



Création 2016

Dans la solitude des champs de coton

De Bernard-Marie Koltès

Mise en scène Charles Berling

Avec Mata Gabin et Charles Berling



© Jean-Louis Fernandez

Dans la solitude des champs de coton

De Bernard-Marie Koltès
Mise en scène Charles Berling

Avec Mata Gabin et Charles Berling

Conception du projet Charles Berling et Léonie Simaga

Collaborateur artistique Alain Fromager

Décor Massimo Troncanetti

Lumières Marco Giusti

Son Sylvain Jacques

Assistante à la mise en scène Roxana Carrara

Regard chorégraphique Frank Micheletti

Production Le Liberté, scène nationale

Coproduction Théâtre National de Strasbourg / Théâtre du Gymnase, Marseille / anthéa, antipolis théâtre d'Antibes

Avec l'aide de la Spedidam

Spectacle créé au Théâtre National de Strasbourg le 1^{er} octobre 2016

TOURNÉE

Saison 19-20

Théâtre 14, Paris

du 9 au 27 juin 2020

Saison 18-19

Grande Halle de la Villette

du 15 au 17 mai 2019

Saison 17-18

Théâtre des Quartiers d'Ivry

du 12 au 22 octobre 2017

Le Liberté, scène nationale de Toulon
le 2 novembre 2017

Théâtre du Gymnase, Marseille

du 8 au 10 novembre 2017

Le Carré, Sainte-Maxime

le 18 novembre 2017

Aggloscènes - Théâtre Le Forum - Fréjus

le 24 novembre 2017

Saison 16-17

Théâtre National de Strasbourg

du 1^{er} au 11 octobre 2016

Le Liberté, scène nationale de Toulon

du 8 au 11 novembre 2016

anthéa, antipolis théâtre d'antibes

les 22 et 23 novembre 2016

Note d'intention

C'est à une rencontre à laquelle vous allez assister. Celui qui marche sur une ligne bien droite d'une fenêtre éclairée à une autre fenêtre éclairée va traverser le territoire de l'autre, traverser l'autre. Rencontre de l'offre et de la demande, du marchand et du client, du licite et de l'illicite, de la lumière et de l'obscurité, du noir et du blanc. Alors le dialogue va s'engager parce qu'on se parle ou on se tue... On parle de désir.

« *Ce n'est probablement qu'un des sujets, mais il est central parce que secret, caché et qu'il conduit le dialogue impérieusement.* » Patrice Chereau

Désir donc si difficile à nommer, celui de l'un celui de l'autre, désir de l'autre, désir du désir de l'autre... Désir de mort peut-être le seul désir authentique tant les autres sont difficiles à combler.

Et le dialogue se fait combat, danse aussi, étreinte probablement... Nous voulons vous faire ressentir ce choc de la première lecture devant un texte où se développe de nombreux motifs, la justice et l'injustice, le haut et le bas, les différentes façons qu'il y a de dire non ou oui, lumière électrique ou naturelle, l'obscurité, le désir, et qui n'en reste pas moins énigmatique.

Alain Fromager,
collaborateur artistique



© Jean-Louis Fernandez

Entretien avec Charles Berling

Vous aviez prévu de mettre en scène et jouer *Dans la solitude des champs de coton* avec Léonie Simaga. Peut-on revenir sur l'origine du projet et parler des changements qui ont eu lieu ?

Au départ, c'est Léonie Simaga qui m'avait proposé qu'on mette en scène ce texte ensemble et qu'on le joue, elle dans le rôle du dealer et moi dans celui du client. J'avais joué *Roberto Zucco* (mis en scène par Jean-Louis Martinelli, créé au TNS en mars 1995) ; je désirais, depuis longtemps, retrouver l'écriture de Bernard-Marie Koltès.

Nous avons donc conçu ce projet ensemble, constitué l'équipe – je suis d'ailleurs très heureux du choix commun des collaborateurs, qui continuent à travailler avec moi sur le projet.

Faire la mise en scène à deux était un risque, et les divergences artistiques qui ont été mises à jour lors du travail concret au plateau ont provoqué le départ de Léonie du projet.

Son idée que le dealer soit joué non par un homme mais par une femme noire m'avait, dès le départ, totalement séduit. Je continue à penser le projet en ce sens : c'est Mata Gabin qui interprétera le dealer.

Et vous ferez seul la mise en scène. Comment l'envisagez-vous ?

Ce qui compte pour moi, comme toujours quand je mets en scène, c'est de préparer le projet et répéter pour qu'au final la pièce – le texte – apparaisse dans son évidence. Je me considère, en tant que metteur en scène et acteur, comme un interprète ; je ne veux jamais suppléer au geste de l'auteur.

Les très grands textes – comme c'est le cas ici – peuvent supporter de multiples licences d'interprétation. Mais ce qui m'intéresse, c'est de rendre la pièce la plus concrète et lumineuse possible, telle qu'elle m'apparaît quand je la lis, quand je la travaille, la joue ; qu'elle ne soit pas un théâtre poétique suspendu en dehors de toute réalité, mais, au contraire, qu'elle y plonge. Et en même temps, toute la force de la pièce est justement qu'elle ne cède jamais au réalisme, à l'anecdote : elle ouvre des possibilités immenses. C'est là qu'est sa dimension poétique.

Pour commencer, il m'apparaissait important que le décor soit « monumental ». La pièce est courte, il n'y a que deux personnages ; pour moi, il ne doit pas s'agir pour autant d'un spectacle pour « petite salle ». J'ai presque envie de dire que ce doit être un « grand show » ; en tout cas, il ne faut pas avoir peur du spectaculaire dans une œuvre telle que celle-ci.

Parce que Koltès est un auteur populaire. Je voudrais que l'on voie cette pièce non pas comme une œuvre intellectuelle extraordinaire, qui concerne seulement les connaisseurs de théâtre, fascine les milieux culturels mondiaux par son génie... je veux qu'elle atteigne les cœurs, que même une personne qui n'a jamais mis les pieds au théâtre puisse être touchée par ce que ça lui raconte de puissant, se dire : « comment se fait-il que cette pièce, dont je ne comprends pas tout, se rapporte à ce point à moi ? ». C'est capital pour moi, dans la mise en scène que je vais proposer, de faire en sorte qu'il s'agisse d'un théâtre populaire.

C'est aussi un texte très « physique », où il est beaucoup question du corps ; qu'attendez-vous du travail avec le chorégraphe Frank Micheletti ?

