans le travail préparatoire, qui joueront en alternance, et selon toutes les combinaisons, pendant les représentations (en fait sept acteurs pendant cette première période d'exploitation, Toufan Manoutcheri, qui a contribué à créer le rôle de la Brune, étant en tournée avec un autre spectacle). Ce principe de l'alternance nous offre un outil de travail : il permet de bénéficier de l'intelligence collective d'un groupe relativement nombreux, qui fait une véritable expérience du collectif, instructive pour évoquer les collectifs que sont les "Vincennois" et les "zadistes". Le dispositif nous permet ainsi de nous approcher des problématiques concrètes qui traversent les expériences communautaires que le spectacle entend réfléchir.

Il offre aussi une précieuse discipline : en empêchant l'appropriation égocentrique du rôle, il favorise le travail des "identités passagères" qui est au

principe de ce spectacle. Ce principe constitue une sorte de politique de la répétition : il oblige à cultiver cette sorte de légèreté qui est l'un des motifs de *Saccage* et recherche cet art du passage qui en est la clef - passage d'une enclave à l'autre, bien sûr, passage à travers les petites morts que sont toutes les pertes ("perdre" son enclave, ce n'est grave que si on a cru en être propriétaire : sans doute faut-il chercher à passer à travers le saccage...), et passage au sens de la transmission. On ne passe pas seulement de rôle en rôle, on passe "son" rôle à l'autre. Partager un rôle suppose de passer (ce qu'on a vécu) à celui avec qui on le partage : c'est donc trouver les manières de faire circuler une aventure intime, discrète, fragile de la même manière que le spectacle tente de transmettre les aventures collectives ténues et têtues qui se déploient dans les brèches du monde normalisé. Ces aventures, sans doute, ne meurent pas quand on croit les voir disparaître : elles passent, de mains en mains, de collectif en collectif, et c'est ainsi qu'elles se réinventent constamment, en dépit de la politique du saccage que le pouvoir leur oppose systématiquement – mais peut-être finira-t-il pas se lasser, ou s'épuiser si, décidément, nous persistons ?

Ecriture et mise en scène

Judith Bernard signe l'écriture et la mise en scène de *Saccage*, comme des précédents spectacles de la compagnie ADA-Théâtre, dont elle assure la direction artistique depuis sa fondation en 2002.

Issue d'un double parcours approfondi, Judith Bernard combine une solide formation théorique (normalienne, agrégée, docteure en études théâtrales) et une pratique assidue et reconnue de metteur en scène et de comédienne. C'est en tant que responsable de l'atelier théâtre de l'Ecole Normale Supérieure qu'elle a signé ses premières mises en scène (à partir de 1993), avant de poursuivre dans l'univers du théâtre universitaire à Lyon2 (deux sélections au festival Inter'Universitaire de Nanterre Amandiers). Dans le cadre de sa thèse, elle a assisté le travail des metteurs en scène Jean-Pierre Vincent et Philippe Vincent. En 2002, elle est de retour à Paris et fonde sa propre compagnie, ADA-Théâtre, exclusivement consacrée au théâtre contemporain.

Parallèlement à cette activité théâtrale, elle est enseignante, et directrice de publication du site Hors-Série, qui produit et diffuse des entretiens filmés avec des intellectuels critiques.

Equipe artistique (Distribution en alternance)

La Rousse : Judith Bernard / Pauline Christophe

Judith Bernard



C'est à Jacques Hadjage qu'elle doit sa formation en tant que comédienne, dans le cadre de l'atelier théâtral initié par la Maison du Geste et de l'Image. Lorsqu'elle intègre l'École Normale Supérieure, elle y relance aussitôt l'atelier théâtre ; dans ce cadre, elle est mise en scène par Sébastien Bournac, dans *Les Bonnes*, par Eric Marquer dans *Le Baladin du monde occidental* de Synge, et dirigée par Hedi Kaddour dans le cadre d'un travail sur le théâtre de Strindberg... Nommée à Lyon 2 sur un poste d'enseignant-chercheur en Etudes Théâtrales, elle investit la scène théâtrale lyonnaise, et joue sous la direction de Claire Rengade (Cie Théâtre Craie), Nathalie Veuillet (Cie La Hors de), Stéphane Lhuillier (Cie Les Bandits Laitiers). A son retour à Paris, elle fonde la compagnie

