



L'âge de frémir

conception et mise en scène Guillaume Béguin
compagnie de nuit comme de jour création 24-25

2

« Avoir toute la vie derrière soi : là, on est vraiment libre. »
Jean-Marie Le Clézio

Équipe de réalisation

conception et mise en scène — Guillaume Béguin, avec les interprètes

jeu — Julie Cloux, Joëlle Fontannaz, Céline Nidegger Semenzato, Simon Terrenoire

scénographie et lumières — Victor Roy

lumières et vidéo — Laurent Schaer

costumes — Zouzou Leyens

perruques et maquillage — Cécile Kretschmar

musique — Louis Jucker

son — David Scrufari

production — compagnie de nuit comme de jour

coproduction — La Grange, Centre/Arts et Sciences/UNIL, Théâtre Saint-Gervais
Genève, en cours

production déléguée — Pâquis Production, Laure Chapel

création — mars 2025

durée — 1h30

L'âge de frémir

« Regarder la mort en face est un sentiment anarchiste dangereux pour la société établie », a dit le cinéaste Werner Schroeter dans un entretien avec Michel Foucault. De fait, nos sociétés rationalistes et capitalistes peinent à envisager la mort, la vieillesse et la décrépitude. Paraître éternellement jeune, tenir à tout prix la mort à distance (et disparaître de la société quand les méfaits de l'âge finissent par devenir trop visibles et violents), font partie des injonctions que chacune et chacun intériorise sans forcément s'en apercevoir ni le questionner. Les œuvres d'art qui évoquent la mort ou la maladie sont perçues comme déprimantes et sans potentiel commercial. De fait, les vieux sont peu présents dans les médias ou dans les films. Bien sûr, quelques personnalités âgées (surtout des intellectuels) parviennent encore à faire parler d'elles, mais on n'en veut plus qu'à leur sagesse ou à leur culture. Jamais ils ne seront perçus comme des êtres désirants, puissants, beaux ou érotiques.

Nous avons de la peine avec la mort et la vieillesse, sans doute parce que la course à la réussite et les rivalités qu'elle engendre constituent le moteur principal de nos sociétés néolibérales, ou l'obsolescence et l'accélération exponentielle font force de principes régissant toute existence. En conséquence, on cache et on tait la vieillesse, on ne considère pas ou peu les vieux (ou les « seniors » comme on les appelle en langage politiquement correct), on parle à leur place, on les infantilise et on les range dans des lieux dédiés. Les vieux sont les premiers à s'ostraciser eux-mêmes, en cherchant désespérément le contact avec des plus jeunes et en s'isolant de leurs contemporains (« Je ne vais quand même pas aller manger avec cette vieille », « Je ne vais pas aller habiter là, il y a trop de vieux » étant des phrases auxquelles on est souvent confronté au moment de placer un parent âgé dans une maison de retraite¹).

À travers notre nouveau spectacle *L'âge de frémir*, nous désirons poser un autre regard sur le quatrième âge, la décrépitude, la démence et la maladie. Nous souhaitons, poétiquement et politiquement, affirmer qu'oublier son histoire et son identité peut être une vertu, que confondre ses enfants peut être salutaire, et que ne plus être performant, au lit, au travail ou en famille, engendre peut-être d'autres libertés. Comme le dit Le Clézio dans cette phrase citée plus haut, « avoir toute la vie derrière soi : là, on est vraiment libre ».

4

¹ Peu de monde, d'ailleurs, ne s'intéresse à ce qui se passe dans ces établissements. Pourtant, près d'un suisse sur deux meurent dans un EMS, et la durée de vie moyenne y est de 3 ans.

Après avoir très largement questionné l'identité et la spécificité de l'être humain dans nos précédents spectacles, qui ont fait la part belle aux hybridations avec d'autres animaux ou d'autres formes d'existence, régressives, monstrueuses ou virtuelles, nous souhaitons aujourd'hui nous pencher sur les personnes qui ont oublié qui elles étaient, qui sont invalides, et qui ne sont de fait plus capables de participer à la société ultra-compétitive à laquelle nous appartenons toutes et tous aujourd'hui.

Et si l'on cessait de voir la vieillesse et la maladie comme une perte et un amoindrissement des potentialités de la vie, mais comme une manière de vivre révolutionnaire, suivant des exigences et des critères de qualité bien plus humains ?

Et si la vieillesse et l'inaptitude étaient un acte de résistance devant une société obsédée par la rentabilité et par une fausse idée du bien-être ?

Et si derrière les yeux absents des déments et des séniles se cachait le plus impertinent pied de nez à nos sociétés ultralibérales ?



© Sabine Weiss



© Guillaume Herbaut

Note d'intention

À première vue, le sort des personnes victimes des méfaits du temps n'est pas très enviable. Ne plus être capable de décliner son identité ou de reconnaître ses proches, devenir aphasique et incontinent, perdre son autonomie... tout cela ne fait envie à personne. Pourtant, nous sommes tous nés sans être capables d'articuler des syllabes, et sans contrôler ni nos mouvements ni nos sphincters. Mais ce qui est merveilleux et profondément touchant chez un nourrisson ne l'est plus du tout chez un vieillard. Dans nos sociétés où l'on peine à accepter la mort et la perte d'autonomie, les personnes âgées sont souvent considérées comme des pré-cadavres, dont les existences nous attristent et nous rebutent, comme si leur déclin représentait un échec ou un malheur dont il fallait se prémunir.