Effectivement, il s'agit d'un combat. Il s'agit aussi, pour les acteurs, de trouver une dimension physique extrêmement primaire.

Certains éléments de cette préparation restent présents, mais il n'est pas question d'intégrer une « chorégraphie » dans le spectacle.

Nous avons travaillé avec Frank Micheletti sur plusieurs thèmes de combat. Il y a trois gestes capitaux dans la pièce : l'offre de la veste, la main posée sur le bras et le crachat. Pour moi, une des clés de la mise en scène est de comprendre comment articuler ces trois événements.

Dans la scénographie, telle que nous l'avons conçue avec Massimo Troncanetti, nous partons du principe que le client, qui est blanc, sort du public. C'est quelqu'un qui a été « vomé » du public ou par le public, vomé de l'espace des spectateurs d'un théâtre, rejeté... quand bien même il fait semblant de venir en toute liberté. C'est pourquoi il y a, dans le décor, une passerelle : le client émerge de la salle. Il va vouloir traverser le plateau et n'y arrivera jamais. Parce qu'il y a un obstacle, créé par la rouerie, la malice, le

désespoir du dealer. Dans un jeu physique et de langage va s'opérer ce tournoiement, ce combat, ce reniflement permanent entre ces deux êtres qui à la fois se ressemblent et sont totalement étrangers l'un à l'autre.

Comment envisagez-vous le rapport entre les personnages et qu'apporte, selon vous, le fait que le dealer soit interprété par une femme ?

À mon sens, le fait que le dealer soit interprété par une femme (alors que le rôle est écrit pour un homme) renforce l'aspect indéfini, obscur, mystérieux de ce personnage.

Il y a dans l'indétermination du personnage du dealer quelque chose qui me bouleverse profondément.

La confrontation dont il est question va bien au-delà de celle de deux individus. C'est une des forces majeures de la pièce. Le thème de l'esclavage, notamment, est central. L'esclavage est dans le corps même du dealer, et il le recrache. Comme toujours dans l'écriture de Koltès, il y a à la fois une ouverture constante du sens et une très grande précision. Dans la mise en scène que je propose, il y a un moment où le client « exhibe » le dealer. Il le découvre, physiquement, et le donne à voir : pour moi, dès le début, le public existe, c'est le troisième personnage – au départ, le client est une des particules du public, dont il émerge ; parce qu'aujourd'hui, en France comme en Europe, le public de théâtre est majoritairement blanc et a tendance à regarder les Arabes et les Noirs comme des étrangers. Le dealer s'offre au client, donc, mais aussi au public – c'est un être noir, qui raconte sa peau – et ce faisant, puisqu'il est interprété par une femme, il laisse entrevoir sa féminité... Ce à quoi le client répond par une agressivité immense. Parce que dès que l'autre s'offre à lui, ça lui est insupportable... On sait à quel point nous sommes conditionnés à ne pas accepter, de façon simple, l'amour. L'offrande de l'autre.

Comment avez-vous construit la dramaturgie du spectacle ? Avez-vous défini plusieurs parties dans la pièce ?

Koltès l'a fait lui-même en écrivant. Le cheminement en est extrêmement précis et la mise en scène le suit. Un être, le dealer, est sur son territoire – qui est un no man's land, un nowhere, la rue – et un autre être, le client, veut traverser ce territoire qu'il ne connaît pas. L'essentiel est de comprendre le rapport animal qui existe entre eux et, en même temps, le désir de langage – donc de civilisation. Ce mélange entre civilisation et sauvagerie me fascine, parce que c'est pour moi, depuis toujours, le principe même du théâtre. Comment faire émerger la sauvagerie qui est en nous, dans un cadre un peu civilisé ? Alain Fromager est un collaborateur précieux, qui a lu beaucoup au sujet de Koltès et a nourri constamment nos réflexions autour de son théâtre.

Est-ce que vous considérez la pièce comme un bref moment d'échange qui est dilaté dans l'écriture ? Est-ce que c'est une chose qu'il vous intéresse de traiter dans la mise en scène ?

Je travaille sur l'idée d'ellipses, grâce notamment au son et à la lumière.

Dans le parcours que nous avons construit avec Marco Giusti, chaque effet de lumière évoque toujours une possible réalité. Mais si on considère l'enchaînement, la façon dont les effets se succèdent, cela relève de l'impossible. Ce pourrait être – c'est ce que j'ai dit à Marco – un effet de la volonté du dealer : non seulement il connaît son endroit, mais il en maîtrise un certain nombre d'éléments, en particulier sa lumière et son obscurité. En même temps, c'est cela, augmenté du travail de Sylvain Jacques au son, qui permet de créer des ellipses. Pour moi, il n'est pas question d'un temps réaliste, d'une continuité – qui partirait du crépuscule pour arriver à l'aube, par exemple.

La lumière permet aussi des « disparitions » : à un moment, pendant que le client parle, le dealer disparaît, on ne sait plus où il est. C'est la force de ce personnage : sa fluidité.

Cette fluidité est-elle aussi, selon vous, présente dans la pensée des personnages ? Dans l'écriture même ?

C'est justement une chose dont nous parlons constamment avec Mata Gabin : elle est sensible, comme moi, au développement d'une pensée longue comme Koltès sait les écrire.

Une chose me paraît capitale : quand un personnage arrête de parler, cela ne signifie pas qu'il a fini de dire. Et s'il reprend la parole, c'est peut-être parfois parce que l'autre garde le silence, qu'il peut utiliser aussi comme une arme.

Le silence m'intéresse. Tout comme le travail sur le son, que compose Sylvain Jacques et qui permet des ruptures, des attentes...

Ce qui m'intéresse, c'est de plonger au cœur de la situation, de faire comprendre au spectateur où sont les enjeux du combat, où est le danger de cette confrontation et comment ces deux personnages vont se refuser l'un à l'autre, tout en se désirant éperdument.

Pour moi, c'est ce que raconte la pièce. C'est très concret et en même temps très théâtral, parce qu'il s'agit d'une forme pure, loin d'un réalisme quelconque. Et je suis convaincu que l'on peut raconter une situation de façon très simple et très claire sans pour autant en perdre le mystère.

Quand vous avez conçu l'espace avec Massimo Tronchetti, avez-vous évoqué un pays, un endroit précis ?