ADA-Théâtre. Elle met en scène *Top Dogs*, d'Urs Widmer, puis *Cabaret Beau Joueur*, dont elle est l'auteure. Elle assure la création de *D'un retournement l'autre*, de Frédéric Lordon, puis crée *Bienvenue dans l'angle Alpha*, d'après Frédéric Lordon, et *Amargi, anti-tragédie de la dette*. *Saccage* est sa dernière pièce, publiée chez Libertalia dans un volume intitulé *Théâtre politique*, qui réunit ses trois dernières pièces : *Bienvenue dans l'angle Alpha*, *Amargi* et *Saccage*.

Pauline Christophe

Formée au Studio 34, dirigé par Philippe Brigaud, elle a fait ses débuts de comédienne tout en exerçant le métier de professeur des écoles. Après sa démission de l'Education Nationale en 2010, elle intègre une compagnie de théâtre de l'opprimé, la Cie N.A.J.E (Nous n'Abandonnerons Jamais l'Espoir), qu'elle quitte fin 2016, et intègre une nouvelle compagnie de théâtre de l'opprimée féministe, et joue dans son spectacle sur les violences sexuelles au travail, *Silences complices* ?



Dans la même période, elle met en scène Toufan Manoutcheri dans *Quand elle nous dansait*. En 2018, elle rejoint en tant que formatrice en éducation populaire l'association « Une Idée Dans la Tête », pour laquelle elle fait des formations pour les personnes en services civiques, sur des thèmes ayant trait à la citoyenneté, en utilisant aussi les outils du théâtre de l'opprimé. Depuis 2019, elle écrit un spectacle pour enfants, « Les Noël de Mila », une commande du Musée de la Poste qui se jouera fin 2019 au musée de la Poste, et elle intègre la compagnie ADA-Théâtre dans la nouvelle création de Judith Bernard, *Saccage*.

La Brune : Caroline Gay/Toufan Manoutcheri

Caroline Gay

Caroline Gay se forme au Cours Florent avec Etienne Lefoulon notamment, puis avec Jean-Michel Rabeux ou encore Luis Jaime Cortez.

Au théâtre, De Frédéric Fisbach à Clémence Weil et Matthieu Doze, de Penelope Lucbert à Angélique Friand et Florian Parra, elle navigue entre classiques, contemporains, cabaret, comédie musicale, théâtre d'objet et ligue d'improvisation française... Elle crée le spectacle *Bi Les Addictions*, piano, violoncelle et voix dont elle écrit les textes. Elle chante également dans le duo *Les Vénéneuses* - cabaret post-punk, et tourne dans de nombreuses fictions.

Elle rejoint la compagnie ADA-Théâtre pour la création de *Saccage*.



Toufan Manoutcheri



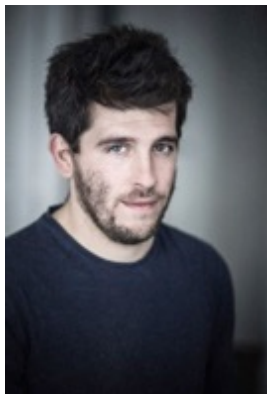
Formée à l'école du théâtre de l'Épée de Bois à la Cartoucherie de Vincennes, Toufan Manoutcheri fait ses premières armes dans le théâtre de rue et de tréteau au sein de la troupe du Théâtre du Nouveau Monde dirigé par Smaël Benabdelouhab. Elle intègre ensuite la très engagée Compagnie Jolie Môme où elle restera près de quinze ans, participant à de nombreuses créations théâtrales et musicales comme *La Mère* de B. Brecht, *La Crosse en L'air* de J. Prévert ou encore *Barricade*, une création sur la Commune de Paris...

