



LA PARANOÏA

DE RAFAEL SPREGELBURD

MISE EN SCÈNE **MARCIAL DI FONZO BO / ÉLISE VIGIER**

THÉÂTRE DES LUCIOLES

THÉÂTRE / FRANCE

EN FRANÇAIS

JEU 19 VEN 20 SAM 21 NOVEMBRE 2009

À 20H30

MAILLON-WACKEN / HALL 2

CONTACTS RELATIONS AVEC LE PUBLIC :

TÉL. : **03 88 27 61 71**

ANNE.GROH@LE-MAILLON.COM / MELANIE.BAURE@LE-MAILLON.COM / IRENE.COGNY@LE-MAILLON.COM

Avec	Rodolfo De Souza Marcial Di Fonzo Bo Frédérique Loliée Pierre Maillet Clément Sibony Julien Villa Élise Vigier
Mise en scène	Marcial Di Fonzo Bo Élise Vigier
Décor, lumière Images avec la collaboration de Dramaturgie Costumes Son Perruques et maquillages assistée de Production déléguée Directrice de production Traduction française	Yves Bernard Bruno Geslin Romain Tanguy Guillermo Pisani Anne Schotte Manu Léonard Cécile Kretschmar Sarah Dureuil Théâtre des Lucioles-Rennes Coralie Barthélemy Marcial Di Fonzo Bo Guillermo Pisani
Production	Théâtre National de Chaillot, Paris Centre Dramatique Régional de Tours, Nouvel Olympia Théâtre National de Bretagne, Rennes Théâtre de Nîmes Le-Maillon, Théâtre de Strasbourg / Scène européenne Théâtre de la Place, Liège
Avec la participation artistique	Jeune Théâtre National
Le Théâtre des Lucioles est soutenu par	DRAC Bretagne Conseil Régional de Bretagne Conseil Général d'Ille-et-Vilaine, Ville de Rennes L'Arche Éditeur
Les pièces de Rafael Spregelburd sont représentées par	

La Paranoïa - Résumé

La pièce se déroule plus au moins 5.000 ou 20.000 ans après J.-C., à un moment où les humains entretiennent une relation très étrange avec des créatures extraterrestres beaucoup plus puissantes qu'eux : les intelligences. L'équilibre qui garantissait leur relation est sur le point de se rompre entraînant la destruction de l'humanité, car la fiction, qui est l'unique raison pour laquelle les intelligences préservent les humains, est proche de disparaître. En effet, la fiction ne pousse que sur la Terre ; l'humanité est la seule espèce capable d'imaginer ce qui ne se passe pas. Les intelligences consomment la fiction comme s'il s'agissait d'une épice rare et délicieuse. Seulement, elles ont été trop gourmandes et elles l'ont consommée jusqu'à l'épuiser. Maintenant, il leur en faut plus encore.

Hagen mathématicien, Claus astronaute, Julia Gay Morrison écrivain à succès et Béatrice, une G4 (très ancien modèle de robot, à la mémoire corrompue), sont accueillis dans un hôtel délabré de Piriapolis (Uruguay) par le Colonel Brindisi des Opérations Spéciales Terriennes : inventer en 24 heures une fiction que les intelligences n'aient pas déjà ingurgité. Mission délicate. Il en va de la survie de l'espèce.

L'équipe se met au travail tant bien que mal et non sans moult difficultés. Elle commence à construire une fiction : Brenda, une jeune fille vénézuélienne, a été tenue enfermée en secret dans une clinique où elle a subi d'innombrables opérations de chirurgie esthétique. Le pétrole s'étant épuisé, la seule source de richesse du Venezuela reste la beauté. Certaines corporations illégales, avec la complicité de l'Etat, convainquent des jeunes filles de se laisser opérer pour mouler leurs corps selon un modèle de beauté prévu pour le futur. Mais, parfois, ils parient sur le mauvais cheval. C'est le cas de Brenda. Son traitement est abandonné et elle reste à mi-chemin entre la beauté possible et l'horreur absolue. De plus elle découvre qu'elle n'est pas la seule future Miss Venezuela. Elle cherche alors à se venger en tuant médecins et policiers et peut-être aussi en complotant contre le président Chavez.

John Jairo Lazaro - policier devenu boulimique et drogué après un guet-apens où il a failli mourir et à qui on a retiré sa plaque - est l'anti-héros qui tentera de résoudre l'affaire, menant son enquête dans un sous-monde de travestis et de transsexuels.