Nous mettons tant d'énergie, depuis notre plus jeune âge, à marcher, à parler, à contrôler nos mouvements, à développer nos compétences physiques, mentales, personnelles, sociales et sexuelles, à vaincre la peur, à aimer et à prospérer. Vient ensuite un temps où les pressions de réussite ne s'exercent plus, parce que nous ne sommes plus en mesure d'y répondre, parce que plus personne ne souhaite que nous y répondions encore, ou simplement parce que nous ne nous y intéressons plus. Nous pouvons alors enfin nous laisser aller à vivre sans que ni la société ni nous-mêmes (sous la forme d'une petite voix intériorisée nous poussant sans cesse à progresser, à vaincre et à dominer) ne nous dicte nos comportements. Pourquoi, lorsqu'enfin nous pouvons nous laisser vivre sans pression, pourquoi est-ce qu'alors nous ne serions plus « mignons » ? Pourquoi est-ce que notre sort ne serait plus enviable ? Pourquoi ce qui est valorisé chez un bébé ne l'est plus du tout chez un ancêtre ?

**« Autrefois, je ne me souciais pas des vieillards ;
je les prenais pour des morts dont les jambes marchent encore. »**

Simone de Beauvoir

Alors que l'on s'intéresse énormément à la communication préverbale du nourrisson, et même du fœtus, pourquoi est-ce qu'on ne cherche pas à percer les mystères de la communication des personnes aphasiques, amorphes, séniles, sous le prétexte qu'elles ne disent plus bonjour ni merci et qu'elles ne suivent plus des yeux les mouvements des aides-infirmières qui s'adressent à elles comme si elles étaient des attardés mentaux ? D'où vient l'idée qu'il n'y a plus de

vie à comprendre, à étudier et à partager, lorsqu'il n'y a plus d'échange de signaux habituels ?

Il y a un siècle, devant un nonagénaire aphasique et sans réaction, on aurait évoqué la permanence de son âme, et on lui aurait adressé une prière. Cela n'aurait peut-être pas changé son sort, mais au moins une communication, même purement symbolique, aurait été maintenue. Dans notre monde matérialiste et rationaliste, nous sommes incapables d'appréhender des formes d'existence qui ne sont pas tangibles et démontrables — et nous sommes violemment désarmés devant la mort². Pour Norbert Elias³, le fait que nous vivions en meilleure sécurité que par le passé, et que nous puissions davantage contrôler nos vies et nos destins, nous éloignent progressivement de l'idée de mort. La vie est plus longue, plus sûre, nous sommes moins confrontés aux dangers et aux maladies, la mort est tellement différée qu'elle est en quelque sorte rendue abstraite. Comme le relève l'historien Philippe Ariès, la mort, du Moyen Âge à aujourd'hui, est passée de *lieu commun* à *tabou*⁴.

En nous focalisant sur le vieillissement, la maladie et la sénilité, nous souhaitons, à l'occasion de *L'âge de frémir*, offrir des représentations ludiques et iconoclastes de ce qui est aujourd'hui tabou ou caché. En valorisant la communication et la vie intérieure des personnes qui ne disposent plus des ressources « normales » pour communiquer, nous tenterons de jeter un regard joyeux et curieux sur les existences qui ne correspondent plus à la logique que nous connaissons. Et nous verrons comment elles peuvent nous inspirer aujourd'hui, pour transformer l'idée que nous nous faisons de notre propre liberté et de notre émancipation (et cela quel que soit notre âge et notre santé).

Mise en scène

Les actrices et les acteurs choisis pour ce spectacle sont des adultes dans la fleur de l'âge – des trentenaires, des quadras, des quinquagénaires... –

² Bien sûr, nous ne disposons d'aucune preuve selon laquelle les humains auraient été moins désarmés hier qu'aujourd'hui devant la perte définitive et brutale de leurs proches. Mais un simple coup d'œil sur l'abondance et la richesse des rites, des légendes et des croyances liées au mondes des morts – et appartenant à d'autres époques ou d'autres civilisations – nous permet tout de même d'affirmer à quel point nos propres ressources et visions sont aujourd'hui très limitées – et donc à quel point nous sommes désarmés pour réagir face à la mort ou même devant la dégénérescence.

³ Norbert Elias, *La solitude des mourants*, Christian Bourgois Éditeur, 1987.

⁴ Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, Seuil. 1985.

qui développeront différentes figures de vieillards, avec lesquels ils joueront, passant fréquemment de l'une à l'autre, afin de donner l'idée d'une métamorphose continue et d'une forme d'impermanence de leur identité.

