



*FAR AWAY* de Caryl Churchill

Mise en scène de Noëlle Keruzoré

---

# *FAR AWAY* - Caryl Churchill

Traduction de Marie-Hélène Estienne

Mise en scène - Noëlle Keruzoré

Regard extérieur - Charlie Windelschmidt (à confirmer)

Interprétation - Noëlle Keruzoré (Joan), Nicolas Sarrazin (Todd) - en cours

Dramaturgie - Rachel Rajalu

Scénographie - Camille Riquier

Conception lumière - Eric Lecoanet

Conception son - Julien Fezans

Vidéo - en cours

Costumes - Claire Michau

---

Avec le soutien de A3 Production (Rennes - 35) et de la plateforme artistique de créations et de rencontres  
Au bout du plongeur (Domaine de Tizé - 35).

---

# *SOMMAIRE*

Présentation de la pièce	p. 4
Note d'intention	p. 8
Notes de mise en scène	p. 10
Noëlle Keruzoré	p. 13
Entretien avec Noëlle Keruzoré	p. 13
Le travail de recherche de Dellie compagnie	p. 14
Biographie des collaborateurs	p. 15
Protocole de travail	p. 16
Actions périphériques	p. 16
Annexes	p. 17

---

## Résumé de la pièce

---

La pièce de Caryl Churchill est courte et percutante. Elle est fragmentée en trois mouvements qui correspondent à trois étapes déterminantes de l'existence du personnage principal, une femme au nom de Joan.

### Le premier mouvement : La sortie de l'enfance ou l'innocence à l'épreuve du monde

Joan séjourne chez sa tante Harper. C'est la nuit et elle ne parvient pas à dormir parce qu'elle prétend avoir entendu et vu des choses terribles. Elle vient confier ses angoisses et inquiétudes auprès de sa tante laquelle tente de la rassurer.

### Le deuxième mouvement : De la production à la consommation

Ce deuxième mouvement signe la rencontre de Joan avec Todd, un collègue de travail. Tous deux sont dans un atelier de confection. Ils fabriquent des chapeaux extravagants, véritables objets d'art, voués à être exposés puis brûlés lors d'une parade festive et macabre de prisonniers condamnés à mort. Pendant leur activité de travail, Joan et Todd vont s'ouvrir et se lier l'un à l'autre.

### Le troisième mouvement : Un univers chaotique

C'est la guerre de tous contre tous. Les éléments naturels, les animaux, les hommes participent de cette guerre dans des alliances et 'désalliances' successives. Les trois personnages de la pièce se retrouvent chez Harper, dans une maison isolée et dont l'intérieur est calme. Dehors, la violence a repris ses droits dans un monde décidément hostile, instable et incertain. Joan fait le récit de son parcours semé d'obstacles par lequel elle est parvenue à rejoindre Harper et Todd.

Ces trois mouvements forment un conte sombre, apocalyptique, dérangeant et décousu : « Fou, parfait, ramassé, méchant, brillant » Nicholas Wright, dramaturge.

## L'auteur

---

Peu connue en France, Caryl Churchill est une institution en Angleterre. Née en 1938, elle écrit en 1958 sa première pièce (*Downstairs*) alors qu'elle est étudiante en langue et littérature anglaises. Elle écrit ensuite pour la radio – BBC puis pour la scène et devient auteure associée au Royal Court Theatre en 1974. Elle y travaille en étroite collaboration avec des compagnies ; son écriture y est confrontée au travail de plateau.

Caryl Churchill est l'une des représentantes éminentes du théâtre féministe anglophone sans pour autant cantonner sa réflexion à cette question de genre. Tous ses textes sont parcourus par celle plus large du politique et de l'histoire. Toutefois, s'inscrivant dans la tradition du théâtre épique de Brecht, son coup de maître réside dans son refus du naturalisme et du réalisme au profit de l'allégorique, de la parabole, du mythe.