Les liens entre l'équipe de Piriapolis et la fiction au Venezuela sont de plus en plus étroits, jusqu'à ce que les deux mondes se croisent dans un tournant digne de Borgès. Ce n'est pas l'équipe de Piriapolis qui inventait la fiction, mais ils étaient eux-mêmes imaginés par la petite Brenda.

Mêlant théâtre et cinéma, *La Paranoïa* s'avère être une formidable machine désopilante qui démonte les mécanismes de la fiction.

Les Ruines circulaires, Jorge Luis Borges (extraits)

« Ne pas être un homme, être la projection du rêve d'un autre homme, quelle humiliation incomparable, quel vertige ! (...)

Le terme de ses réflexions fut brusque, mais il fut annoncé par quelques signes. D'abord (après une longue sécheresse) un nuage lointain sur une colline, léger comme un oiseau ; puis, vers le sud, le ciel qui avait la couleur rose de la gencive des léopards ; puis les grandes fumées qui rouillèrent le métal des nuits ; ensuite la fuite panique des bêtes. Car ce qui était arrivé il y a bien des siècles se répéta. Les ruines du sanctuaire du dieu du feu furent détruites par le feu. Dans une aube sans oiseaux le magicien vit fondre sur les murs l'incendie concentrique. Un instant, il pensa se réfugier dans les eaux, mais il comprit aussitôt que la mort venait couronner sa vieillesse et l'absoudre de ses travaux. Il marcha sur les lambeaux de feu. Ceux-ci ne mordirent pas sa chair, ils le caressèrent et l'inondèrent sans chaleur et sans combustion. Avec soulagement, avec humiliation, avec terreur, il comprit que lui aussi était une apparence, qu'un autre était en train de rêver. »

Après avoir mis en scène *La Estupidez*, créé en mars 2007 au Théâtre National de Chaillot, nous avons eu envie de continuer à explorer l'œuvre de Rafael Spregelburd. Nous avons donc lu les autres pièces de *L'Heptalogie* en espagnol, puisqu'elles n'étaient pas encore traduites en français, et avons choisi de travailler sur *La Paranoïa*. Plusieurs raisons ont motivé ce choix :

- *La Paranoïa* est le septième volet de *L'Heptalogie*, inspiré de *La Table des sept péchés capitaux* de Jérôme Bosch, et vient juste après *La Estupidez*.

- Rafael Spregelburd écrit pour les acteurs et *La Paranoïa* en est la démonstration parfaite.

« D'habitude - écrit-il - dans les pièces écrites pour la compagnie (El Patron Vazquez), les acteurs recevaient la pièce pratiquement finie et nous n'avions qu'à commencer le montage. Cette fois, en revanche, il nous a semblé qu'il était temps de tenter autre chose. Ainsi donc chaque développement, chaque tournant de l'histoire, chaque apparition d'un nouveau personnage est conçu et validé avec la complicité des quatre acteurs du groupe . (...) Les œuvres de *L'Heptalogie* privilégient le procédé ludique par dessus les thèmes, les messages, l'excès, l'architecture recherchée, l'abandon absolu pour faire apparaître l'in vraisemblable comme la chose la plus normale du monde, caractérisent les pièces de *L'Heptalogie*. »

C'est à cet endroit de « théâtre d'acteurs » que le travail de Spregelburd nous touche et rejoint en tout point la manière dont nous envisageons les acteurs et le théâtre au sein du Théâtre des Lucioles, le collectif d'acteurs dont nous sommes membres fondateurs.

Dans *La Paranoïa* – qui correspond à la gourmandise dans *L'Heptalogie* de Bosch -, l'auteur met en jeu une multitude de formes et de genres qui se côtoient, comme à l'intérieur d'un cerveau ou à l'image du monde actuel. Il emprunte des références au cinéma (du film noir à la « tele-novela », en passant par le film d'horreur série B et David Lynch), à l'opéra chinois et au point de genèse du théâtre : l'invention par la parole.

Les acteurs prononcent des mots, inventent une fiction qui se met à exister en prenant une forme concrète devant nos yeux. Ce qui nous intéresse c'est de trouver comment, dans la mise en scène, ces films et images peuvent surgir, se condenser et disparaître. C'est pourquoi nous avons pensé à un dispositif scénique rond (lanterne magique, cinéma bulle) pour travailler sur l'hallucination, et les fragments tels qu'ils existent dans l'incroyable construction qu'est notre mémoire.