Beaucoup de comiques (à commencer par l'immense Zouc) ont développé des personnages de grands-pères ou de grands-mères. De notre côté, nous ne procéderons pas par mimétisme ou imitation naturaliste ; nous chercherons plutôt, comme cela se fait par exemple dans l'art du clown, à construire différents personnages transgressifs, frappés par différentes dégénérescences, lesquelles seront davantage volontaires ou choisies que subies — à la manière des personnages de Lars Von Trier, dans le film *Les Idiots*⁵, qui se comportent comme des handicapés mentaux pour questionner les préjugés bourgeois.

Lorsque ces personnages de vieillards seront créés et apprivoisés par leurs interprètes, nous les confronterons à différentes situations ayant trait à l'émancipation, à la non-soumission aux règles sociales ou politiques, à la désobéissance face à l'autorité du père ou de l'État. Par exemple, nous leur ferons jouer des scènes au cours desquels ces vieillards se comportent en adolescents qui se révoltent (violemment et/ou vaillamment) contre leurs parents ou d'autres figures d'autorité. Nous leur ferons jouer des enfants fugueurs, des militants de groupuscules d'extrême-gauche, des révolutionnaires, ou même des terroristes.

L'interprétation de ces « personnages » procèdera donc par trois couches : l'actrice ou l'acteur proprement dit, avec son âge (30 ou 40 ans), le vieillard (80 ans) et le jeune révolté (10 à 20 ans). C'est par la superposition de ces trois figures que procèdera la théâtralité de notre spectacle... Nous avons à peu près utilisé le même procédé pour le spectacle *Le baiser et la morsure* (2013), au cours duquel les acteurs interprétaient des gorilles ou des chimpanzés : derrière leurs masques de singe, on n'oubliait jamais les êtres humains s'escrimant à singer des primates, lesquels cherchaient de leur côté à s'émanciper de leur condition animale, en partant à la découverte de la sagesse et du langage articulé humain.

L'âge de frémir mettra en crise différentes normes que nous avons intériorisées, comme l'appartenance à un genre déterminé, à une classe sociale, à un âge et au comportement qui devrait en découler, à un niveau de perception moyen ou une intensité « normale » de vie. En superposant différentes identités, différentes démences et différents âges, nous questionnerons l'assignation à une identité cohérente à laquelle nous sommes soumis, en tant qu'individu humain fonctionnant dans une société définie. Enfin, à travers une séquence présentant différentes situations ayant trait à l'éducation des enfants, nous

⁵ Lars Von Trier, *Idioterne*, long-métrage sorti en 1998 et produit par la société Zentropa.

questionnerons l'intériorisation des normes, et les capacités infinies du cerveau et de la personnalité de l'Humain pour libérer toutes ses potentialités lorsqu'il parvient à se défaire des présupposés auxquels il pense être soumis.



Julie Cloux en vieilleurde (premières répétitions)

L'écriture proprement dite du spectacle se fera majoritairement à partir d'improvisations au plateau, que l'on structurera et formalisera peu à peu pour finalement écrire des séquences précises. Ces aller-retours entre la scène et la table constituent un système d'écriture scénique que nous avons déjà plusieurs fois expérimentés par le passé. Il nécessite un peu de temps : nous prévoyons huit semaines de répétitions, échelonnées sur plusieurs périodes (sans compter le temps déjà passé en recherche). Mais comme les situations naissent du jeu et de l'inventivité des actrices et des acteurs, et non d'une dictée ou d'une décision imposée verticalement par le texte ou la mise en scène, il en ressort une qualité d'interprétation extrêmement dense et libre, dans la lignée de ce que nous cherchons en termes de sens et de dramaturgie.

« Il y a différentes formes et différentes échelles de mort. Il y a quantité de façons par lesquelles nous cessons d'être des "soi" pour nous-mêmes et les uns pour les autres. »
Eduardo Kohn

Dramaturgie

Ce spectacle plaidera donc pour une vision plus large de ce que nous considérons usuellement comme un *individu humain*, doté d'une *identité propre*. Nous explorerons comment la mort peut être vue non pas comme une limite, mais comme un prolongement de l'identité.

Être un individu humain, c'est activer une force centripète qui assemble différents éléments : un corps, des idées, des souvenirs, des désirs, des réflexes, une présence au monde. Nous assemblons et agençons ces éléments, qui définissent peu à peu notre identité, en vue de faire *ceci* ou d'interagir comme *cela* avec les autres. Nous assimilons des éléments venus du monde extérieur et nous nous les approprions : nourriture, idées, amours, récits, désirs, réflexes. Petits, déjà, nous imitions nos parents (leurs comportements, leurs réactions, leurs sourires), tout comme eux-mêmes avaient imité les leurs auparavant.

Les souvenirs, les méthodes, les désirs, les rêves, les jalousies, les traumatismes sautent d'un corps à l'autre, volent d'une *âme*⁶ à l'autre. Nos ancêtres sont encore en nous, ne serait-ce qu'à travers les souvenirs que l'on se fait d'elles et d'eux, et les récits de leurs vies que nous nous transmettons. Nous avons hérité de leurs traumatismes, qui sont inscrits en nous, parfois à notre insu, peut-être même dans nos gènes⁷. Leurs idéaux, leurs privations, leurs noirceurs, leurs émancipations, leur rigueur et leurs désirs de transgression nous animent encore.