Au fond, cela pourrait se passer n'importe où. Ce décor, c'est comme l'écriture de Koltès : il faut rendre les choses concrètes, mais il ne faut pas fermer le sens. C'est une rue d'une zone périurbaine, qui pourrait être à Kinshasa comme à Pékin, ou Paris. L'idée de consumérisme est importante, car il est question, dans la pièce, du commerce humain, sous toutes ses formes, allant de l'amour le plus primitif jusqu'au contact commercial...

Peut-on parler du client, que vous interprétez ? Comment l'envisagez-vous ?

Le client sort du public, il est habillé comme pourrait l'être n'importe qui dans la salle. On peut penser qu'il s'agit d'un cadre supérieur. Mais, au fur et à mesure, on va constater que ce costume est élimé. Il dit : « Car ce n'est pas le matin que je me réveille, et ce n'est pas dans des draps que je couche » ; c'est un clochard, il a été éjecté, il dort dans la rue.

C'est un « déclassé » ; il dit aussi : « plus on habite haut, plus l'espace est sain, mais plus la chute est dure ; et lorsque l'ascenseur vous a déposé en bas, il vous condamne à marcher au milieu de tout ce dont on n'a pas voulu là-haut », etc. C'est très clair.

Ce que traduit Koltès est que dans un groupe d'hommes, tout individu a le sentiment d'être en marge, le sentiment que le groupe est cohérent et qu'il n'y a pas sa place. Le client croit à l'homogénéité factice du public ; du coup, il s'en sent rejeté parce qu'il est, finalement, comme nous tous, à titre individuel. Dans nos sociétés actuelles, l'individu se sent, au fond de lui, filtré, banni. Alors que c'est lui qui crée l'idée que le groupe est une entité homogène. Comme quand on aperçoit une image fugace de l'amour – deux personnes se tenant par la main dans la rue par exemple – cela semble un couple idéal ; mais il suffit d'aller fouiller un peu pour se rendre compte qu'ils sont deux individus comme tout le monde.

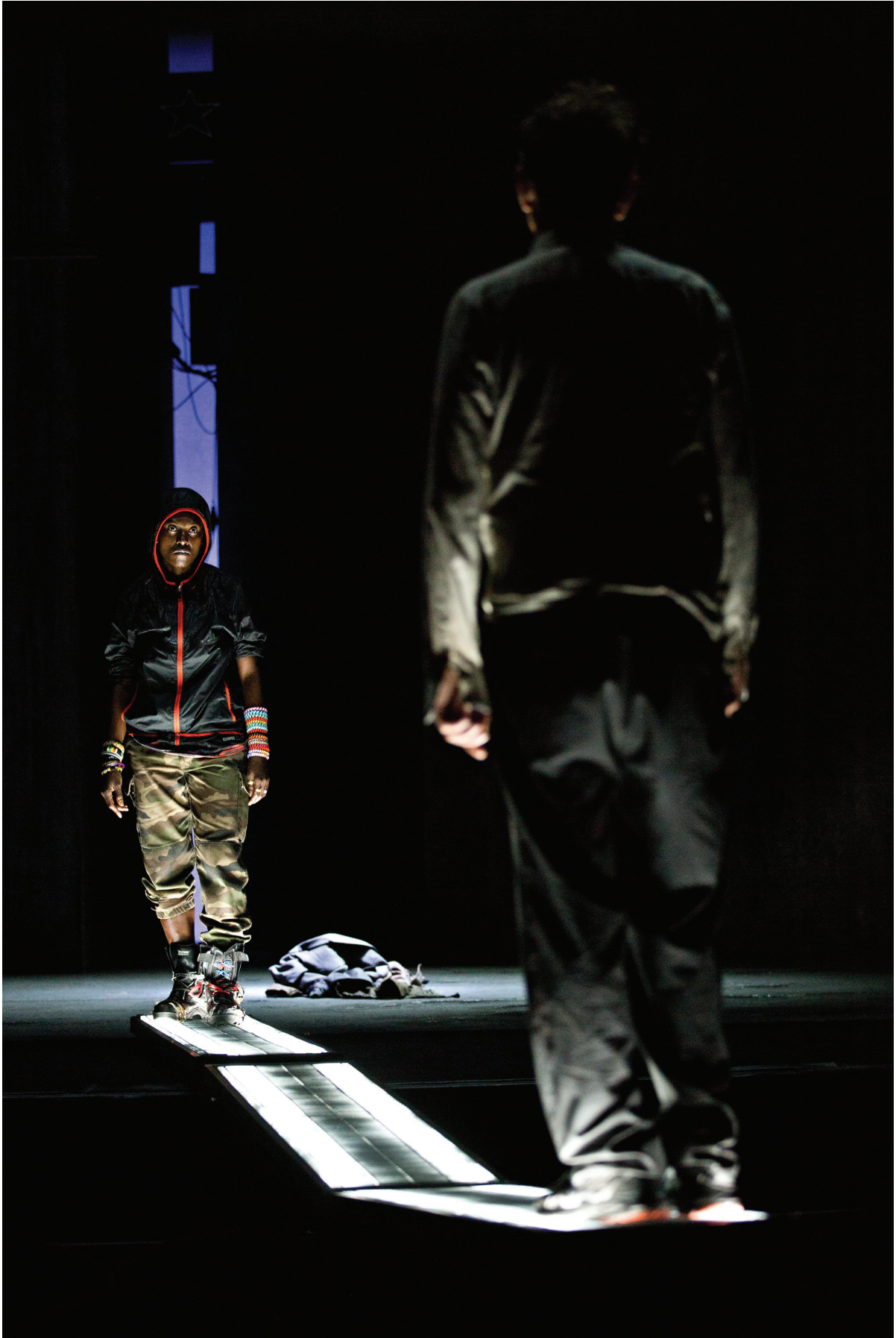
Comment définiriez-vous la place d'Alain Fromager en tant que collaborateur artistique ? S'agit-il d'un « œil extérieur », par rapport au fait que vous êtes à la fois metteur en scène et comédien ?

J'ai toujours eu besoin, quand je mets en scène et joue à la fois, d'un collaborateur. Alain est acteur, il peut aussi prendre ma place sur le plateau, lisant le texte, pour que je travaille la mise en scène de la salle. Alain peut donc parfois être sur le plateau à ma place et quand il est en salle, il me raconte ce qu'il ressent. Il est l'œil bienveillant, complice. Sa présence m'est indispensable, parce que le théâtre c'est une école, c'est une culture, ce sont des chemins qui se croisent et se recroisent. Alain et moi avons beaucoup travaillé ensemble, on se connaît, on sait comment se parler. Il a joué également dans Roberto Zucco ; nous avons un grand souvenir de ce travail avec Martinelli. Tout cela fait que nous sommes totalement « en phase », nous savons ce que nous souhaitons, l'endroit où nous voulons que l'écriture de Koltès nous mène. Les discussions que nous avons sont précieuses, car elles sont le fruit d'une longue expérience partagée.

