LES 5, 6 ET 7 NOVEMBRE à hTh (Grammont) DURÉE : 1H30
4 SERA ÉGALEMENT JOUÉ LES 4, 5 ET 9, 10, 11 FÉVRIER 16 à hTh (Grammont)

CRÉATION

4

texte, espace scénique, mise en scène : **Rodrigo García**

Avec : **Gonzalo Cunill, Núria Lloansi, Juan Loriente, Juan Navarro**

Avec la participation de : Emma Baraize et Elina Spiekermann

Assistant à la mise en scène : John Romão
Scénographie lumière : Sylvie Mélis
Création vidéo : Ramón Diago, Serge Monségu, Daniel Romero
Création son : Daniel Romero, Serge Monségu, Juan Navarro
Création numérique : Daniel Romero
Costumes : Marie Delphin

spectacle en espagnol surtitré, traduction Christilla Vasserot

Régie générale : Frédéric Razoux
Régie lumière : Martine André, Thomas Clément de Givry
Régie plateau : Cédric Bossu, Franck Delville
Régie vidéo : Pierre Vidry
Régie son : Serge Monségu, Alexandre Flory
Maquilleuses/coiffeuses : Agnès Gourin-Fayn, Dorothée Leccia

Production déléguée : Humain trop humain - CDN Montpellier
Coproduction : Théâtre Nanterre-Amandiers CDN, Festival d'Automne à Paris, La Maison de la Culture d'Amiens - Centre européen de création et de production, Théâtre de Liège, Bonlieu Scène nationale Annecy

Remerciement
à la savonnerie Fer à cheval
Marseille

SAVONNERIE DEPUIS 1884
FER À CHEVAL
MARSEILLE

La société considère la vie humaine comme un bien bon marché, abondant et accessible. La vie humaine est l'objet le plus facile à remplacer. Une machine coûte cher ; en revanche l'homme qui la fait marcher peut être remplacé par n'importe qui parmi des millions d'hommes, tous également capables après un bref dressage, tous également remplaçables.
Les femmes ont moins de valeur encore. Pour cette société, à en juger par sa façon d'agir, la vie humaine ne vaut pratiquement rien, une vraie aubaine.
La société n'a cure de la vie humaine : le genre de travail qu'elle exige d'elle ne fait que l'écourter, la recherche du moindre bénéfice l'envenime, quant aux guerres… Je ne devrais pas m'étendre davantage. B. S. Johnson

En lisant ton texte, tel qu'il existe à ce stade des répétitions, je me rends compte que, dans tes pièces, l'insertion du texte dans la matière scénique est une question cruciale, qui caractérise chacune de tes œuvres différemment. Comment sens-tu que le texte « 4 » s'insère dans le spectacle « 4 » ?
Les textes tu les écris parce que tu as envie de les écrire, et quand tu as envie d'écrire tu as envie d'écrire à partir d'une forme. Mais jamais en pensant au spectacle.
Ensuite vient le spectacle, et le problème c'est que les textes sont de deux types différents ; il y a ceux qui viennent de l'envie d'écrire, et ça se sent, et il y a ceux qui sont écrits de manière plus rusée en pensant au théâtre, pour qu'ils fonctionnent pour la scène. Pour les plus poétiques, ceux du début, c'est un problème. Comment les mettre en scène ? Normalement, je fais toujours la même chose, j'en fais des projections. Pour « 4 » ça ne me plaisait pas, je voulais entendre la voix des acteurs. A la fin j'ai trouvé une manière très simple de les mettre en scène, la première chose que j'ai tentée m'a plu, ce qui n'arrive jamais d'habitude.

Et les autres textes sont liés à quelque chose de plus théâtral ?
Non, pas vraiment liés à une forme théâtrale, mais travaillés à partir de la scène. Par exemple, ce monologue que Gonzalo va dire habillé en samouraï, je l'ai écrit par hasard. Nous voulions faire des enregistrements vinyles. Je me suis mis à écrire n'importe quoi, et un texte est arrivé. Je me suis dit : « ce texte va, je peux travailler plus en profondeur dessus ». Mais finalement ce ne sera pas sur un vinyle. Et donc à l'arrivée, cela n'a rien à voir avec le point de départ. De la même façon, je disais « je veux avoir un samouraï » et « je veux faire un film avec le samouraï », on va aller tourner un film dans un cimetière, je voulais que le samouraï soit sur un quad, à cause des films de Kurosawa, où ils sont sur un cheval. Et finalement tout cela a disparu, parce que le samouraï dans le film ne m'a pas paru intéressant, et nous avons juste gardé le costume. Car j'aimais la présence du samouraï.
Se pose alors la question : « qu'est-ce que mon théâtre, qu'on pourrait qualifier de contemporain, a à voir avec cette image du samouraï, avec son costume traditionnel, tellement ridicule ? ». Pour faire en sorte que ça marche, je donne au samouraï le texte de la « Tante Tota », un texte de type naturaliste, qui raconte une histoire avec une dimension psychologique, occidentale, de l'Argentine des années 1980. Qu'est-ce que ce texte a à voir avec un samouraï ? En fait ce samouraï signifie, pour moi, me protéger, me battre, engager un acte héroïque comme le petit garçon qui parle dans ce passage de la « Tante Tota ». En même temps, cette image trouve mal sa place à côté des autres. Parce que j'essaye que mon théâtre intègre des gens habillés

normalement, que les choses qui se passent se passent vraiment. Rien sur scène ne «symbolise» quelque chose. Donc un gars habillé en samouraï est en rupture complète avec ça, et ça peut aussi ne pas marcher.