⁶ Faute de mieux, nous utilisons le terme « *âme* », sans aucune connotation religieuse dans notre propos.

⁷ Voir à ce propos le très beau livre de Camille de Toledo, *Thésée, sa vie nouvelle* (Seuil, 2020), où il évoque l'histoire de sa famille, frappée de secret et de violence courants sur plusieurs générations, et où il enquête « dans les strates du temps, au plus près l'énigme de la transmission » (comme le dit la quatrième de couverture). Il y développe l'idée selon laquelle les traumatismes vécus par nos aïeux, sans transformer biologiquement nos gènes, en changent du moins l'expression (ce que tend également à montrer certaines études récentes en épigénétique).

La mort ne signifie pas le chaos. La mort ne signifie pas la dispersion de ce que nous sommes, comme on le croit souvent. Le corps, certes, se décompose : n'étant plus animé, ses molécules organiques se dégradent ; ce qui constituait un être unique à peu près structuré se disperse et n'est plus reconnaissable. Mais une « âme » ne peut pas mourir, parce que sa spécificité consiste, précisément, à se disperser, à se transformer, à se fragmenter, à se reproduire sauvagement, à sauter d'un corps à l'autre, sous forme de souvenirs, de désirs, de rêves...

Être vieux, dans notre spectacle, cela ne consistera pas à vivre avec un pré-cadavre en guise de corps, cela consistera à faire valdinguer son âme, à convoquer ses fantômes et à les faire danser.

L'existence, aujourd'hui, est animée par la recherche de la gloire et du plaisir instantané. Aujourd'hui, nos miroirs ne sont plus les dieux, ni même celles et ceux que nous aimons, mais des icônes imposées plus ou moins violemment, plus ou moins insidieusement, par l'ultralibéralisme et la publicité. Nous verrons comment d'autres modèles, plus archaïques ou imaginaires, nous verrons comment d'autres transmissions peuvent nous bouleverser.

Vers un nouveau dispositif scénique

Depuis une douzaine d'années, les spectacles de la *compagnie de nuit comme de jour* interrogent l'évolution de l'humanité et les différents débordements qu'elle pourrait vivre, réellement ou fantasmatiquement. Ont ainsi été abordés notre porosité avec la monstruosité (*L'Épreuve du feu*, 2012), la question de la retenue du langage articulé par l'évolution humaine (*Le baiser et la morsure*, 2013), celle de l'importance des rituels collectifs pour la gestion la violence (*Le Théâtre sauvage*, 2015), celle du transhumanisme (*Titre à jamais provisoire*, 2018), et encore celle de l'effondrement de certaines formes de l'imaginaire et de l'habitat humains (*Les nuits enceintes*, 2022).

Chacune des pièces ont développé une esthétique singulière, passant de formes fragmentaires et presque performatives à des œuvres plus classiques et texto-centrées. Toutes les créations ont fait la part belle aux actrices et aux acteurs, au déploiement de leur jeu, au développement de

leurs personnalités fictionnelles ou scéniques, interrogeant sans cesse la manière dont leur humanité se recrée sans cesse, en s'hybridant avec l'animal ou avec l'androïde, ou en cultivant au contraire leur propre singularité spécifique.

Bien que plusieurs pièces évoquent les nouvelles technologies, la robotique, le numérique et leur incidence sur la construction de l'identité humaine, la *compagnie de nuit comme de jour* n'a jamais eu recours à des éléments scéniques technologiques, comme des robots, des machines ou des décors animés. Au contraire, ses productions se sont appuyées sur une imagerie scénique classique (des décors en bois ou en métal, des toiles peintes, des photos, des matières organiques, des masques d'animaux, des costumes modernes ou rétro...), et n'ont eu recours à la vidéo qu'à une seule reprise (*Où en est la nuit*, 2017). Ce relatif classicisme esthétique ne procède en rien d'un refus ou d'une méfiance vis-à-vis des nouveaux médias ou de la transdisciplinarité, mais relève au contraire du désir de placer l'actrice ou l'acteur au centre de la représentation, sans qu'il ait à rivaliser avec d'autres médias. En retirant les objets technologiques qui envahissent nos vies, nos habitats et nos imaginaires, on met en évidence l'Humain, avec sa beauté, ses limites, ses manques, ses peurs et ses désirs de métamorphose. En évoquant la technologie sans la montrer, on met le doigt sur les effets qu'elle déploie au cœur de l'intimité, au lieu de célébrer les moyens dont elle dispose et les prouesses dont elle est capable. Politiquement, il s'agit aussi d'affirmer que l'Humain possède une présence et une personnalité suffisamment riches pour intéresser le public, et qu'il n'a pas besoin d'être valorisé ou augmenté par la technologie pour capter son attention.

Aujourd'hui, nous souhaitons cependant opérer un virage formel et esthétique, qui, tout en répondant à la crise climatique et aux exigences en terme de durabilité qu'elle nous impose, s'inscrit totalement dans la continuité de nos recherches.