- Comment rendre absolument nécessaire l'utilisation de l'image et faire ensuite que ce procédé reste simple surtout ?

Il faudra que l'on rende concrète la sensation de l'invention, que l'on puisse voir le prolongement (grâce aux techniques de l'audiovisuel) de la pensée de l'acteur en image.

Trouver comment tous les films existent comme des films mais aussi comme des morceaux de cerveaux, des parcelles de mémoires, contenant des pensées complètement idiotes comme des événements catastrophiques pris dans un même tourbillon et dans un même vertige. Et aussi trouver dans ce mouvement circulaire comment ceux qui pensaient inventer la fiction sont en fait ceux qui étaient inventés.

Écrire une mise en scène qui ne soit pas linéaire mais plutôt circulaire et chaotique, tout en gardant constamment le premier degré de l'histoire et du suspense : les intelligences (les extraterrestres) sont sur le point de faire disparaître la planète si le groupe d'élite d'opérations spéciales n'invente pas une fiction qui puisse rassasier et satisfaire les intelligences.

- C'est de la science-fiction, un genre qui est très rare de voir au théâtre et donc à inventer.

- Et dans *La Paranoïa*, des questions philosophiques sont posées sur la fiction, la réalité et la gourmandise (de fiction, de beauté, d'eau, de pétrole...) jusqu'à la folie, question très actuelle dans notre société, toutes ces questions sont présentes et traversent le texte en explosant tout sérieux par un humour décapant et un plaisir jouissif à entremêler les codes et les genres.

- C'est une écriture qui n'a peur de rien et du coup décroïsonne la pensée.

Élise Vigier

Réponses de Rafael Spregelburd aux questions de Jorge Dubatti pour l'édition de *La Paranoïa*

1. L'écriture de *La Paranoïa*

Ce sixième volet de *L'Heptalogie* de Jérôme Bosch est, probablement, celui qui a une plus longue histoire. Le projet a surgi comme une nécessité naturelle des acteurs de ma compagnie, El Patron Vazquez, d'envisager un nouveau travail après notre spectacle antérieur, *La Estupidez*. Le schéma était similaire (seulement cinq acteurs pour camper tous les personnages que l'histoire demanderait) mais cette fois nous avons un défi assez ingrat et un peu auto-imposé : comment surpasser les niveaux de langage, de précision et de délire que la compagnie avait atteints avec la mise en scène titanique de *La Estupidez*? (...)

Je suis habitué à un type d'écriture scénique qui se développe pendant les répétitions : une écriture en parallèle, où l'on vérifie avec les acteurs eux-mêmes l'efficacité ou l'inefficacité de chaque texte, de chaque idée de mise en scène. Voilà comment j'ai pu écrire des pièces comme *Fractal*, *Bloqueo*, *Lucido o Acassuso*. Cependant, je n'avais jamais utilisé ce procédé à l'intérieur de ma propre compagnie « historique » : le Patron Vazquez, que j'ai fondée avec Andrea Garrote vers 1994. D'habitude, dans les pièces écrites pour la compagnie, les acteurs recevaient la pièce pratiquement finie, et nous n'avions qu'à commencer le montage. Cette fois, en revanche, il nous a semblé qu'il était temps de tenter une autre chose. Ainsi donc chaque développement, chaque tournant de l'histoire, chaque apparition d'un nouveau personnage a été consultée et conçue avec la complicité des quatre acteurs du groupe. (...)

J'ai commencé à écrire la pièce au début de l'année 2005. Depuis, elle a été traversée de manière permanente par les anecdotes, les regards et les désirs personnels des acteurs. (...) La lecture permanente et la discussion avec les acteurs ont été les éléments décisifs à l'heure de découvrir la forme finale de ce spectacle.