On trouve dans le texte « 4 » d'autres types de ruptures, en particulier une radicalité poétique qui t'amène à créer ces textes du début qui n'ont plus rien à voir avec le théâtre.
C'est bien. Il s'agit de mettre un obstacle au théâtre. Ce sont des textes poétiques, or comment dit-on un poème ? Tatata tatata tatata. Il y a une métrique, un rythme. Je dois donc trouver la manière de voir s'ils sont représentables ou pas.
Ce que je ne supporte plus c'est qu'un acteur parle au public, ça suffit. J'ai fait ça toute ma vie. Que deux acteurs parlent entre eux ne me plaît pas non plus. Rien ne me plaît. Alors j'essaye qu'ils parlent ensemble autrement, et on va voir ce qu'il en ressort. Si on commence à parler au public comme d'habitude, il saisit le texte à travers une convention, dans la convention meurt l'imagination de tout le monde, celle des acteurs, la mienne et celle du récepteur, le spectateur. Donc nous tâchons d'inventer, de forcer cette forme, qui apparemment ne parle pas au public, pour en réalité, s'adresser à lui.

Et sur ces aspects, est-ce que tu sens que l'auteur Rodrigo García tend des pièges au metteur en scène ?
Evidemment. Si on s'intéresse aux parties les plus poétiques, si je les écris, c'est bien parce que je veux que quelqu'un les lise, ou plutôt, les reçoive. Même si je mets des obstacles au théâtre dans mon écriture, ce n'est pas consciemment. C'est incroyable à quel point je me divise en deux personnes. Quand j'écris, j'écris ce que je veux et je ne suis pas tellement conscient que ça puisse poser un problème au théâtre. C'est une question qui me passionne. Quand arrive le moment de répéter je n'ai pas d'autre matériau, je n'ai plus le temps d'écrire, je dois donc faire quelque chose avec le matériau dont je dispose. Il y a quelque chose de très beau, c'est que parmi toutes les décisions que je peux prendre comme metteur en scène, il y a celle de me priver du texte, de le laisser de côté, et je me dis toujours « je ne veux pas du texte », mais inévitablement je finis par en avoir besoin. Et mon besoin de littérature devient à un moment si fort que je dois inventer une forme théâtrale pour ces matériaux qui sont apparemment dénués de théâtralité.

Apparaissent dans ce spectacle, des figures, des personnages, ce dont tu n'es pas coutumier.
Finalement, ces figures que j'ai moi-même inventées sont celles que j'ai le plus de mal à assumer. Je les vois comme des intrusions, comme si quelqu'un s'était immiscé dans mon œuvre. Ce n'est pas mon langage, alors que pour beaucoup de metteurs en scène ce serait quelque chose de tout à fait commun, d'insignifiant, ce samouraï, ces petites filles habillées en top-modèles. Pour moi cela constitue un risque. Parce qu'il y a un moment où utiliser ces images me semble si évident, qu'il me faut trouver comment inventer quelque chose qui soit véritable pour moi. C'est assez étonnant ces idées absolument banales qui peuvent surgir, comme ces petites filles, sorties d'un concours de beauté, que tu vois dans la presse, à la télévision. Tu dois chercher comment ces images, terriblements communes, peuvent fonctionner ou non hors de leur contexte. Car en même temps, leur charge historique, sociale, quotidienne peut complètement gâcher ta pièce.

C'est comme si tu cherchais en toi des espaces imaginaires dans lesquels tu n'aurais pas encore creusé.
Ça c'est fondamental. Tu es tellement sous l'influence de l'esthétique des choses qui te plaisent, auxquelles tu es habitué, qu'à la fin elles absorbent ton imagination. Tu peux faire 2 + 2 = 4, c'est joli, ça marche, mais en réalité le risque se prend quand tu dis : « ça je sais déjà le faire je ne vais pas aller par là ». L'idée, c'est toujours chercher sur scène quelque chose que je n'ai pas vu auparavant. En ce qui me concerne, cela signifie inventer autre chose avec les mêmes éléments, les mêmes techniques, les mêmes acteurs, et cependant avec ces mêmes éléments, je crois qu'il est toujours possible de prendre un risque.
En définitive, toute pièce est une lutte contre l'anxiété des acteurs. Si tu travailles pour les acteurs, tu sais qu'il y a de l'anxiété, peu importe que ce soit tes amis, qu'ils travaillent avec toi depuis trente ans. Tu travailles sous leur loupe et ils te remettent en question en permanence. Cette pression absolument terrible qu'exercent sur moi les acteurs, quand ils demandent simplement « qu'est-ce qu'on va faire aujourd'hui ? », c'est ce qui me rend créatif. Je prends beaucoup de plaisir à cette tension.