Nous allons ainsi créer un **dispositif scénique léger et modulable**, susceptible d'être exploité pour plusieurs créations successives. Cet espace servira notamment d'écran pour *L'âge de frémir*, mais aussi pour les deux prochaines créations⁸. Confectionné majoritairement en tissu, il inclura plusieurs caméras et vidéoprojecteurs. L'idée n'est pas de construire une machine à produire des décors animés, mais de créer un dispositif qui « augmente » la présence des acteurs et interroge largement le public sur l'Humain contemporain, en tant qu'être pour lequel la *représentation* de soi remplace peu à peu l'*expérience sensorielle* de soi.

⁸ Sont notamment prévues une création autour de *La Mouette* de Tchekhov, et une mise en scène de *Reste vivant jusqu'à ta mort*, le dernier texte que j'ai écrit, et dont les personnages sont des « évaporés », ainsi que l'on décrit les êtres qui disparaissent volontairement de la société, renonçant à leur identité et à leurs liens familiaux, professionnels et amicaux.



Recherche → Théâtre augmenté, mai 23

Ce dispositif a déjà été testé, dans une version liminaire, lors d'une recherche, incluant comédiens et techniciens, et qui s'est tenue au printemps 2023⁹. Il s'agit d'un espace de jeu relativement aéré, cerné de vastes surfaces de projections blanches ou noires, et qui peuvent également être rétro-éclairées. Plusieurs caméras (fixes ou mobiles, dissimulées ou visibles) captent en direct le jeu et l'action ; les images sont projetées à l'arrière des comédiens, ou devant eux, sur un tulle transparent.

L'originalité et la spécificité de ce dispositif de jeu tiennent en trois points :

- Les caméras sont manipulées par les comédiens eux-mêmes, et non par des cameramen, comme cela se fait le plus souvent dans les spectacles incluant la vidéo *live* aujourd'hui. Qu'ils cadrent leurs partenaires, le décor, ou qu'ils se filment eux-mêmes en train de jouer, leurs images sont intégrées à la mise en scène, et eux-mêmes jouent autant avec les images diffusées en direct qu'avec leurs partenaires réels. Les humains évoluant dans ce dispositif sont donc des *humains augmentés*, dotés de caméras, et qui filment, documentent et mettent en scène en permanence leur vie et leurs relations. Même celles et ceux qui ne filment pas interagissent avec les représentations proposées par leurs partenaires.

⁹ Recherche → Théâtre augmenté, financé par le Pour-cent culturel Migros et ProHelvetia, a été accueilli en résidence au Théâtre Saint-Gervais Genève et à l'Arsenic à Lausanne du 15 mai au 2 juin 2023.

- Au lieu d'être diffusées au-dessus du décor, ou sur les côtés, comme cela se fait le plus souvent dans le théâtre contemporain incluant l'usage de la vidéo, les images sont projetées soit sur un tulle à l'avant de l'espace, soit à l'arrière des comédiens, sur les différentes parois, mais *au même niveau* que celui où ils évoluent.

Les images sont ainsi sans cesse confrontées au réel qu'elles documentent : les deux mondes se superposent et se confondent. Les corps sont morcelés, agrandis, diffractés et les intériorités sont révélées. L'espace scénique fonctionne comme une forme de « vivarium humain », un vaste ventre grouillant d'humains cachés ou révélés, où les relations, les mises en scène de soi, les désirs et les regards portés sur les autres sont puissamment mis à jour.

- L'action réelle entre en rivalité avec les regards posés par les différents protagonistes qui la captent et la documentent en continu. Mais à l'inverse du cinéma, où le montage alterne entre différents points de vue successifs, ce dispositif *multiplie* les regards et les propose tous *à la fois*. La frontière entre le monde et celui qui le perçoit, entre le réel et l'imaginaire, entre la réalité idéalisée et son référent concret sont ainsi brouillées. La subjectivité des personnages prend peu à peu le dessus sur le réel et la représentation prend le dessus sur le monde, ou du moins se mêle intensément à lui.

Les images provenant d'une, deux ou trois caméras pouvant être diffusées simultanément, le public est invité à conjuguer les différents points de vue qui lui sont proposés. Au théâtre, usuellement, il n'y a qu'un seul point de vue existant, celui du spectateur ou de la spectatrice placé dans la salle, et que le metteur en scène adopte en répétitions, avant la première¹⁰. Notre dispositif permet au public d'adopter temporairement les points de vue des différents personnages qui filment (comme cela se fait facilement dans un roman ou dans un film, où il est facile et fréquent de suivre alternativement différents narrateurs ou points de vue). L'action théâtrale s'en trouve ainsi enrichie et fortement densifiée.