*Far Away* est une pièce écrite en 2000. C'est une pièce tardive qui vient après 40 ans d'écriture. Ce texte a un statut particulier au sein de l'oeuvre de Caryl Churchill. *Far Away* cristallise l'ensemble des thématiques abordées par l'auteure jusqu'alors : le colonialisme avec *Cloud Nine* – 1979, le féminisme abordé dans *Top Girls* en 1982, le capitalisme avec *Serious Money* – 1983, la guerre, *This is the Chair* – 1999, et cela en quelques phrases incisives et riches de sens. Outre les thèmes traversés, c'est son choix pour le mythe qui nous intéresse ici davantage. Pourquoi *Far Away* emprunte-t-il le détour du mythe pour nous parler de l'époque contemporaine ? Comment comprendre ce choix ? A quelle nécessité répond l'écriture originale de Caryl Churchill ?

## Pourquoi cette pièce ?

---

### *Du mythe au politique*

---

Alors que nombreux de ses contemporains anglophones ont choisi la forme réaliste souvent cinglante pour signaler ou signifier les dysfonctionnements de notre époque et ses effets pervers sur les individus et notre terre, la langue de Caryl Churchill recourt au mythe.

Selon notre perspective, ce choix s'inscrit dans l'amère constat de l'échec de la rationalité politique à organiser et à penser le politique, le vivre ensemble. Face à la faillite des idéologies ou ce que Marcel Gauchet à la suite de Max Weber appelle 'le désenchantement du monde', face à la mutation de l'art politique en technocratie gestionnaire, face à la difficulté de l'époque contemporaine à construire des espaces partagés, à structurer un monde commun et une pensée commune, le langage ultra-réaliste des souffrances intimes atteint aujourd'hui ses limites.

Le mythe dans sa capacité à rendre accessible, assimilable une réalité par le détour de la fiction impose de repenser notre monde en sortant des cadres et des schémas de pensées habituels, en même temps qu'il nous renvoie à une mémoire partagée du commencement. A l'échec de la rationalité, il répond par l'irrationalité, l'incohérence. Ou plus exactement, par la reconnaissance de la coexistence des contraires, par l'abolition des frontières entre rationalité et irrationalité, par l'affirmation du mouvement et du changement, le mythe confère à notre réalité un nouveau visage et un espace à ré-explore, à ré-inventer.

C'est donc la distance qu'impose le langage du mythe et par là l'écriture de Caryl Churchill qui permet une approche différenciée du monde où lecteurs, acteurs et spectateurs ne s'enracinent pas dans le terrible constat de l'échec, voire dans l'immobilisme qu'impose une certaine tendance à la victimisation.

Joan, par son exemplarité, nous montre le chemin. Car si Churchill recourt au mythe, c'est en mettant en scène une héroïne qui au fil du récit trouvera les conditions de son émancipation. Par la figure du héros, qui est ici une femme, l'auteure entend apporter une réponse, comme le proposaient les mythes grecs, à l'absurdité de l'existence humaine, à la fragilité de sa condition. La piste ouverte par Joan est alors celle de l'action, de l'agir. N'est-elle pas celle que propose également le théâtre ? Par ailleurs, cette traversée du personnage n'est possible qu'au gré des rencontres avec l'autre : d'abord celle de sa tante, à la fois maternelle et vampirisante ; ensuite celle de Todd, où se tissera le lien de l'amitié et/ou de l'amour ; enfin de créatures et d'éléments personnifiés qui figurent l'instabilité des relations et l'incertitude de l'issue. Mais au travers de toutes ces rencontres, c'est autour de celle de la mort, le grand Autre que se construit le récit et l'aventure des personnages.

## Une langue : Du mythe à l'écriture

L'usage du mythe aujourd'hui impose de repenser un style qui corresponde aux enjeux de notre époque. A cet égard l'écriture de Caryl Churchill s'inscrit dans des formes dramaturgiques expérimentales. Le récit mythologique apparaît alors de manière fragmentée. Le style est lacunaire, elliptique et ne dévoile que le strict nécessaire au travers d'échanges parlés sous la forme du langage quotidien. Pour autant, les dialogues ouvrent sur des niveaux de signification distincts, en ce sens ils sont, derrière leur apparente banalité désarmante, quasi cryptiques. La langue de Caryl Churchill n'est pas auto-référentielle, elle exige un déchiffrement, elle exige d'entendre et de voir tout ce qui n'est pas directement formulé, l'absent du mot, du langage. Aussi, cette langue opère-t-elle, comme le souligne Nicole Vigouroux-Frey dans un article intitulé «Pour des mythologies profanées : *The Skiker* de Caryl Churchill», selon des structures de dédoublement qui convoquent en tant que telles l'imaginaire du lecteur, acteur, spectateur.