2. *La Paranoïa* dans *L'Heptalogie*

La direction de *L'Heptalogie* semble se dessiner avec une clarté terrifiante : des pièces longues, impossibles, polémiques et discutables ; des réseaux serrés de signes qui ne se réfèrent pas seulement à eux-mêmes, mais aussi à leurs sœurs de *L'Heptalogie*, comme une sorte de métatexte presque théorique sur la fiction, les façons de raconter, les controverses locales sur l'art du théâtre. Ce sont des œuvres qui privilégient le procédé ludique par-dessus les thèmes, les messages. L'excès, l'architecture recherchée, l'abandon absolu pour faire apparaître l'in vraisemblable comme la chose la plus normale du monde, caractérisent les pièces de *L'Heptalogie*. (...) Il y a un esprit « Boschien » qui surveille avec zèle chaque mouvement dans ces pièces : le détail infini, le manque d'un centre, la passion pour la déviation optique, la nostalgie pour un ordre antérieur, absent. Et l'idée toujours translucide du dictionnaire perdu, d'un code qui pourrait expliquer les signes, mais qui a été égaré juste à temps. (...)

Il est évident que ce nouveau volet partage principalement avec *La Estupidez* son goût pour la complication inutile, mais il est facile aussi pour moi de repérer des mécanismes communs à d'autres pièces : le jeu avec les registres anormaux du langage (déjà présent dans *L'Extravagance*, *L'Entêtement*, *La Estupidez*) fait ici naturellement son chemin (voir par exemple les questions sur le poème chinois, l'usage du genre féminin dans le futur lointain, ou l'affolant jargon vénézuélien, langage opaque plein de possibilités d'interprétation). Dans *La Modestie*, on trouve le double jeu de la narration, qui ne sera révélé que vers la fin. Ici comme dans *La Panique*, l'utilisation récurrente d'esthétiques empruntées au cinéma est évidente : depuis les films d'horreur de série B (qui prennent ici la forme du surtitre « horreur communiste chinois en milieu vénézuélien ») jusqu'au film noir, en passant par David Lynch et les langoureux divertissements travestis à la Fassbinder. On reconnaîtra *L'Extravagance* dans la parodie légère et sommaire d'une certaine théâtralité désuète : l'opéra chinois, la technologie rétro, le romantisme frivole.

3. Le procédé central de *La Paranoïa*

La Paranoïa est construite autour d'une curiosité obstinée pour les moyens audiovisuels. (...) Bien sûr, il doit y avoir beaucoup de façons de monter ce texte, mais je ne peux penser à une autre façon que celle de l'entrecroisement audiovisuel, celle de la cohabitation entre ce qui est filmé et ce qui est présent. (...)

Du reste, *La Paranoïa* est unique aussi dans un autre sens : il s'agit presque d'une pièce de science fiction. Une esthétique qui, comme tout le monde le sait, s'entend mal avec le théâtre. Pour une raison quelconque, la préoccupation pour le futur est légèrement ridiculisée dans le théâtre, alors que n'importe quelle observation sur le passé – même

insipide et évidente – passe d'habitude pour du bon théâtre, ou du moins pour un théâtre sérieux, important. Ce qui est vieux va très bien avec le théâtre, d'une manière suspicieuse. Une pièce qui fouille dans le passé a sa vie utile garantie, on dirait. Alors que n'importe quelle tentative de regarder vers le futur vieillit à grande vitesse. Je crois que ce postulat peut être mis en cause. Et, comme je ne sais pas faire autrement, je le mets en cause. Le futur que j'imagine ici est un futur classique et cliché : manqué, boiteux, opaque. Mais il me permet au moins de réaliser une quantité énorme de spéculations linguistiques. Pour raconter l'histoire d'un groupe d'élite convoqué à Piriapolis, en Uruguay, pour sauver le monde, dans vingt-deux mille ans et des poussières, j'avais besoin d'un dictionnaire singulier. *La Paranoïa* : un futur très lointain, presque inaccessible. Imagine un futur moins lointain, à quelques pas de distance, au Venezuela. Est-ce que je l'aurais bien résumé ?

L'Heptalogie de Jérôme Bosch**par Rafael Spregelburd****Prologue à *Heptalogie de Jérôme Bosch I : L'Inappétence, L'Extravagance, La Modestie, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2000***I. *L'Inappétence* (2000)II. *La Modestie* (2000)III. *L'Extravagance* (2000)IV. *La Connerie* (2003)V. *La Panique* (2004)VII. *La Paranoïa* (2007)VII. *L'Entêtement* (2008)

Le projet de *L'Heptalogie* a pour origine le hasard d'une rencontre avec un tableau : *La Roue des péchés capitaux* de Jérôme Bosch, qui est exposé au musée du Prado, Madrid. Comme souvent à son époque, Bosch n'a pas peint ce tableau pour qu'il soit accroché au mur mais pour être vu comme une table. Le visiteur-spectateur est ainsi obligé de parcourir l'œuvre pour pouvoir voir dans le bon sens chacune des représentations fabuleuses des sept péchés.