Lors de la recherche que nous avons effectuée au printemps 23, nous avons pu évaluer les potentialités et les exigences d'un tel dispositif. Pour que l'action demeure lisible, il

¹⁰ Bien sûr, il varie en fonction de la position de celui-ci ou de celle-ci dans le gradin, et de sa perception personnelle. Cependant, même si la réception de l'œuvre varie d'une personne à l'autre, le point de vue demeure en principe univoque et extérieur à l'action, à moins qu'il y ait « théâtre dans le théâtre », comme dans la fameuse scène du théâtre dans *Hamlet*, ou encore lorsque l'action principale est « surveillée » par des agents extérieurs cachés à l'orée de la scène, comme dans certaines pièces de Marivaux par exemple. La proximité de notre dispositif avec ces deux types de théâtralité serait d'ailleurs à étudier.

importe de choisir et d'exploiter chaque plan, d'éviter à tout prix de recopier ou de multiplier ce que le spectateur perçoit déjà en direct, mais au contraire de révéler ce qui lui est dissimulé ou qu'il ne pressent pas. Il importe aussi de prendre garde à valoriser le dialogue permanent entre ce qui est perçu au plateau et les images diffusées, afin qu'elles ne fassent pas, précisément, *écran* au théâtre. Le théâtre filmé ne rivalisera jamais avec le cinéma. C'est la conjugaison des deux médias qui nous importe ici.



Recherche → Théâtre augmenté, mai 23

Techniquement, notre dispositif est relativement simple. En se limitant à capter le réel avec des caméras, à une époque où la mode est plutôt à générer de la réalité virtuelle ou augmentée, ce dispositif a même quelque chose de *suranné*. Si nous choisissons de nous limiter à l'usage de la vidéo, c'est que le public d'aujourd'hui est familier de son usage et de son langage, et qu'il l'a presque totalement intégré. Dans sa propre vie, chacun est habitué à filmer ou à photographier en continu les événements auxquels il participe. De fait, aujourd'hui, nous sommes tous devenus des humains augmentés, dotés de différents cerveaux connexes, sous la forme de téléphones intelligents, de GPS ou d'objets connectés. Mais aussi loin que nous intégrions la technologie à nos vies et à nos organismes, nous n'échappons pas encore à nos corps et à leur biologie. Même si nous sommes parfois plus intéressés par les images documentant nos existences que par nos vies elles-mêmes, nous sommes pourtant encore des Humains, c'est-à-dire des grands singes, avec des pattes, des dos, des poils, des expressions, des émotions, des nerfs et de la peau. C'est ce paradoxe, c'est cet héritage et

cette évolution, c'est cette permanence et ce désir de transcendance que notre nouveau dispositif met en valeur et avec lequel il joue.

Une brève vidéo réalisée au cours de la *recherche* → *théâtre augmenté*, et qui permet de percevoir les enjeux et les potentialités de notre dispositif, est disponible via le lien

<http://vimeo.com/denuitcommejour/thaugm>

Équipe de réalisation

Guillaume Béguin est metteur en scène, auteur, comédien et pédagogue. Ses pièces, peuplées de singes, de robots et d'humains en décomposition-recomposition, interrogent le rôle de l'imaginaire dans la fabrique de l'individu humain — ou de l'espèce humaine. Il écrit parfois collectivement au plateau (*Le Baiser et la morsure*, 2013, *Le Théâtre sauvage*, 2015), et il écrit également seul, pour ses interprètes. *Les nuits enceintes*, sa dernière pièce (créée au Théâtre de Vidy en 2022), confronte six personnages à un monde menacé, et mesure l'éco-anxiété et la résilience de chacun devant les changements climatiques inéluctables.

Parallèlement, Guillaume Béguin met en scène, ou adapte pour la scène, des textes de Jon Fosse, Magnus Dahlström, Édouard Levé, Martin Crimp, Rebekka Kricheldorf, William Shakespeare... Son travail est régulièrement présenté sur les plateaux romands (Théâtre de Vidy, Comédie de Genève, Poche-GVE, Théâtre Saint-Gervais, TPR, Arsenic, Théâtre du Grütli, etc), et parfois en tournée française (Théâtre Ouvert, Paris, Comédie de Colmar, Centre Culturel Suisse, etc). Il enseigne le jeu et la mise en scène dans plusieurs écoles professionnelles et a fondé en 2020 La FC, une association professionnelle pour la recherche et le partage des savoirs dans les arts de la scène en Suisse Romande.