Toufan s'échappe quelques fois de la Cie Jolie Môme pour retourner jouer à l'Épée De Bois, sous la direction d'Antonio Diaz Florian. Elle y interprète entre autres Angélique dans *Le Malade Imaginaire* de Molière. Débuts 2000, elle fait ses premiers pas au cinéma : plusieurs courts métrages, puis le long métrage austro-iranien *Pour un instant la liberté*, de Arash T. Riahi, *Nous 3 ou rien* de Kheiron ou encore *Splendid*, court-métrage de Aude Py et Bruno Ulmer. Elle a rejoint la compagnie ADA-Théâtre pour la création de *Amargil*, puis celle *Saccage*. Elle a également écrit son premier spectacle, *Quand elle nous dansait*, texte lauréat d'une bourse d'aide à l'écriture de la SACD.

NB : Également engagée dans le spectacle *Les Poupées persanes*, Toufan Manoutcheri n'est pas distribuée dans l'exploitation de l'automne 2021.

Le Cadet : Antoine Jouanolou / Jean Vocat

Antoine Jouanolou



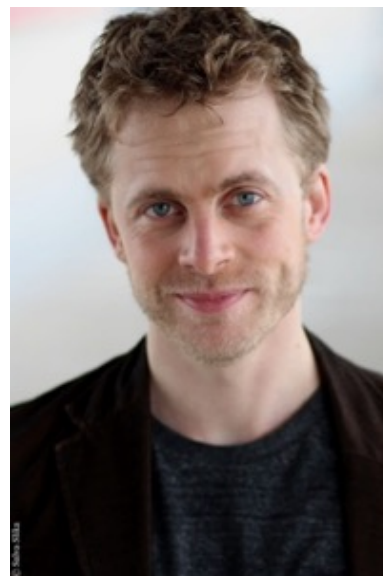
Après de nombreuses expériences dans le théâtre de rue à Bordeaux, il est crieur sur le marché de Bègles puis il "monte" à Paris en 2004.

Formé au cours Florent, il intègre la compagnie **Jolie Môme**, troupe de théâtre basée à Saint-Denis. Il participe à la création d'une dizaine de spectacles en tant que comédien / musicien / auteur. Il quitte la compagnie Jolie Môme en mars 2016 et intègre la compagnie Ada-Théâtre pour la création d'*Amargi ! Antitragédie de la dette*.

Il interprète le rôle principal dans le long-métrage de Pierre Zelner, *Décapitalisation*.

Jean Vocat

Formé en Suisse à l'Ecole de Théâtre de Martigny, il débarque à Paris en 1999 où il poursuit sa formation à l'Ecole Florent et aux cours Jean Darnel. De 2000 à 2004, il appartient au collectif d'artistes « KS », qui élabore des spectacles vidéo interactifs. Il y aura cent représentations en 2004 au Théâtre Déjazet (Paris). Il développe de multiples projets audiovisuels de formes et de registres variés en tant qu'auteur, dans lesquels il joue : des courts et longs-métrages pour la télévision ainsi que des programmes très courts pour internet. Parallèlement, il continue de jouer au théâtre dans *Les Justes* de Camus, mis en scène par Bertrand Rodoit (Théâtre du Martholet - Suisse, 2007), *Au Castor Laborieux* d'Eugène Labiche mis en scène par Odile Huleux (Théâtre du Nord Ouest - Paris, Café de la Gare -Paris, et Festival d'Avignon 2012), *Pour la vie ou presque...* d'Agnès Chamak, mis en scène par Pascal Guignard (Comédie des Boulevards - Paris, et Théâtre du Gymnase - Paris, 2012 et 2013) ; *Pique-nique en campagne* de Fernando Arrabal, mis en scène par Sotha, Théâtre du Nord Ouest - Paris, Café de la Gare - Paris, 2015; *Alexandre le Grand* de Racine, mis en scène par Sotha, Café de la Gare et Festival d'Avignon (2016).



Actuellement, Jean Vocat est en tournée avec *Les îles désertes* de Rebecca Stella et Avela Guilloux (créé au Théâtre Le Lucernaire en 2016 à Paris), ainsi qu'avec le seul-en-scène *Un Bec – Antonio Ligabue* de Mario Perrotta mis en scène par l'auteur (créé au théâtre du Raccot en Suisse en 2014, Avignon 2015-2018). Il rejoint la compagnie ADA-Théâtre pour *Amargi !* et poursuit l'aventure avec *Saccage*.