La langue de Caryl Churchill est en cela subtile, élégante et participe à créer une impression intrigante, énigmatique, absurde.

« Les auteurs anglais, toujours friands de mystères, nous permettent d'entendre ce qui hurle dans les profondeurs. Avec une finesse de style et un humour quasi surréaliste, Caryl Churchill pénètre dans les zones les plus obscures de la réalité quotidienne, là où la vie intime se lie au chaos universel » Peter Brook

## Une atmosphère

Par son caractère fragmenté, elliptique et ouvert, l'écriture de Churchill crée une ambiance faite d'étrangeté et de suspense. L'héroïne évolue dans un monde apocalyptique où règne horreur et barbarie mais qui n'est jamais montré à vue, toujours seulement suggéré, raconté, rapporté dans des intérieurs confinés, isolés, sécurisant. Seule la grande parade macabre tel que le texte de Churchill en fait mention a droit de cité sur la scène théâtrale, mais pas la mise à mort elle-même. La monstruosité, la cruauté évoluent en dehors du dispositif scénique et rejoint l'intériorité de celui qui lit, dit ou regarde. La menace en ce sens vient du dehors, de l'extérieur, du lointain en même temps qu'elle est présente au plus profond de notre intimité en ce qu'elle est omniprésente au travers des dialogues mais aussi dans l'imaginaire de ceux qui écoutent. Aussi, le spectateur oscille-t-il entre la croyance et le doute ; il est déplacé, ébranlé par les récits de ce dont finalement il devient la fabrique. En cela, il se situe à un carrefour : à la fois bourreau et victime, responsable et innocent.

## Un éloge de l'agir

Devant ce monde innommable (la toute jeune Joan reste sans voix après avoir cru entendre et voir des scènes de violences extrêmes), inquiétant (les frontières entre la réalité, le fantasme, le rêve, la fiction, le virtuel s'effacent), engagé dans un mouvement toujours renouvelé ascendant et funeste (les cycles de la vie et de la consommation emportent dans leur passage l'humanité puis l'ensemble des créatures dans des luttes infernales), in-montrable (l'action de la pièce se situe dans des intérieurs familiers) se pose la question de l'agir humain.

*Far Away*, en déplaçant le regard vers un monde qui n'existe pas, n'a jamais existé et n'existera jamais interroge nos capacités d'action ici et maintenant. Or c'est par l'action que le politique retrouvera sa puissance.

Le conte nous emmène alors sur les pas de Joan. Marchant sur l'âpre chemin du rituel initiatique qui conduit de l'innocence à l'éveil de la personnalité, l'acteur et le spectateur sont invités à parcourir les

difficiles épreuves (la violence, la mort, l'absurde, la forêt inhospitalière, le fleuve incertain) de l'héroïne. La voie n'est pas linéaire ; semée d'embûches, elle fait des sauts, se fragmente. Pour autant, un fil d'Ariane maintient les possibles mais aussi le récit, qui manque chaque fois de s'effondrer, dans le personnage de Joan construisant sa propre capacité d'initiative et de commencement au prix d'incontournables risques.

Agir c'est donc accepter de prendre des risques, comme sur un plateau de théâtre. C'est encore accepter d'affronter la mort mais aussi l'amour pour ne pas mourir.

### Humour et tragédie

Le trouble insufflé par le mythe crée des décalages qui permettent au tragique de la situation de se transformer en comédie. Le mode tragique, comme le recourt au mythe, selon Caryl Churchill, nécessite d'être réinventé. Devant ce que Hannah Arendt a appelé la banalité du mal absolu, la tragédie telle que l'a formalisée Aristote devient désuète. C'est donc vers la tragi-comédie que Churchill va se tourner, en déplaçant le tragique dans le domaine du jeu et du ludique.