De manière générale, en tant qu'acteur, qu'est-ce qui vous attire dans un projet ? La langue, le thème, le rôle, le metteur en scène, l'équipe ?

La curiosité. Le sentiment qu'il s'agit d'une chose que je n'ai pas encore faite. La découverte d'un auteur, d'acteurs, un metteur en scène... Et, évidemment, l'idée d'être bouleversé par un rôle, ce qui est le cas avec le client. Chaque phrase me touche profondément, me va droit au cœur. Quand je lis un rôle, je sens immédiatement l'adéquation qu'il peut y avoir avec moi, l'émotion qui s'en dégage, le lien très intime qui peut exister. Parce qu'ensuite, quand je joue, je ne m'économise pas, j'y mets toute ma vie.

Entretien avec Fanny Mentré, le 2 septembre 2016



© Jean-Louis Fernandez

Questions à Mata Gabin

Que représente pour vous l'écriture de Bernard-Marie Koltès, et plus particulièrement *Dans la solitude des champs de coton* ?

Je trouve cette écriture à la fois moderne et soutenue. Il a écrit un combat, une joute verbale, c'est comme une lutte des mots : « *je dis cela, et tu répondras peut-être cela, alors je te redirais ça et on en arrivera là* », etc. Le client et le dealer combattent à l'intérieur d'eux-mêmes et en dehors. Aussi paumés et aussi grandioses l'un que l'autre.

J'avais vu le spectacle mis en scène par Patrice Chéreau, dans lequel il jouait face à Pascal Greggory, c'était bluffant. On m'a aussi beaucoup parlé de Isaac de Bankolé dans le rôle du dealer. Quel merveilleux challenge de jouer moi aussi ce spectacle !

Son écriture me fait l'effet d'un mantra indien, comme des incantations, on se retrouve dans une sorte de transe. Qu'on le lise ou qu'on l'écoute, il y a un mouvement qui passe dans le corps. Et puis aussi, on a déjà envie de mieux parler dans sa vie de tous les jours, il nous tire vers le haut. On se rend compte de la subtilité de la langue française et du sens puissant de certains mots. On se rend compte de la valeur des mots, de leur douceur, de leur violence, et de la force des images qu'ils véhiculent. On pourrait croire que c'est très « intello » et compliqué, mais, non, si on est sincère, c'est très simple en vérité, c'est très organique, très vivant. Pour moi cette écriture, l'écriture de Koltès, c'est de la superbe tragédie moderne. Je remercie l'univers d'avoir la chance de travailler cette pièce, donc de rencontrer au plus près cet auteur.

Que met-elle en jeu, selon vous, chez les acteurs ?

J'ai envie de dire : la mémoire.

Cela met en jeu aussi à mon avis la capacité à accepter le dépouillement scénique, cet endroit qui ne ressemble à rien et qui pourrait donc être n'importe où. Il faut aussi se placer dans une intemporalité.

Comment envisagez-vous de travailler sur le personnage du dealer qui, à l'origine, a été écrit pour un homme ?

Je suis contente de jouer un personnage qui justement est un homme parce qu'à l'origine nous sommes tous et toutes des Hommes, avec ce grand « H ».

Maintenant, j'avoue que je vais m'appuyer sur mon vécu au mieux. Mon parcours personnel. Je suis un caméléon. Ma mère biologique est africaine, mon père biologique est antillais, et j'ai été élevée par mon oncle et ma tante, lui corse, elle martiniquaise. Mon enfance je l'ai passée en Castagniccia (Corse du Nord) avec une grand-mère argentine, à Casabianca, un petit village du pays Bastiais, et mon grand-père italien ancien commissaire divisionnaire et amoureux de la littérature. Grâce à lui, j'ai aimé la lecture. Mon adolescence a été Ivoirienne, à Abidjan entre la piscine luxueuse de l'Hôtel Ivoire, le collègue Jean Mermoz et les petits maquis façon Aya de Yopougon. J'écoutais Alpha Blondy et Barbara, Fela Kuti ou Viktor Lazlo, mais aussi je chantais en Corse, La Gabreta Bianca. J'aime le mafé, la coppa, le boudin créole et le champagne rosé.

Ça donne le tournis au début, mais ça vous remplit de mille et une vitesses, et de tonnes de saveurs.

Et ce mélange est mon jardin, mon terreau, ce sont mes cultures, mes origines, et c'est là que je vais puiser ma force pour donner ma spécificité à ce dealer, qui pour moi ne sera ni homme ni femme. Il sera un être, confronté à un autre. Et j'espère servir au mieux l'écriture de Koltès et la mise en scène de Charles Berling.

Selon vous, qu'est-ce que cela peut changer dans les rapports entre les deux personnages ?

Je n'ai pas l'impression que le fait que je sois une femme soit un enjeu qui prenne tant de place. Je peux me tromper, nous sommes en début de travail – pour moi en tout cas – donc les choses peuvent peut-être changer, mais ma féminité sera utilisée, je pense, assez légèrement, j'ai l'impression.

Que vous inspire l'idée de ce duo avec Charles Berling ?

Une immense joie et un grand trac à la fois. Mais sa bienveillance est si présente que je retrouve mon âme d'enfant qui a envie de s'amuser et de bien faire. On va jouer au gendarme et au voleur comme dans la cour de récréation !

Vous êtes comédienne, mais vous écrivez également, de plus vous chantez dans le groupe Mata Gabin Muzik. Pensez-vous que ces différentes « casquettes » vont nourrir votre rapport au texte de Koltès, notamment sa rythmique ?

J'en suis certaine. Quand on lit la pièce, déjà, et puis ensuite quand on l'apprend pour la jouer, on sent, on entend la musique de Koltès, c'est du jazz, c'est du rap, c'est parfois de la chanson à texte, c'est très très musical, justement. Il y a une ivresse, une sorte de pulsation.

Pensez-vous que la pièce demande un travail sur le corps particulier ?

Le dealer est chez lui, sur son territoire, le client est venu vers l'inconnu. Il me faut m'approprier le plateau, comme si j'y dormais, j'y mangeais, comme si j'y vivais au quotidien, comme si quelque part, je tenais les murs des immeubles pour ne pas qu'ils tombent.