Mises en scène de Guillaume Béguin

<i>Antigone</i> d'après Sophocle	2023	ABC La Chaux-de-Fonds, Usine à Gaz Nyon
<i>Les nuits enceintes</i>	2022	Vidy, TPR, Comédie de Colmar (F), Saint-Gervais, TBB, Théâtre Ouvert Paris
<i>La Maison sur Monkey Island</i> de Rebekka Kricheldorf	2022	Poche-GVE
<i>Titre à jamais provisoire</i>	2018	Vidy, Saint-Gervais, TBB
<i>Votre Regard</i> de Cédric Bonfils	2017	Poche-GVE, Le Rideau Bruxelles
<i>Où en est la nuit ?</i> d'après <i>Macbeth</i>	2017	Vidy, Comédie de Genève, TPR
<i>Villa Dolorosa Extase et Quotidien</i> de Rebekka Kricheldorf	2015	Poche-GVE, CDN Montluçon, Vidy
<i>Le Théâtre sauvage</i>	2015	Vidy, TPR, Théâtre du Grütli
<i>Le Manuscrit des chiens III</i> de Jon Fosse	2014	TPR, Am Stram Gram, Vidy
<i>Je suis le vent</i> de Jon Fosse	2014	Arsenic, Théâtre du Loup
<i>Le Baiser et la morsure</i>	2013	Arsenic, Grütli, Vidy, TPR, CCS-Paris, Colombes (F)
<i>L'Épreuve du feu</i> de Magnus Dahlström	2012	ABC, Théâtre du Grütli, Arsenic
<i>La Ville</i> de Martin Crimp	2011	Théâtre du Grütli, Arsenic
<i>Autoportrait Suicide</i> d'Édouard Levé	2010	Théâtre du Grütli, ABC, Arsenic, Abattoirs-Toulouse (F)
<i>En même temps</i> d'Evgueni Grichkovets	2009	ABC, Le Bourg, Caves de Courten
<i>Les prétendants</i> par le Collectif Iter	2008	Halles de Sierre, Grange de Dorigny, Oriental-Vevey, Nuithonie
<i>Matin et soir</i> de Jon Fosse	2007	Théâtre 2.21

La plupart de ces spectacles peuvent être visionnés, au moins partiellement, via le lien suivant
<http://vimeo.com/showcase/5626854> (Mot de passe : NuitJour)

Jeu

Julie Cloux est diplômée du conservatoire d'art dramatique de Lausanne en 1996 et poursuit une carrière de comédienne depuis 27 ans. Elle joue sous la direction de metteurs en scène tels que Maya Bösch, Fabrice Gorgerat, Christian Geffroy Schlittler, François Gremaud et Marielle Pinsard. En 2016, elle est l'interprète de *Ida*, un solo mis en scène par Eveline Murenbeeld d'après les écrits de Gertrude Stein. Depuis 2010, elle partage la direction artistique de la Fédération Spontiste avec Matteo Zimmermann. Parallèlement à son travail artistique, elle suit une formation de psychodrame humaniste à l'Institut OdeF de Genève, une formation de sophrologue à L'École de Sophrologie Caycédienne Suisse, et enfin elle obtient un CAS en psychologie du symbole de l'Antenne Romande C.G. Jung.

Julie Cloux interprète le rôle de Lady Macbeth dans *Où en est la nuit ?* d'après *Macbeth* de Shakespeare, mis en scène par Guillaume Béguin en 2017. Récemment, elle a tenu un rôle important dans *Les nuits enceintes* du même auteur-metteur en scène.

Joëlle Fontannaz, née en 1981, se forme aux classes préparatoires de l'ESAD à Genève, puis à la pédagogie Lecoq à l'école LASSAAD de Bruxelles. Aujourd'hui basée à Lausanne, elle travaille comme interprète pour divers artistes et compagnies dont Adina Secretan, Anne Bisang, Sandra Amodio, Cédric Dorier, Philippe Saire. Depuis 2012, elle joue et collabore avec l'auteur et metteur en scène Joël Maillard, et en 2017 elle entame en tant qu'actrice une collaboration avec l'auteur et dramaturge Sébastien Grosset. Avec la *Fair compagnie*, elle développe un travail de metteuse en scène, au travers d'une recherche en plusieurs étapes autour du « complexe du sauveur », des communautés alternatives, et de la création de nouvelles narrations. Elle a collaboré en tant qu'interprète et co-auteurice du spectacle *Le Théâtre sauvage*, produit par la compagnie de nuit comme de jour en 2015.

Céline Nidegger Semenzato sort diplômée du Conservatoire d'Art Dramatique de Lausanne en 1999. Elle collabore dès lors avec différents metteurs en scène et dans de nombreuses institutions théâtrales. Entre autres : Andrea Novicov, Emmanuel Demarcy-Mota, Denis Maillefer, Gérard Desharte, Dominique Ziegler, Jean Liermier, Ludovic Chazaud, Manon Krüttli, Diane Müller, Julien Basler. Elle

18

participe à trois saisons du Poche/Gve et fait partie de son Ensemble en 21/22. En parallèle à son travail d'interprète et dans une volonté de création, elle fonde en 2009 avec Bastien Semenzato la compagnie Superprod, coproductrice ou productrice des spectacles *La Maladie*

de la famille M de Fausto Paravidino, *Après le Déluge*, *Le Projet Léger* de Guillaume Poix, etc. Son projet de *Bibliothèque des projets non achevés ou simplement évoqués*, démarré en 2018, est en résidence au Théâtre Saint-Gervais et livre une performance mensuelle.