Le mythe devient alors parodique.

Le premier mouvement crée du comique dans l'entêtement de la tante à vouloir que sa nièce aille se coucher. Proche du comique de répétition, Harper assène à Joan de retourner au lit et d'aller 'dormir' dans un sommeil profond. Veut-elle lui cacher une vérité cruelle, veut-elle la protéger du monde hostile des adultes, pense-t-elle que Joan imagine et fantasme l'horreur ?

Dans le deuxième mouvement de la pièce, le plaisir de l'acte créateur éprouvée par Joan est contrebalancé par le caractère éphémère de ses oeuvres destinées pour la plupart d'entre elles à être consommées et consumées par le feu. Il ne reste pour ainsi dire rien des objets fabriqués, tout au moins échouent-ils par leur destruction immédiate à construire un monde stable. C'est aussi le tableau 5 du deuxième mouvement, entièrement consacré à la parade festive des condamnés à mort affublés de chapeaux excentriques et de couleurs vives qui produit un effet comique.

Enfin, le troisième mouvement côtoie un surréalisme grotesque puisque animaux, éléments naturels et hommes indifféremment s'entredéchirent au gré de coalitions elles aussi éphémères où il devient impossible de savoir exactement qui combat qui et pour quelle cause. La langue y est d'autant plus fragmentée qu'elle ne permet plus de reconnaître qui est qui et qui fait quoi. Encore une fois, le chaos des faits et du langage trouve un secours dans la parole de Joan, capable de faire le récit de sa propre aventure et de montrer qu'un monde à réinventer est encore possible si l'on prend la peine et le temps d'entrer dans l'action plutôt que de s'enfermer dans l'immobilisme ou la sur-activité. Le chaos est provisoire, il apparaît comme l'occasion de la re-création du monde.

*Far Away* est une pièce de l'exagération, une allégorie qui entend montrer les limites de notre civilisation et les risques qu'elle comporte. Mais sans être pessimiste, elle offre une voie à reconsidérer : celle de l'agir humain et de la nécessité de s'inventer une nouvelle histoire commune au travers d'un mythe des origines.

Les angoisses de notre temps à la fois collectives et individuelles sont alors prises en charge par une écriture qui oscille entre continuité du récit et fragmentation. Un langage en quête de lui-même.

### Le mot comme horizon du sens

C'est donc le mot qui sera au centre du travail mené autour de cette pièce. Par le travail de la langue, il s'agira de déployer la force symbolique du récit, laissant à l'imagination de l'acteur et du spectateur le soin de parcourir la traversée. Le sens jaillira de la langue elle-même.

Référons-nous à Daniel Craig, acteur de *A Number* dans la mise en scène de Stephen Daldry donné au Royal Court Theatre en 2002 : « Avec la plupart de ce qu'écrit Caryl, on lit et on se dit 'c'est quoi ce bordel?'. Mais c'est comment on le dit et pas comment on le lit qui compte. Et une fois que l'on commence à jouer, le message est toujours très clair ».

Il ne faut pas comprendre ici le mot message comme si la pièce de Churchill apportait un discours fermé sur les enjeux socio-politiques de nos sociétés. Le message est ce qui est entendu, ce qui est transmis par la parole de l'acteur. Il n'a pas de contenu fixe, il est ce que l'on est en mesure d'entendre.

### Un théâtre d'acteur

L'acteur, puisque c'est lui qui prend en charge le texte, sera au centre de nos préoccupations. Ce que nous souhaitons y voir c'est comment la langue prend corps et active chez celui qui joue mais aussi chez celui qui écoute imagination et action. D'abord en ce que l'acteur est vecteur d'une autre réalité, nous transporte dans un autre monde par son corps et sa parole, en même temps qu'il compose son jeu à partir de sa propre réalité, de son propre imaginaire. Ensuite, en tant qu'actant, l'acteur active le spectateur lui-même, l'ébranle, le déplace, le met en mouvement.