Mon corps doit être ancré dans le sol d'une façon solide et souple en même temps. Comme mon cerveau qui doit être ancré dans le texte et léger dans la bouche. Il me faut trouver la souplesse et la puissance dans mon corps.

Cette pièce est comme un match de boxe opposant corps et prose, il me faut l'aborder avec force et avec intelligence.

Propos recueillis par Fanny Mentré

Biographies

Charles Berling

Mise en scène et jeu

En parallèle à une carrière essentiellement théâtrale, entamée depuis de nombreuses années aux côtés des plus grands metteurs en scène (Moshe Leiser, Jean-Pierre Vincent, Bernard Sobel, Claude Régy, Alain Françon, Jean-Louis Martinelli, Ivo van Hove), **Charles Berling** se fait connaître du grand public par les films *Nelly et Monsieur Arnaud* de Claude Sautet et surtout, en 1996, *Ridicule* de Patrice Leconte. Il alterne films populaires (*Père et Fils*, *15 août*, *Le Prénom...*) et d'auteur (*L'Ennui*, *L'heure d'été...*).

Ce comédien revendiquant sa liberté s'investit dans des aventures collectives qui lui donnent l'opportunité de prendre des responsabilités dépassant celle du jeu. Sa maison de production cinématographique participe à la même logique, lui permettant de défendre ses projets documentaires ou de fictions...

Avec plus de cinquante rôles au théâtre, tout autant au cinéma, et plusieurs mises en scène, sa curiosité et ses désirs éclectiques ne tarissent pas et l'amènent sur le terrain de l'écriture (son premier roman, édité en 2011, empruntant son titre à Camus, *Aujourd'hui, maman est morte*, reçoit le prix Jean-Jacques Rousseau) et sur celui de la chanson avec son album *Jeune Chanteur*, en 2012, dont il écrit la

totalité des textes et à l'occasion duquel il se produit sur scène. Il aborde la mise en scène dans les années 1990 et monte *Dreck* de Robert Schneider en 1997, puis *Caligula* d'Albert Camus, *Fin de Partie*, de Samuel Beckett, *Gould Menuhin* spectacle théâtral et musical et *Calek* en 2014. En 2016, il met en scène et interprète au Théâtre National de Strasbourg *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès (en tournée sur la saison 2017/2018). Nommé directeur du Liberté, scène nationale de Toulon, à son ouverture en septembre 2011, il y défend, avec Pascale Boeglin-Rodier, codirectrice, une politique de créations et une programmation exigeante, des arts vivants aux arts numériques, principalement tournée vers la Méditerranée. En février 2018, ils ont été nommés également à la direction de Châteauevallon, scène nationale.

En 2015, il est à l'affiche de *Vu du pont d'Arthur Miller*, mis en scène par Ivo van Hove à l'Odéon - Théâtre de l'Europe, un rôle pour lequel il obtient le Molière du comédien dans un spectacle de théâtre public. En 2018, il joue dans la reprise de la pièce de Yasmina Reza, « Art ». Il créera *Vivre sa vie* d'après le film de Jean-Luc Godard au Festival OFF d'Avignon 2019.



Mata Gabin

Jeu

Mata Gabin est née un 29 février à la frontière du Libéria et de la Côte d'Ivoire, d'une mère libéro-guinéenne et d'un père martiniquais. Elle est adoptée à l'âge de trois ans par son oncle corse et sa tante martiniquaise.

En 1995, elle interprète son premier rôle en tant que professionnelle dans *Britannicus* de Jean Racine aux côtés de Lisette Malidor. L'année suivante, elle participe à son premier téléfilm réalisé par Luc Béraud, avec comme partenaire de jeu Bernard Le Coq. En 2000, elle travaille pour la première fois au cinéma dans *Lumumba* réalisé par Raoul Peck, avec Eriq Ebouaney et Alex Descas. En 2001, elle est retenue par François Dupeyron pour jouer dans *M. Ibrahim et les fleurs du Coran* puis, en 2007, dans *Aide-toi, le ciel t'aidera* aux côtés de Félicité Waoussi et Jacky Ido.

La même année, elle monte sur les planches de l'Athénée Théâtre Louis-Jouvet dans *Les Nègres* de Jean Genet. En 2008, elle donne la réplique à François Levantal dans *Black* de Pierre Laffargue avec le rappeur français Mc Jean Gab1. En 2009, elle joue *Bintou* de Koffi Kwahulé. Le spectacle est élu Coup de cœur de la presse au Festival d'Avignon.

Entre 2010 et 2011, elle joue dans deux téléfilms

produits pour France 2 : *Un Cadavre sous l'oreiller* dans la série *Agatha Christie* et deux épisodes de *Deux flics sur les docks* dans la série *Graham Hurley*.

Depuis mars 2010, elle a également son seul-en-scène : *Mata la Mytho*, écrit et mis en scène par Jean-Christophe Siriac. Mata Gabin a également signé des textes de théâtre, joués à Paris, Avignon, en République tchèque et à Marseille.

En 2001, elle écrit *13 décembre, ligne 9*, récit d'un violent fait-divers urbain, puis, en 2003, *Demandez-nous pardon*, un texte sur l'esclavage.

Toujours ouverte à de nouveaux univers, elle a formé le Mata Gabin Muzik, un groupe de chanson française, dans lequel elle est interprète et auteure.

En 2018, elle joue dans *Sur la route* d'Anne Voutey au Festival Off d'Avignon.



Alain Fromager

Collaborateur artistique

En 1994, **Alain Fromager** entre dans la troupe d'acteurs du Théâtre National de Strasbourg. Sous la direction de Jean-Louis Martinelli, il participe à une quinzaine de créations, depuis *Les Marchands de gloire* en 1993 jusqu'à *Britannicus* en 2012, en passant par *L'Année des 13 lunes* en 1995/1996 et *La Maison de poupée* en 2009. Il travaille aussi avec Jacques Rebotier, Marcel Bozonnet, Michel Didym ou Jacques Nichet, notamment. Philippe Berling lui confie le premier rôle dans *L'Art de la comédie* d'Eduardo de Filippo créé pour l'ouverture du Liberté, scène nationale de Toulon, en 2011. Il revient dans ce théâtre pour la saison 2013/2014 avec une nouvelle création de *Dreck* mise en scène par Charles Berling, pièce qu'il avait fait découvrir à ce dernier sous le titre d'*Ordure* au Théâtre National de Strasbourg en 1997. En 2015, il joue le rôle de l'avocat dans *Vu du pont* d'Arthur Miller, mis en scène par Ivo van Hove à l'Odéon – Théâtre de l'Europe. On l'a vu au cinéma, entre autres, dans le premier film d'Anne Fontaine *Les Histoires d'amour finissent mal* en 1993, dans *Comment font les gens...* de Pascale Bailly, *Au petit Marguery* de Laurent Benegui, *Mesrine* de Jean-François Richet, *Pars vite et reviens tard* ou encore dans *Indochine* de Régis Wargnier.