L'Aîné : Marc Le Gall / David Nazarenko

Marc Le Gall



Né en 1969 à Rouen, il entre au Conservatoire de Rouen à l'âge de 17 ans et intègre le Théâtre Des 2 Rives à Rouen en 1997. Il a joué dans une trentaine de spectacles de théâtre. Il tourne notamment dans *Le Goût des autres* d'Agnès Jaoui. En parallèle il dessine pour l'univers du spectacle, des affiches, des flyers et pour la presse.

Il s'installe à Paris en 2003 et devient élève à L'École Internationale Jacques Lecoq où il étudie les techniques du masque et du mouvement. Il participe à deux stages de chant avec Anna Prucnal et crée ses propres spectacles à partir de 2013, en autres « Ravel et ses sortilèges » et « Pan Pan Villerville » mélangeant chant, théâtre d'ombres et illustrations. En 2015, il tourne dans le film d'Abel et Gordon *Paris, pieds nus* et joue pour la quatrième fois dans un spectacle de Laurent Pelly pour l'Opéra National de Paris.

Dans *Saccage* il interprète les personnages dévolus à l'Aîné, et notamment Jacques Lacan à Vincennes.

David Nazarenko

Il a suivi les ateliers de Christine Girard à Montreuil, sous l'influence de l'enseignement de Jacques Lecoq, dans lesquels il a largement exploré le clown. Il construit avec elle le rôle de Luc dans une adaptation pour le théâtre du roman de Laurent Mauvignier *Loin d'eux*.

Depuis sa rencontre avec Judith Bernard, en 2002, il est de tous les spectacles d'ADA-Théâtre : *Top Dogs* (2003), *Cabaret Beau Joueur* (2010), *D'un Retournement l'autre* (2012), *Bienvenue dans l'Angle Alpha* (2014) et *Amargi*. Dans *Saccage* il interprète les personnages dévolus au rôle de l'Aîné, et notamment Michel Foucault à Vincennes.



Aperçu des principales créations d'ADA-Théâtre :

★ 2003 : Top Dogs, d'Urs Widmer, programmé au festival "Nous n'irons pas à Avignon" de Vitry sur Seine, dix dates.

★ 2010 : Cabaret Beau Joueur (texte et mise en scène de Judith Bernard), a fait l'objet d'une quarantaine de dates à Paris (Théâtre Montmartre Galabru, Paris 18ème), au Vallon (Mauves-sur-Loire), et au XXème Théâtre (Paris 20ème).

Presse : Spectacle "Coup de cœur" de France Culture : " *C'est politique, drôle, enlevé, utopique*" (Sophie Joubert), "Une petite comédie musicale parfaitement réjouissante, entre Stanley Donen et Alain Resnais", "des mélodies formidables", "vraiment à voir" (Marc Voinchet, Les Matins de France Culture).

★ 2012 : D'un retournement l'autre, de Frédéric Lordon, mis en scène par Judith Bernard, a fait l'objet d'une cinquantaine de dates, au Théâtre Montmartre Galabru (Paris 18ème) et à l'Espace Alya (Avignon Off).

Presse : Libération : "A hurler de rire", "belle mise en scène", "du Brecht pour aujourd'hui" (Gérard Lefort).

★ 2014 : Bienvenue dans l'angle Alpha, d'après Frédéric Lordon, adaptation et mise en scène Judith Bernard, a fait l'objet d'une cinquantaine de dates au Théâtre de Ménilmontant (Paris 20ème), à la Manufacture des Abbesses (Paris 18ème), et au Tremplin de Dison (Belgique).

Soutiens : Ce spectacle a bénéficié d'une aide à la reprise **ADAMI**, dans le cadre de sa reprise d'exploitation à la Manufacture des Abbesses.

Presse : L'Obs : "Une réussite". L'Humanité : "Du théâtre populaire, savant et engagé".