Cette attitude « active » du spectateur fut le premier détonateur. Le tableau ne peut pas se voir en entier. Il faut fixer sa vue au hasard sur un point de son intérieur, puis choisir une direction, l'entourer, tourner autour de l'œuvre pour revenir au point de départ, avec pour tâche de recycler l'information et de décider de ce que l'on a vu. C'est un procédé formidable. À l'habituel attentat du fond contre la figure qui m'a toujours tant plu chez Bosch (il suffit de se souvenir du *Jardin des Délices*, où l'on ne peut décider où poser la vue car on craint que le meilleur se passe toujours dans une autre partie du tableau), s'ajoute, avec ce « mouvement », un autre procédé technique qui est pour moi intimement lié au théâtre.

L'obsession de traduire quelques aspects techniques du peintre a commencé à bouillonner en moi. Il n'y a pas beaucoup de différence pour moi entre « écrire » et « traduire ». Traduire comporte le passage d'un contenu exprimé dans une langue déterminée à une autre langue. Étant donné que la langue d'origine est différente de celle d'arrivée, il existe au cœur de chacune d'elles des opérations techniques et signifiantes complètement particulières. Écrire du théâtre est aussi traduire le langage des intuitions, des pulsions, des idées, des apparitions inattendues, des images internes, etc. vers un langage qui n'existe pas encore mais qui, une fois la pièce finie, créera toutes ces interrelations entre les signes qui constituent ce que nous appelons langage. Pendant ce processus de travail, je suis tombé sur un petit cahier de grande valeur, une dizaine de pages que j'ai jointes dans cette édition. Il s'agit de cinq ou six notes fascinantes, écrites par Eduardo Del Estal. (Lui-même m'a offert cette unique édition fait maison, quand il a connu mon obsession à ce sujet).

Loin d'expliquer la signification du tableau (que l'on trouve d'habitude dans les travaux sur Bosch), Del Estal vise directement son Sens. A partir d'observations strictement géométriques (et par conséquent, aussi vraies que le meilleur des axiomes), il élabore un discours très lucide sur la loi et la transgression, dans la nature vivante du tableau. J'ai fondé mon travail sur ces observations. Et dans ce livre nous pouvons voir les premiers résultats de cette quête.

Bosch laisse un constat inépuisable de la chute d'un Ordre, mais, en même temps, sa peinture est générée à l'intérieur du désespoir de cette chute ; d'où son complexe discours moral. L'ordre médiéval se fracture : Dieu n'est plus « le chemin le plus court entre un homme et un autre », l'Église n'est plus la source de la Loi, à présent rien n'est à sa place, l'anatomie de l'homme coexiste avec celle du monstre, et le chaos menace d'être éternel. Naturellement, et bien que Bosch n'ait pas vécu assez longtemps pour le savoir, cette crise se referme dans un nouvel ordre formel : celui de la Renaissance, avec son nouveau système de lois et de transgressions. Comme l'indique Del Estal, chaque époque, chaque ordre fermé, est incapable d'énoncer la loi qui lui donne du sens, car cette loi coïncide avec le point de vue, et le point de vu est invisible. (« Pourquoi est-ce qu'au Moyen Age personne ne peint Dieu de dos ? », se demande Del Estal.)

Mon *Heptalogie* est personnelle et, loin de réfléchir l'angoisse de l'homme du Moyen Age, elle tente de témoigner de la chute d'un autre ordre – l'ordre Moderne, qu'on croyait le nôtre – en posant les questions qui accompagnent notre propre turbulence. Où est la déviation quand il n'y a plus de centre ? La transgression est-elle possible lorsqu'il n'y a pas de loi fondatrice ?

Ce n'est pas en vain que les sept péchés capitaux (orgueil, avarice, colère, luxure, envie, paresse, gourmandise) ont muté dans cette *Heptalogie* vers d'autres ordres moraux, vers une délirante « cartographie » de la morale, où la recherche du centre constitue le moteur de toute quête désespérée sur le devenir.