Massimo Troncanetti

Scénographe

Massimo Troncanetti fait ses études de sciences de la communication à l'Università La Sapienza de Rome. Il est assistant-réalisateur de l'artiste Alfredo Pirri entre 2003 et 2006. En 2006, il fonde la compagnie Muta Imago avec laquelle il réalise des spectacles qui ont tourné dans les festivals internationaux comme RomaEuropa Festival (Rome), Premières Festival (Strasbourg), Fadji Festival (Téhéran), Bipod Festival (Beirut), ClipaAduma Festival (Tel-Aviv), Temps d'Images (Cluj-Napoca). Avec la même compagnie, il obtient le Prix Spécial Ubu, le Prix de la Critique de l'Association Nationale des Critiques de Théâtre et le prix DE.MO./Movin'UP.

Il commence sa collaboration avec Giorgio Barberio Corsetti en 2011 signant le décor de plusieurs spectacles en Italie et en France, parmi lesquels *Un chapeau de paille d'Italie* de Labiche (Comédie-Française, 2012), *I was looking at the ceiling and then I saw the sky* de John Adams (Théâtre du Châtelet, 2013), *Le Prince de Hombourg* de Kleist (Festival d'Avignon, 2014), *Cenerentola* de Gioacchino Rossini (Teatro Massimo Palerme, 2016). Il signe également les décors d'*Othello*, mis en scène par Léonie Simaga (Comédie-Française, 2014), de *Cenerentola* de Gioacchino Rossini mis en scène par Adriano Sinivia (Opéra de Lausanne, 2015), de *I duellanti* de Joseph Conrad, mis en scène par Alessio Boni et Roberto Aldorasi (Teatro La Pergola, 2016) et *Macbeth* de Giuseppe Verdi, mis en scène par Olivier Fredj (La Monnaie, 2016).

Marco Giusti

Lumières

Après deux ans d'études d'histoire contemporaine à Trieste, **Marco Giusti** entre à l'école de théâtre Paolo Grassi dont il sort en 2003 avec un diplôme de metteur en scène. Il travaille comme assistant de Gabriele Amadori et se forme à la création lumière au Festival Rossini et à la Biennale de Venise.

En 2006, il devient concepteur lumière résident pour différents festivals de musique, comme le No Boarders Music, le Folkest ou le Sexto'nplugged.

Il a souvent collaboré avec les metteurs en scène Benedetto Sicca et Giorgio Barberio Corsetti, au Théâtre du Châtelet et lors de nombreux festivals italiens. Il a participé à la production d'opéras comme *La Sonnambula*, *Otello* et *Carmen* mais également à des œuvres revisitées comme l'opéra pop *Pop'pea*.

Sylvain Jacques

Son

Sylvain Jacques est comédien, musicien et compositeur.

Comme comédien, il joue au cinéma dans *Ceux qui m'aiment prendront le train* et *Son frère* de Patrice Chéreau, et avec d'autres réalisateurs comme Patrice Martineau, Brigitte Coscas, Martine Dugowson et Olivier Assayas.

Il travaille ensuite au théâtre dans *Phèdre* de Racine, mis en scène par Luc Bondy.

Il compose de la musique pour le théâtre depuis 1999. Il collabore avec la metteuse en scène allemande Christina Paulhofer, ainsi qu'avec Thierry de Peretti (*Les Larmes amères de Petra Von Kant*, *Richard II*, *Le Retour au désert*, *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, *Valparaiso*, *Le Mystère de la rue Rousselet...*), Michèle Foucher, Michael Serre (*L'Impasse*, *I am what I am*), Renate Jett (avec laquelle il a créé *Quartett* et *Les Bacchantes* pour le Festival d'Athènes) et Gianni Schneider (*L'Avare*, *En attendant Godot*). Il travaille depuis 2009 avec Lucie Berelowitsch comme compositeur et collaborateur artistique (*Juillet*, *Un soir chez Victor H*, *Lucrece Borgia*, *Antigone*).

En 2003, il forme avec Nicolas Baby le groupe The Ensemble.

Il collabore en tant que designer sonore avec Benjamin Loyauté, commissaire d'exposition, lors de la Biennale Internationale du Design 2010 à Saint-Étienne, et lors de la première triennale internationale du Design en 2011 à Pékin.

En 2015, il compose, produit et réaliste, avec l'aide de Greg Leauté, un album pour Gérard Duguet Grasser.

La même année, il crée un groupe de bass music avec Christophe Jacques.

Roxana Carrara

Assistante à la mise en scène

Née en Argentine, **Roxana Carrara** fait des études d'art dramatique à l'école/théâtre Andamio'90, dirigé par Alejandra Boero. Dans les années 1990, à Buenos Aires, elle cofonde l'école et espace théâtral El Hormiguero où elle s'exerce à la pédagogie de l'art de l'acteur et participe à la création de spectacles. Parallèlement, elle travaille au Théâtre Municipal Général San Martín et au Théâtre National Cervantes où elle interprète, entre autres, les rôles d'Ania dans *La Cerisaie* de Tchekhov mis en scène par Agustín Alezzo, et Célimène dans *Le Misanthrope* de Molière mis en scène par Jacques Lassalle. Elle participe en même temps à des créations de compagnies dans des salles de théâtre indépendantes. Arrivée en France en 2002 pour intégrer le CNSAD de Paris en tant que stagiaire étrangère, elle y rencontre Léonie Simaga et participe à ses mises en scènes d'*Andromaque* de Racine dans le rôle de Hermione et de *La Dernière lettre* de Vassili Grossman. Après le Conservatoire, elle retrouve Jacques Lassalle pour la reprise du *Dom Juan* de Molière, en tournée avec la Comédie-Française, et pour la création de sa pièce *La Madonne des poubelles* au Théâtre de Vidy. Elle renoue sa collaboration avec Léonie Simaga pour sa mise en scène de *Trahisons* de Harold Pinter (elle y joue Emma) au Festival d'Anjou, et d'*Othello* de Shakespeare, en tant qu'assistante à la mise en scène, au Théâtre du Vieux-Colombier. Elle joue également dans *Round'up*, écriture collective de la compagnie de Victor Gautier-Martin et participe comme intervenante à l'École du très jeune spectateur de La Compagnie Dédale. Par ailleurs, elle a obtenu un Master en Arts du spectacle à la Sorbonne Nouvelle.