★ 2016 : Amargi, anti-tragédie de la dette, texte de Judith Bernard inspiré par David Graeber, Frédéric Lordon, André Orléan et Bernard Friot ; a fait l'objet de 70 dates à la Manufacture des Abbesses (en création et en reprise), ainsi qu'au festival "La Belle Rouge" de Saint-Amant Roche Savine (Puy de Dôme).

Soutiens : Le spectacle a bénéficié d'un accueil en résidence au **Centquatre**, d'une aide à la création de **Spedidam**, et d'une aide à la reprise de **Spedidam** et d'**ADAMI**.

Presse : *L'Humanité* : "Très professionnel, ludique et drôle". *L'Obs* : "La mise en scène parvient à dompter le monstre économique". *Le Temps des Lilas* : "Un tour de force". *Ballast* : "Une œuvre joyeuse qui jamais ne trahit l'exigence intellectuelle de ses inspirateurs" ; *Contretemps* : "Une superbe mise en scène des utopies, des futurs et des possibles à espérer".

La compagnie ADA-Théâtre

La démarche de la compagnie ADA-Théâtre consiste à proposer un théâtre soucieux de penser le monde contemporain avec exigence et passion : elle procède d'un « théâtre politique ». « Politique », dans le sens où il s'agit de travailler sur les *structures* de notre monde contemporain, dans une quête d'émancipation qui ne se contente pas de slogans réducteurs ou de jérémiades contre-productives. Le plateau est pour nous le lieu de la « réflexion » du monde, non pas seulement comme miroir mais comme dispositif permettant sa pensée ; un espace d'expérimentation qui permet de se réapproprier nos formes de vie en les refigurant par le jeu.

Résidence et création à la Manufacture des Abbesses

L'histoire qui lie la compagnie ADA-Théâtre à la Manufacture des Abbesses débute en 2014 : en programmant la reprise de *Bienvenue dans l'angle Alpha* dans son théâtre, Yann Reuzeau, son directeur, nous a offert les conditions d'une précieuse et durable collaboration. Sans doute parce qu'il est un auteur théâtral de grand talent (*Mécanique instable, Chute d'une nation, Criminel, Les Témoins*), il a comme nous le souci de porter des textes actuels réellement en prise avec le monde contemporain, et capables de donner à réfléchir sur le présent, y compris dans sa composante politique. Dès cette première expérience commune vécue avec succès, il allait de soi, pour lui comme pour nous, que la prochaine création ADA verrait le jour sur le plateau de la Manufacture des Abbesses : *Amargi* est donc né à la Manufacture des Abbesses, où le spectacle a été joué près de 70 fois. Cette nouvelle aventure a été l'occasion d'approfondir encore la collaboration, sous la forme d'une action culturelle intense, en organisant à de nombreuses reprises des rencontres-débats à l'issue de la représentation, avec de nombreux protagonistes de la scène intellectuelle et politique. C'est donc encore à la Manufacture des Abbesses que naîtra *Saccage*, qui se déclinera également sous la forme d'une action culturelle articulée à ses thématiques (rencontres-débats avec des intellectuels et des protagonistes des différentes "enclaves" : ZAD de Notre-Dame des Landes, fac expérimentale de Vincennes, Clinique de la Borde, territoire autonome du Rojava...)

Équipe de création

Texte et mise en scène : Judith Bernard, avec le collectif ADA

Distribution :

La Rousse : Judith Bernard / Pauline Christophe

La Brune : Caroline Gay / Toufan Manoutcheri

L'Aîné : Marc Le Gall (Jacques Lacan) / David Nazarenko (Michel Foucault)

Le Cadet : Antoine Jouanolou / Jean Vocat

Création Lumières : Samuel Halfon

Création sonore : Caroline Gay

Scénographie : Aurore Dupuy-Joly

Production : ADA-Théâtre,
avec le soutien du Lokal, du T.D.I et de la Manufacture des Abbesses.

Contact compagnie : ada-theatre@orange.fr

N.B : Les spectacles de la compagnie sont visibles sous la forme de captations vidéo et d'extraits sur le site d'ADA-Théâtre : <http://ada-theatre.blogspot.com/>