### Un théâtre de langue anglaise traduit en français

Le fait que notre travail de mise en scène propose de s'emparer d'un texte en langue française alors même qu'il a été écrit et pensé en langue anglaise sera pour nous à considérer. D'après François Régnauld dans *Théâtre-Equinoxes* : « Le théâtre est aussi par essence ambulant », il voyage, traverse les frontières et de ses allers-retours d'une langue à une autre s'enrichit, se fait entendre autrement. Le théâtre a une tradition, celle de la circulation : circulation des mots, des langues, des pratiques, des styles. A cette condition, le théâtre ne risque pas l'immobilisme.

La traduction crée une distance qui permet de reconsidérer l'oeuvre à la lumière d'un autre contexte. Cette distance se retrouve dans le recours par Churchill au mythe parodique. Il sera alors possible de jouer de ces différents niveaux de décalage au plateau.



Le texte de Churchill invite à questionner la virtualité : à la fois dans ses aspects positifs – la virtualité étant ce qui permet par écart de penser ce qui est actuel, ce qui existe concrètement, et dans ses aspects négatifs – la confusion entre l’actuel et le virtuel crée des situations absurdes où l’individu est conduit à participer à une chose dans l’absence de conscience de ce qu’il fait puisque cette chose semble déstituée de son caractère concret et évoluer seulement de façon potentielle. C’est le cas notamment de Joan et Todd qui discutent gravement de leur conditions de travail et de leur mode d’exploitation subi en ayant perdu de vue la mesure du sens de leur travail : celle de participer à la spectaculaire mise à mort de prisonniers. Mais c’est aussi impliqué par la disjonction entre le dedans et le dehors, l’intérieur et l’extérieur. Grâce aux arts numériques les espaces temps hétérogènes du mythe pourront coexister.

L’usage du virtuel met en place un type de relation perceptive spécifique entre l’acteur-spectateur et l’objet virtuel. L’image virtuelle est pour le coup tout à fait actuelle dans les perceptions qu’elle permet et en aucun cas dénuée de réalité. C’est de cette perception que je souhaiterais jouer en suggérant des images à l’imagination au contact des mots du texte par des apparitions virtuelles.

L’usage des arts numériques permettra alors de décliner les ambiguïtés du mythe comme oeuvre de fiction venant rendre compte d’une réalité au travers de perceptions communes dont chacun pourra s’emparer pour nourrir son propre imaginaire. En cela le travail effectué par le biais des images servira de support pour l’espace mental des acteurs et des spectateurs. Chacun habitera le théâtre avec ses propres fantômes.

Outre cet aspect, par les arts numériques, j’entends construire un espace partagé entre spectateurs et acteurs de la même manière que le mythe propose un récit fondateur valable pour tous. Enfin, par les suggestions offertes en images, le spectateur comme l’acteur deviennent écrivains du spectacle. En cela, la création théâtrale s’inscrit dans la tradition du mythe qui recourt à l’écriture collective.

## Mouvement 1

---

Idée générale : gommer la frontière entre le plateau et la salle en créant un seul et même espace sensoriel.

- *Scénographie*

**Dispositif** : C'est la nuit. Intérieur en apparence normal, mais déformations légères : fausser les échelles, utiliser l'anamorphose (illusion d'optique). Par exemple, des cloisons à cour et à jardin qui ne sont pas parallèles mais « rentrantes » accentueront la perspective et la profondeur. On devine une forêt épaisse, foisonnante dans l'espace commun du plateau et de la salle. Utilisation de fumée dans tout l'espace.

**Sens** : Intention de jouer sur le brouillage réalisme/fantasme + sur les peurs d'enfants (la forêt, les bêtes sauvages...) comme dans les contes et de développer l'attention des autres sens (sonore, kinesthésique) en troublant la vue des spectateurs.

- *Lumières*

**Dispositif** : Créer des contrastes obscurité / lumière. Lumière non réaliste dans l'espace de la forêt (lumière de cauchemar). La lumière dans une forêt provient soit de la lune soit du soleil. On peut imaginer ici plusieurs lunes ou soleils.