Frank Micheletti

Regard chorégraphique

Frank Micheletti a reçu une formation de théâtre avec Jean-Pierre Raffaelli, a travaillé avec Hubert Colas et Isabelle Pousseur, puis a décidé de s'orienter vers la danse. Il a accompagné Joseph Nadj sur plusieurs créations en tant que danseur et en tant qu'assistant à la mise en scène pour *Le Cri du caméléon* réalisé pour le Centre National des Arts du Cirque. Il participe au *Crash Landing*, séries d'improvisations initiées par Meg Stuart au Théâtre de la Ville. En 1996, il fonde avec Cynthia Phung-Ngoc, Ivan Mathis et Laurent Letourneur la compagnie Kubilai Khan investigations, et signe comme directeur artistique les pièces du groupe. Dès 2007, il développe un ensemble de projets qui intensifient la présence de la danse hors des plateaux : le festival Constellations en est l'expression la plus complète. Les parcours constituent une autre facette de ces projets. Les créations *in situ* sont le dernier volet de ce projet hors plateaux. Frank Micheletti est nommé en 2007 artiste associé pour trois années à la Comédie, scène nationale de Clermont-Ferrand ainsi qu'à L'Arsenal de Metz pour deux ans. Au premier semestre 2008, la compagnie s'inscrit dans le projet Tremblay, territoire(s) de la danse, en partenariat avec le Théâtre Louis Aragon de Tremblay-en-France. Après avoir été artiste associé de 1999 à 2001 à Châteauevallon, il poursuit son étroite collaboration avec ce lieu. En 2009, il est accueilli à la Villa Kujoyama de Kyoto, en résidence de recherche et de création.

SCÈNES

LA CHRONIQUE DE FABIENNE PASCAUD



Iphigénie, héroïne féministe avant l'heure.

Au milieu de la salle obscure, quand les lumières crépusculaires du spectacle s'allument, Charles Berling, costume défraîchi de cadre déclassé, a surgi du parterre. Il est au bout d'une longue passerelle qui vient pénétrer les rangs de spectateurs. Comme pour un viol du public. L'écriture de Bernard-Marie Koltès (1948-1989) est sexuelle. Sous ses constructions savantes et précieuses, imprégnées de la littérature du XVIII^e, elle ne parle que de corps en proie au désir, chavirés par le manque, aux prises avec toutes les incertitudes assassines de l'absence et du vide. Et de la mort, aussi ; qui rôde. *Dans la solitude des champs de coton* (1985), que monte et interprète Berling, sous le regard complice du formidable comédien Alain Fromager, est une pièce sur le « deal » – cette « transaction commerciale portant sur des valeurs prohibées ou strictement contrôlées et qui se conclut, dans des espaces neutres, indéfinis et peu prévus à cet usage... », prévient Koltès en introduction. Que vient donc chercher ce client en voie de clocharisation (Berling) dans ce no man's land si monumental et inquiétant dans l'ombre ? L'y attend un drôle de dealer, s'affirmant capable de combler toutes les envies quelles qu'elles soient, et incarné par une femme noire, Mata Gabin, dont la sensualité donne plus d'ambiguïté encore au personnage... Quelles liaisons dangereuses – mais irrésistibles – lieront comme malgré eux ces deux êtres tout ensemble anonymes, énigmatiques et si proches ? Le plaisir, la chute ? Quelles envies nous unissent encore les uns aux autres, au

cœur de nos chaos d'aujourd'hui ? Sans être psychologique, toujours opaque et mystérieuse, la pièce de Koltès – sa plus belle (trois fois montée par Patrice Chéreau) – fouaille toutes nos demandes et toutes nos offres possibles, tous nos commerces, licites ou illicites, tous nos trafics. Jusqu'au politique. Et le verbe lancinant de l'auteur, tel le bagou entêtant et volontairement confus d'un marchand, entraîne jusqu'aux limites. Jusqu'où avons-nous envie de payer ? Et quoi, et comment... Charles Berling éclaircit superbement ce négoce tout ensemble érotique et métaphysique. Avec Mata Gabin, il mène une vive sarabande où le plus interdit, le plus secret devient sensible, perceptible. Lumineux malgré le poids des contraintes et des douleurs. Alors qu'une vague ruelle pleine de néons se dessine au fond du plateau, tandis que percent les sons minimalistes de Sylvain Jacques, advient peu à peu une sorte de libération. La peur diminue, sournoisement, d'affronter ses démons.

Dans la solitude des champs de coton était un des premiers spectacles coproduits par le Théâtre national de Strasbourg et son nouveau directeur, Stanislas Nordey. *Iphigénie en Tauride* en est un autre, mis en scène par un ex-patron du TNS, Jean-Pierre Vincent. Belle programmation. Belle idée de nous initier à ce solaire et féministe drame de Johann Wolfgang von Goethe (1779) peu joué en France. Iphigénie a été conduite en Tauride (actuelle Crimée) par la déesse Diane qui l'a sauvée in extremis du bûcher où la menait en sacrifice Agamemnon, son père ; histoire de mieux naviguer jusqu'à Troie. Iphigénie est désormais prêtresse de Diane, et a obtenu du roi de Tauride, secrètement amoureux d'elle, que cesse la coutume d'exécuter tout étranger entrant dans le pays. Mais le roi veut l'épouser ; elle refuse ; il la menace de rétablir la peine de mort pour les réfugiés. Juste au moment où pénètrent clandestinement en Tauride Oreste, frère d'Iphigénie (qui vient de massacrer leur mère, Clytemnestre), et son ami Pylade ! Se marier au roi ou laisser périr son frère : voilà le dilemme de

celle qui refuse de mentir, qui dit non, qui n'a que ses mots pour se défendre, et qui proteste courageusement contre le sort fait aux femmes. Et qui gagne. Tant la parole d'Iphigénie (admirablement jouée par Cécile Garcia-Fogel, si intransigente et si douce à la fois) est intelligente et tolérante, nourrie de l'esprit des Lumières tout proche et des idéaux romantiques à naître. Dans un décor qui tient du rêve éveillé et du conte philosophique, Jean-Pierre Vincent a monté la pièce-poème qui refuse les compromis comme la brutalité avec une grâce d'une infinie délicatesse. C'est un message heureux qu'elle nous apporte à l'heure où les étrangers sont aussi, chez nous, en danger : il n'y a pas de fatalité du malheur. L'humanité, si elle sait s'en donner les moyens, si elle sait dire non, peut encore résister à la barbarie. A la tragédie ●

Dans la solitude des champs de coton
Drame
Bernard-Marie Koltès
| 1h10 | Mise en scène Charles Berling. Tournée en cours de programmation.