Je me propose l'incomplétude comme horizon. Un système d'œuvres qui s'appellent et s'interpellent, un ordre qui se réfère à lui-même à travers un réseau enchevêtré de grammaires et de références croisées, cachés sous l'épiderme du langage. Mieux exprimé par un théorème de Gödel que je modifie peut être dans ma mémoire : « Tout système fermé de formulations axiomatiques comporte une proposition non énonçable, indécidable, à partir des éléments de ce même système ».

La série est écrite comme si elle s'appuyait sur un dictionnaire que l'on aurait égaré. C'est comme cela que je vois Bosch. Dans chacune des fables morales sur les différents péchés, chaque objet semble avoir été choisi par la main de l'encyclopédiste : on mettra ici un peu de foin, parce que le foin est jaune et il représente donc indubitablement l'or, et là une pomme, car c'est le symbole automatique de la tentation. Et là-bas, la plaie du Christ, la « bouche » par laquelle Dieu parle aux hommes et proclame sa loi.

Cependant, le temps a érodé la signification automatique de beaucoup de ces symboles, et le dictionnaire médiéval reste une énigme. Ce mystère est ma flamme. Ce vide permet les opérations logiques de la pensée. Prenons l'Orgueil : je vois un lézard, debout, avec une coiffe en dentelle qui apparaît de derrière une armoire pour soutenir un miroir devant une femme qui se complait dans sa propre contemplation, quoique l'image renvoyée par le miroir ne coïncide pas avec le point de vue de la femme, mais reflète l'image d'une pomme que quelqu'un a oubliée sur le rebord d'une fenêtre grillée. C'est à dire : je sais organiser ce que je DOIS voir parce qu'en dessous Bosch a écrit « Orgueil ». Alors « je vois » ce qui ressemble le plus à ce que je sais déjà. Mais voyons cet autre exemple : un personnage en toge marron a la tête incrustée à l'intérieur d'une table de nuit à trois pieds, sa main droite s'appuie sur son cœur, avec la gauche (cachée) il semble tenir une épée ; par terre, près de l'homme, des chaussures chinoises, blanches et à talons pointus comme des aiguilles, sont éparpillées sur la pelouse. Ceci est la « Colère ». Où a échoué le dictionnaire qui explique cette représentation morale ? Quelle est la matière du récit ?

J'ai écrit ces œuvres comme si j'avais égaré moi-même le dictionnaire de la modernité. Alors, il se produit chez moi le phénomène recherché : l'étrangeté. Il s'agit aussi d'œuvres profondément morales et, à l'instar de Bosch, je me suis chargé de leur donner des titres : *L'Inappétence*, *L'Extravagance*, *La Modestie*, *La Panique*, *La Bêtise*, *La Paranoïa* et *L'Entêtement*. Des formes de la déviation, d'une certaine déviation et, par conséquence, d'une certaine loi. Il n'y a pas de blague dans le choix des titres. Il n'y a pas d'ironie. Ils « ne veulent pas dire » le contraire de ce qu'ils disent. Mes plans sont démesurés : j'imagine que le jeu complet de ces sept pièces (indépendantes entre elles mais pleines de citations, comme un feu croisé), peut être représenté dans la même ville dans sept salles différentes, ou mieux encore : on peut se servir de la coïncidence numérique et monter une œuvre pour chaque jour de la semaine. L'ordre dans lequel le spectateur décidera de les voir aura une incidence sur sa cosmovision, et modifiera en conséquence sa vision de chacune d'elles. Pareillement pour le tableau de Bosch, qui doit être « parcouru » pour être vu. En plus, les fugues « inutiles », le matériau jetable de chacune d'elles est fondamental à la lisibilité d'une autre et ainsi de suite. Nous savons tous à quel point il est difficile de monter une œuvre : le théâtre est chaque jour plus difficile. C'est pour cela que j'ai décidé d'en écrire non pas une mais sept. Avec l'intime espoir que cela en sera plus facile. Et jusqu'à maintenant, la démesure de la proposition a accompli cette attente. Les œuvres mesurées ont cessé d'intéresser.