**Sens** : Espace inquiétant, on ne sait pas si la menace vient du dehors, de la tante, du fantasme de Joan.

- *Sons / Ils seront entièrement créés par un concepteur son.*

**Dispositif** : Mélange de langues étrangères non identifiables + bruits de forêts (animaux, vent, craquements de branches), murmures, échos...+ faux silence, sources sonores multiples et disposées partout dans l'espace (sur scène et dans la salle). Les sons seront entendus en dehors du temps de la parole, viendront parfois l'interrompre, la provoquer, l'accompagner, la contredire. L'écriture est faite de temps, de pauses qui sont aussi signifiants que la parole et aussi révélateurs des rapports entre les personnages (comme chez Pinter). C'est en entendant le texte, en le disant ou en le faisant dire que le rythme se révélera. Cela passe par le travail avec les acteurs. La voix de Harper sera parfois déformée.

**Sens** : Le spectateur est immergé dans l'espace de l'histoire qui nous est racontée. Il est directement interpellé/sollicité. L'ambiance le propulse dans un ailleurs à la fois proche et lointain, il ne peut rester extérieur et ressent une sensation d'oppression. La vision/perception que Joan (et nous avec) a de Harper est incertaine, mouvante – on plonge dans l'inconscient de Joan.

- *Images virtuelles*

**Dispositif** : Des images sont projetées sur des surfaces déjà existantes dans l'espace (ce qui signifie qu'il n'y aura pas ici d'écrans spéciaux). Sur ces images nous verrons des gros plans du visage de Joan (de face, de profil) et des parties de visages (œil, bouche...) de Harper.

**Sens** : On entre dans l'espace mental de Joan. Les images partielles de Harper représentent l'idée éclatée et hétérogène que Joan a de sa tante. Des images sont pré filmées des deux personnages : possibilité de créer des décalages entre le temps du plateau et les images comme il existe un décalage entre la tante protectrice et la tante vampire. Ainsi, le jeu entre le jeu des acteurs et les images évoque l'ambivalence des personnalités mais aussi du texte.

- *Costumes*

Joan dans une chemise de nuit blanche. Harper en noir + blouse de mamie.

Joan = l'innocence, Harper = obscure et rassurante à la fois.

- *Jeu des acteurs*

Il s'agit d'installer et d'entretenir l'ambiguïté sur qui sont vraiment ces 2 personnages. Joan devra avoir l'innocence et la conviction des enfants quand ils s'inventent des histoires : a-t-elle vraiment vu ce qu'elle raconte ou invente-t-elle cette histoire de toutes pièces ? Harper devra rester rassurante, chaleureuse, maternante. Il sera d'autant plus inquiétant de voir les images projetées de son visage qui révéleront une autre facette possible de ce personnage.

## Mouvement 2

---

### • Scénographie

**Dispositif** : Une grande table, des écrans type TV/vidéo. Restituer un atelier de confection. Sur les TV : images=publicités pour des produits futiles, émissions jeux type télé berlusconienne.

**Sens à développer** : Il s'agit de mettre en avant le travail artisanal à mettre en balance avec la dimension société de consommation représentée par les images qui défilent sur les écrans. De plus, la sobriété du dispositif met l'accent sur le rapport intime qui est en train de se tisser entre les 2 personnages.

### • Lumières

**Dispositif** : Lumières crues type néons

**Sens** : Sensations d'être agressé par la lumière et d'être dans un espace artificiel, à l'image de notre société contemporaine. Pour autant, Joan et Todd vont pouvoir éprouver des sentiments l'un pour l'autre et prouver qu'ils ne sont pas totalement broyés par leur environnement.

### • Sons

**Dispositif** : Slogans de pub, messages pré-enregistrés des chefs d'atelier incitant à travailler toujours plus sur de petites musiques acidulées. Ces messages sont audibles (peut-être qu'au bout d'un moment, on n'identifie plus que le jingle qui les annonce). Ces sons occupent tout l'espace ou peuvent venir de n'importe où dans l'espace – l'ensemble est perverti par ces sons. Comme pour le mouvement 1, les sons peuvent interrompre, déclencher, illustrer ou contredire la parole des acteurs. Ils sont des appuis de jeu.