Simon Terrenoire découvre le théâtre au collège grâce à un atelier hebdomadaire puis avec l'option facultative de son lycée. Après des études de biologie, il se forme comme comédien au conservatoire d'art dramatique de Nantes puis Lyon et intègre enfin l'école nationale supérieure de la Comédie de Saint-Etienne. À la sortie, il prend part à la création de plusieurs spectacles du Théâtre des Lucioles avec Marcial Di Fonzo Bo, Élise Vigier et Pierre Maillot. Il travaille avec Tiago Rodrigues durant l'édition 2018 de l'École des Maîtres. Par la suite il travaille notamment avec l'Opéra de Lyon, puis à plusieurs reprises avec la compagnie Courir à la Catastrophe et co-crée le deuxième spectacle de son collectif La Dernière Baleine. En 2025, il jouera dans le prochain spectacle d'Hugo Mallon, une adaptation de Madame Bovary, ainsi que dans la prochaine création de La Dernière Baleine.

Scénographie et lumières

Victor Roy est né en 1984. Ébéniste de formation, il travaille dans des ateliers de décor de théâtre depuis 2001. Il s'intéresse au mouvement mécanique des objets scénographiques et à la lumière. En 2009, il signe ses premières scénographies pour des soli de Cindy Van Acker. Depuis, il travaille pour plusieurs artistes en danse ou théâtre, comme scénographe et créateur lumière : Cindy Van Acker, Marco Berrettini, La Ribot, François Gremaud, Yuval Rozman... En 2017, il crée la Cie Trans avec le musicien Samuel Pajand, pour réaliser des installations lumière/musique qui ont été présentées dans plusieurs festivals. En 2018, il obtient une bourse Leenaards comme scénographe.

Vidéo et direction technique

Laurent Schaer est concepteur de lumières, d'environnements vidéo et de paysages sonores. Après une licence *es* Lettres à l'Université de Genève en 2002, porté par un goût fort pour une image scénique cohérente et subtile, il s'associe à l'univers de chorégraphes, artistes et

metteurs en scène suisses et internationaux (Julien Brun, Martine Corbat, Milla Koistinen, Rudi van der Merwe, Jérôme Richer, Solam, Philippe Soltermann, Lee Swee Keong, Perrine Valli, Foofwa d'Imobilité, etc...) pour révéler les contours de leurs œuvres en participant à la conception de leurs environnements scénographiques. Il réalise en outre des trames sonores et des montages audio pour divers projets artistiques et mises en sons de textes.

costumes

Zouzou Leyens est scénographe, costumière et metteuse en scène. Après ses études de scénographie à La Cambre (Bruxelles), elle s'installe durant trois ans à Rabat, au Maroc, où elle enseigne la scénographie. De retour à Bruxelles, elle met en scène plusieurs spectacles et collabore en tant que scénographe, costumière et créatrice d'objets scéniques pour François Verret, Pierre Maillet, Matthieu Cruciani, Guillaume Béguin, Isabelle Pousseur, Michèle Anne Demey, Selma et Sofian Ouissi, Ruud Gielens, Nicolas Mouzet Tagawa, la Clinic Orgasm Society, etc. Depuis 2010, elle enseigne la scénographie à l'École Nationale des Arts Visuels de La Cambre à Bruxelles.

Perruques et maquillage

Cécile Kretschmar crée maquillages, perruques, masques et prothèses pour de nombreux spectacles de théâtre et d'opéra auprès de metteurs en scène tels que Jacques Lassalle, Jorge Lavelli, Dominique Pitoiset, Jean-Louis Benoît, Didier Bezace, Luc Bondy, Omar Porras, Bruno Boeglin, Jean-François Sivadier, Jaques Vincey, Jean-Yves Ruf, Peter Stein, Macha Makeïeff, Ludovic Lagarde, Jean Bellorini, Marcial di Fonzo Bo et Elise Vigier, Pierre Maillet, Yasmina Reza, Wajdi Mouawad ou encore Alain Françon.

Musique

Louis Jucker est chanteur, auteur, musicien et producteur sonore. Né à La Chaux-de-Fonds, il obtient un diplôme d'architecte à Lausanne pour, à partir de là, devenir « musicien bricoleur à temps complet » et se consacre pleinement à ses trucs do-it-yourself. Chanteur du groupe punk Coilguns, il fait des tournées en Europe et outre-mer. Il écrit

20

encore de la musique de théâtre et des folksongs pour lui et son entourage constitué d'un nombre croissant d'artistes ; il aime inventer et construire des instruments, bricoler des techniques d'enregistrement et collaborer à des projets transdisciplinaires, notamment avec le plasticien Augustin Rebetez et les comédiens Joël Maillard et Camille Mermet. Louis Jucker est cofondateur du label Humus Records et de l'association Mono Hobo. Il est lauréat du prix suisse de musique 2021.

Son

David Scrufari. Actif dans le milieu théâtral et musical depuis une vingtaine d'années en qualité de concepteur sonore, compositeur ou régisseur son, il collabore notamment avec Ioannis Mandafounis, Guillaume Béguin, Cédric Dorier, Gian Manuel Rau, La Ribot, Caroline Bergvall, Marielle Pinsard, Maya Bösch, Valentin Rossier, Teatro due punti, Rolph et Heidi Abderhalen, Jérôme Richer, Dorian Rossel, Laurent Veuve, Kiku, Ensemble rue du nord. En tant que musicien il joue dans divers projets de musique improvisée ou composée, en Suisse comme à l'étranger.