Rafael Spregelburd • Auteur, metteur en scène, comédien

Né en 1970, Rafael Spregelburd est l'un des représentants les plus brillants d'une nouvelle génération de dramaturges argentins extrêmement inventive et prolifique, qui a commencé à créer dans les années du retour à la démocratie, après la dictature militaire de 1976-1983 (citons entre autres Javier Daulte, Alejandro Tantanian, Daniel Veronese, Federico Leon...). Il a été boursier du théâtre Beckett de Barcelone, où il a donné des séminaires avec le dramaturge espagnol José Sanchis Sinisterra. Il a été boursier du British Council et du Royal Court Theatre de Londres, auteur en résidence au Deutsches Schauspielhaus de Hambourg, auteur et metteur en scène invité à la Schaubühne de Berlin, metteur en scène invité au Theaterhaus de Stuttgart et au Kammerspiele de Munich, auteur commissionné par la Frankfurter Positionen 2008 et fellow de la Akademie Schloss Solitude de Stuttgart. Il est publié en Allemagne chez Suhrkamp. Spregelburd a été invité à de nombreux festivals internationaux et a obtenu plus d'une trentaine de prix argentins et internationaux, parmi lesquels : Tirso de Molina, Casa de las Américas, Dramaturgie de la Ville de Buenos Aires, Argentores, María Guerrero, Florencio Sanchez, Trinidad Guevara, journal Clarin, Konex, etc.

Rafael Spregelburd dépasse, dans sa pratique artistique, la division du travail qui structure traditionnellement l'activité théâtrale : à la fois auteur, metteur en scène, comédien, traducteur et pédagogue, son écriture se nourrit des différents savoirs qui accompagnent son activité créatrice. Il s'est formé en tant qu'acteur et dramaturge avec le dramaturge Mauricio Kartun et les metteurs en scène Daniel Marcove et Ricardo Bartis. À partir de 1995, il commence à mettre en scène ses propres textes et, occasionnellement, des adaptations d'autres auteurs (Carver, Pinter). Ses traductions de Harold Pinter, Steven Berkoff, Sarah Kane, Wallace Shawn, Reto Finger et Marius von Mayenburg ont souvent fait l'objet de mises en scène. Il vit et travaille principalement dans sa ville natale de Buenos Aires. Vers la fin des années 90, son œuvre, traduite en plusieurs langues, commence à se faire connaître au-delà de l'Argentine, principalement en Amérique Latine et en Europe, en particulier en Allemagne, en Espagne et en Angleterre.

En 1994 il crée (avec la comédienne Andrea Garrote) la compagnie El Patron Vazquez, pour laquelle il écrit plusieurs textes, dont *La Estupidez* et *La Paranoïa*. Tout au long de ses plus de trente pièces, écrites dès le début des années 90, Spregelburd n'a cessé de mener une exploration formelle aussi féconde et virtuose que théâtralement efficace.

Celle-ci est particulièrement évidente dans la série de pièces indépendantes qui composent la multiforme et démesurée *Heptalogie* de Jérôme Bosch. Initialement inspirée par *La Table des Sept Péchés Capitaux* de Jérôme Bosch (peint vers 1475-1480, musée du Prado), *L'Heptalogie* s'étend sur plus de dix ans de travail. Le dernier volet de *L'Heptalogie*, *L'Entêtement*, a été créé en allemand, à Francfort, en 2008. Écrite entre janvier 2005 et septembre 2007, sixième pièce de la série, *La Paranoïa* continue de creuser les thèmes qui obsèdent Rafael Spregelburd : la spéculation mathématique, la traduction, l'arbitraire du langage. Construite autour du processus de création de la fiction, la pièce est, en quelque sorte, un développement de tous les multiples procédés que l'auteur a employés tout au long de *L'Heptalogie*.

Marcial Di Fonzo Bo • Metteur en scène, comédien

Né à Buenos Aires en Argentine, Marcial Di Fonzo Bo s'installe définitivement à Paris en 1987. Il a suivi l'enseignement de l'École Nationale de Bretagne (TNB) de 1991 à 1994. Il fait partie des membres fondateurs du Théâtre des Lucioles. Au théâtre, il a joué en 1993 avec Claude Régy *Paroles du Sage* puis *La terrible Voix de Satan* de Grégory Motton, *L'Ecclésiaste*, dans une traduction de Henri Meschonnic, et en 1999 *Quelqu'un va venir* de Jon Fosse. En 1995, il interprète *Richard III* de Shakespeare, mise en scène de Matthias Langhoff, qui lui vaut la Premi d'interpretacio de la critica teatral de Barcelona et le Prix de la révélation du Syndicat de la Critique Théâtrale en France.