Iphigénie en Tauride
Drame
Goethe
| 2h | Mise en scène Jean-Pierre Vincent. Jusqu'au 10 déc., Théâtre des Abbesses, Paris 18^e, tél. : 01 42 74 22 77.

On aime un peu... beaucoup passionnément pas du tout

DANS LA SOLITUDE DES CHAMPS DE COTON

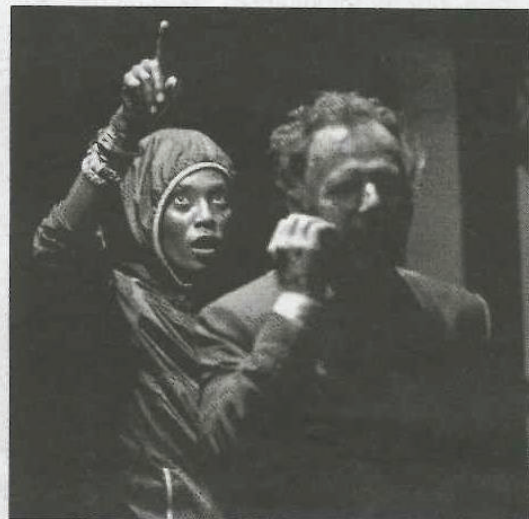
Charles Berling met en scène et interprète, avec Mata Gabin, la confrontation entre le Dealer et le Client. Une lecture rythmée et tendue de la pièce de Koltès, dans un très bel écrin scénographique et technique.

Koltès recommandait que le Dealer soit noir, ou vêtu de noir, pour marquer son appartenance au monde de la nuit et du commerce illicite, face au Client, homme du jour et de la légalité, blanc ou en blanc. L'idée de Léonie Simaga, qui a conçu le projet initial de cette mise en scène avec Charles Berling, était que le Dealer soit une femme. Charles Berling a conservé cette proposition qui, selon lui, « renforce l'aspect indéfini, obscur, mystérieux de ce personnage », et en a confié le rôle à Mata Gabin, qui l'interprète en ce sens, campée dans un costume entre *streetwear* et oripeaux paramilitaires. La rencontre improbable, sans temps ni lieu, entre le Dealer et le Client, est marquée par le double avortement du désir et du conflit. Le costume androgyne de Mata Gabin et le complet passepartout de Charles Berling cachent les corps et évitent une lecture érotique de la rencontre entre les deux personnages : ce sont deux espaces mentaux qui se croisent, deux postures existentielles plutôt que deux humains.

MÉLODRAME MÉTAPHYSIQUE ET URBAIN

Sorte de supplice sans début ni fin, le texte confronte ses héros au désir de l'autre et au désir de mort, tous deux – et par définition – vides, et pourtant repris dans une création continuée du désespoir. À la fois négociation commerciale et tractation diplomatique, l'échange entre le Dealer et le Client ne dévoile pas son objet, à moins que celui-ci ne soit le désir lui-même, que le Dealer pourrait satisfaire, si le Client l'éprouvait. À la fin de la pièce, il ne reste plus que la possibilité du conflit : « *Alors, quelle arme ?* », demande le Client. Toute la pièce n'est donc que la préparation de cette faillite ultime : le temps de la négociation est le temps de la diplomatie. « *Le premier acte de l'hostilité, juste avant le coup, c'est la diplomatie, qui est le commerce du temps. Elle joue l'amour en l'absence de l'amour, le désir par répulsion* », dit Koltès dans *Prologue*. Les deux comédiens ont travaillé sous le « regard chorégraphique » de Frank Michelletti, imprimant à leur jeu l'exigence physique

de la danse autour des « *trois gestes capitaux dans la pièce : l'offre de la veste, la main posée sur le bras et le crachat* ». Les corps occupent les différents plans de l'espace scénique (très beau décor de Massimo Troncanetti) avec une impressionnante précision : l'économie gestuelle sert remarquablement la compréhension du texte de Koltès et de ses images foisonnantes. Les lumières de Marco Giusti et la musique de



Charles Berling et Mata Gabin interprètes de *Dans la solitude des champs de coton*.

Sylvain Jacques contribuent à la création d'un quasi opéra, sorte de mélodrame métaphysique et urbain, que les deux comédiens interprètent en dosant parfaitement austérité et sensualité, violence et douceur, rudesse et fragilité.

Catherine Robert

Le Liberté, scène nationale de Toulon,
Grand Hôtel, place de la Liberté,
83000 Toulon. Du 8 au 11 novembre 2016
à 20h30. Tél. 04 98 00 56 76.
Anthéa Antipolis, Théâtre d'Antibes, 260 av.
Jules-Grec, 06600 Antibes. Le 22 novembre à 20h
et le 23 à 20h30. Tél. 04 83 76 13 00. Durée : 1h15.
Spectacle vu au Théâtre National de Strasbourg.

Réagissez sur www.journal-laterrasse.fr

Contacts

Production et diffusion

Benoit Olive
Directeur de la production
benoit.olive@chateauvallon-liberte.fr
04 98 07 01 17
06 71 94 10 06

Production et diffusion

Marie-Pierre Guiol
Administratrice de production
marie-pierre.guiol@theatreliberte.fr
04 98 07 01 06
06 64 35 06 23

Technique

Pierre-Yves Froehlich
Régisseur général
pierre-yves.froehlich@theatreliberte.fr
04 98 00 56 70
06 64 73 77 89

Communication et presse

Matthieu Mas
Directeur de la communication
et des relations médias
matthieu.mas@chateauvallon-liberte.fr
04 98 07 01 10
06 61 75 79 65

Le Liberté, scène nationale

Place de la liberté - 83000 Toulon
04 98 00 56 76
theatre-liberte.fr

Le Liberté, scène nationale de Toulon 

@theatre_liberte 

@theatre_liberte 

Le Liberté, scène nationale de Toulon 