Et du point de vue du contenu....
La pièce est métaphysique ; elle parle de l'être, de choses plus imperceptibles. Elle fait moins référence à des éléments du quotidien que d'autres pièces, et quand ces références existent, elles sont détournées, brisées. On dirait une pièce écrite par trois personnes différentes, il y a différents niveaux de langage, différentes couches de pensées. J'aime cet éclectisme, surtout quand il ne vient pas d'un copier/coller, puisque c'est moi qui ai tout écrit. La pièce n'est pas terminée, mais d'une certaine façon on pourrait dire que « 4 » est une transformation intéressante par rapport à « Mort et réincarnation en cow-boy ». Car dans « Cow-boy » j'ai inventé un micro-monde, avec ses lois, surtout dans la première partie, et ici je cherche à l'enrichir. La question serait presque : comment travailler à partir du même langage, du même univers, mais avec une forme plus complexe ?

Entretien avec Rodrigo García, réalisé par Laurent Berger-Octobre 2015

DEUX HEURES DU MAT'
(CUMBIA POUR FAIRE DANSER LES FILLES)
de EL DIPY

Deux heures du mat'
je suis avec toi
Et ton mari,
où tu l'as mis ?

Il y a des nuits
où je suis dans ton lit
Et ton mari,
où tu l'as mis ?

Bouge tes fesses, bébé !
Mets l'original !
Voilà El Dipy, chérie !
Tu as écouté, tu as comparé,
tu as choisi, tu t'es pas trompée !

deux heures du mat'
je suis avec toi
Et ton mari,
où tu l'as mis ?

La nuit parfois
je suis dans tes bras
Et ton mari,
où tu l'as mis ?

Il part en voyage, tu te retrouves toute seule.
Tu m'envoies des messages sur whatsApp ou sur Facebook et moi j'ai le nez collé à mon MacBook.
T'inquiète pas, j'arrive, attends-moi au pieu.
Le sexe au petit matin, c'est ce qui m'excite le plus.
Je t'embrasse tout près du nombril, ça te donne des frissons.
J'adore quand ça va trop loin, et surtout que ton mari n'en sache rien.
Mais au final tout a une fin
alors autant prendre son pied.

El Dipy
Adrián Martínez, plus connu comme El Dipy, a commencé la musique grâce à son ami Sergio « vermicelle » Galván, avec qui il faisait salle comble dans les bars des bas-fonds argentins, en chantant dans le groupe El Empuje. En 2004, El Dipy débute son aventure en solitaire. Les paroles de ses chansons reflètent sa passion pour la philosophie de « la secte du chien » (El Dipy a soutenu à l'Université Nationale de Lomas de Zamora une thèse de doctorat consacrée aux philosophes cyniques). Parallèlement à son activité de chanteur de cumbia dans la province de Buenos Aires, El Dipy est depuis 2012 artiste associé à l'IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) de Paris. Il a collaboré avec plusieurs artistes, intervenant entre autres dans MIKROPHONIE I et AUS DEN SIEBEN TAGEN Intuitive Musik, du compositeur allemand Karlheinz Stockhausen.
Parmi ses compositions les plus célèbres, on retiendra : *La Bouteille, Sers-moi un coup, Ça me pète les couilles, La Meuf, Vas-y salope, J'ai la flemme, J'aime la nuit.*
https://www.youtube.com/watch?v=kzn1ECNO-Ss

Expositions-installations à hTh :

du 5 novembre au 2 décembre en collaboration avec le FRAC LR
JEAN-CLAUDE RUGGIRELLO

le jeudi 5 novembre à 19h15, visite commentée par Emmanuel Latreille (directeur du FRAC LR)

Concert à hTh :

le 6 novembre à 22h30
MERRY CRISIS, électrorockabily cramée

Pour les petits humains :

le 6 novembre à 20h : pendant que vous assistez à la représentation de « 4 » de Rodrigo García,
confiez-nous vos enfants (de 5 à 11 ans) pour un atelier créatif et ludique sur place.
Tarif : un enfant 10€, à partir du deuxième 5€
Inscriptions et renseignements au 04 67 99 25 00.
Cet atelier est proposé et encadré par Môm'art Factory.
http://momart-factory.blogspot.fr/

prochain spectacle :

LE MÉRIDIEN
un projet de et avec **Nicolas Bouchaud**
mise en scène **Éric Didry**
du 10 au 14 novembre 2015 à 20h au théâtre d'O (relâche le 11)
Rencontre avec l'équipe artistique le 12 novembre
à l'issue de la représentation

humain TROP humain
CDN MONTPELLIER

Domaine de Grammont
CS 69060 - 34965 Montpellier cedex 2
Billetterie : 04 67 99 25 00
Administration : 04 67 99 25 25
www.humaintrophumain.fr

licences d'entrepreneur de spectacles 1-1072817, 2-1072818, 3-1072819

SAISON 2015 2016