C'est encore avec Matthias Langhoff qu'il joue *Ile du Salut – Rapport 55 sur la colonie pénitentiaire* Franz Kafka en 1997, *L'Inspecteur Général* de Gogol en 1999, qui lui vaut le Grand prix du Syndicat National de la Critique, *Borges* de Rodrigo Garcia en 2002, *Munequita ou jurons de mourir avec gloire* d'Alejandro Tantanian en 2003, *L'Enfant prolétaire* d'Oswaldo Lamborghini en 2004.

Il a joué également dans les mises en scène de Christian Colin *Peau d'ours* d'Henri Calet, François Wastiaux *Les Parappazzi* d'Yves Pagès, Bérangère Bovoisin *Le Poisson des grands fonds* de Mariluisse Fleisser en 1999, d'Olivier Py *L'Apocalypse Joyeuse* en 2000, de Jean-Baptiste Sastre *Tamerlan Le Grand* de Christopher Marlowe en 2001, de François Berreuer *Promoteo* en 2002 de Rodrigo Garcia *Je crois que vous m'avez mal compris* en 2003 et de Philippe Minyana également auteur, *Le Couloir*.

En 1998, il crée *Copi, un portrait* à Barcelone, spectacle repris en France, puis en Amérique du Sud (1999/2000).

Comme metteur en scène, il monte en 2001 *Eva Peron* de Copi, à Santiago du Chili, suivi d'une tournée en France, en Espagne et en Amérique du Sud ; en 2002, dans le cadre du Festival Mettre en Scène - Théâtre National de Bretagne, *L'Excès-L'Usine* de Leslie Kaplan, et *Le Roi David*, opéra d'Arthur Honneger, avec l'Orchestra Sinfônica do Estado de São Paulo, en 2003, *Œdipe* d'après les textes de Sophocle, Sénèque, Didier Georges Gabily et Leslie Kaplan ; en février 2005, *La Grotta di Trofonio* d'Antonio Salieri, à l'Opéra de Lausanne.

Au cinéma, il a tourné notamment avec Brigitte Roüan *Travaux*, avec François Favrat *Le Rôle de sa vie*, avec Silgried Alnois *Elle est des nôtres*, avec Emilie Deleuze *Peau Neuve* et avec Claude Mourieras *Tout va bien on s'en va*.

Élise Vigier • Metteuse en scène, comédienne

Élise Vigier a suivi l'enseignement de l'École Nationale de Bretagne (TNB) de 1991 à 1994. Elle fait partie des membres fondateurs du Théâtre des Lucioles. Elle joue tout d'abord dans des mises en scène de Marc François (Cinna *La Mort de Pompée*), de Clide Chabot (*Strangers than Kindness* d'après *Temporairement épuisé* de Hubert Colas) et de Laurent Javaloyes (*Comme ça*). Elle reçoit le prix du jury professionnel du Festival Turbulences à Strasbourg pour *Preparadise sorry now* de Rainer Fassbinder mis en scène par Pierre Maillet en 1995. A partir de cette date elle joue principalement dans des créations du Théâtre des Lucioles, dans une création collective (*Cabaret des Lucioles*) et dans des mises en scène de Marcial Di Fonzo Bo (*Et ce fut...* mis en scène avec Pierre Maillet en 1996, *Eva Peron* en 2002, *Œdipe de Sophocle*, Sénèque, *Didier-Georges Gabily et Leslie Kaplan* en 2003 et *Sang* en 2005), Pierre Maillet (*Le Poids du monde – Un Journal* en 1998 et *La Maison des morts* qui reçoit le prix régional à la création artistique du Conseil Régional de Bretagne en 1999 mis en scène avec Laurent Javaloyes, *Igor et Caetera...* en 2002, *Les Ordures, la ville et la mort* en 2003) et Bruno Geslin (*Mes Jambes si vous saviez, quelle fumée...* en 2005). En 1999, elle met en scène *L'Inondation* d'après Evguéni Zamiatine dans une adaptation de Leslie Kaplan. Puis, elle participe à la création de différents spectacles : *Copi – Un Portrait* avec Marcial Di Fonzo Bo et Pierre Maillet (1999), *Duetto* avec Frédérique Loliée et Bruno Geslin (2002) et *La Tour de la Défense* avec Marcial Di Fonzo Bo en 2005. En 2004, elle écrit et co-réalise avec Bruno Geslin *La Mort d'une voiture*, moyen métrage sélectionné au festival de Brest, prix du jury à Lunel et prix de qualité du CNC.