**Sens** : Jouer sur l'ambiguïté oppression/séduction + montrer que la résistance est possible même si elle est difficile et risquée.

### • Images virtuelles

**Dispositif** : 1) Écrans vidéos – 2) Évocation du défilé des chapeaux par hologrammes projetés

**Sens** : 1) Évocation d'une société de l'image. Pour qui sait s'en servir, c'est une possibilité de pouvoir – 2) Interroger le réel dans ce qu'il a de plus cruel (une mise à mort).

### • Costumes

1) Blouses d'ouvriers à la chaîne ou salopettes d'artisans qui montrent qu'ils sont réduits à leur fonction/savoir-faire. C'est une tentative de déshumanisation (comme les messages publicitaires peuvent être une tentative de décérébration).

**Sens** : Malgré la valeur artistique des chapeaux fabriqués, les personnages ne sont que des rouages dans un ensemble qui cherche à les dépasser et à les exploiter.

2) La singularité de ce tableau = les chapeaux. Extravagants, colorés. Le contraste doit être fort entre la frivolité de ces chapeaux et leur usage dans l'horreur d'une mise à mort.

Quelle est la finalité d'une œuvre artistique ? Les artistes maîtrisent-ils complètement ce que deviennent leurs œuvres ou l'usage qui en est fait ?

### • Jeu des acteurs

Ce mouvement est initiatique pour Joan : elle y découvre la cruelle réalité du monde du travail mais aussi la satisfaction du faire, en même temps que surgissent chez elle des sentiments pour Todd. Todd semble plus mûr et expérimenté, il lui sert de guide. Les personnages devront résister à leur environnement pour éprouver des sentiments et pour éveiller leurs consciences - il se passe des choses bizarres (mais jamais nommées) dans l'entreprise pour laquelle ils travaillent. Ils sont comme sous la constante surveillance d'une autorité qui les observe et cherche à les contraindre. Les acteurs aussi devront composer avec les sons qui viennent les interrompre ou déclencher leur parole. Par ailleurs, il y aura une dimension chorégraphique à ce mouvement. Tout y est prétexte : la séquence de fabrication des chapeaux, la danse de séduction des 2 personnages ainsi que le défilé des condamnés à mort, qui sera l'occasion d'une chorégraphie macabre.

## Mouvement 3

---

- *Scénographie*

**Dispositif** : Même intérieur qu'au mouvement 1 mais l'ambiance a changé. Forte luminosité, impression de désert, de roches, chaleur étouffante, présence sensible du fleuve. La présence du fleuve est sonore mais aussi visible par une nappe de lumière, une projection d'eau au sol.

**Sens** : Rupture avec les 2 premiers tableaux. Ambiance d'après, on ne sait pas ce qui s'est passé mais un autre temps est venu. Le chaos est présent partout, y compris dans la parole des personnages. Cataclysme, présence forte des éléments. Tout nous incite à quitter l'intérieur/cocon pour entrer dans l'action malgré les dangers que cela semble représenter. Joan a compris qu'elle n'a pas d'autre choix si elle veut être un être humain incarné, responsable, entier (contrairement à Harper, qui n'a rien compris, et à Todd, qui a trop peur).

- *Lumières*

**Dispositif** : Lumière forte de désert, de soleil brûlant

**Sens** : Évoque la rupture inévitable avec l'avant : la nature, la lumière y pousse inexorablement

- *Sons*

**Dispositif** : 2 temps : Cris d'oiseaux exotiques, bruit de vent sec, d'eau qui coule pendant l'échange entre Todd et Harper, puis silence pendant le monologue de Joan qui laisse place au dire seul.

**Sens** : Atemporalité, cela pourrait se passer ici et maintenant comme ailleurs et dans un avant ou un après

- *Images virtuelles*

**Dispositif** : Projections et/ou hologrammes pour texturer l'espace, lui donner matière + donner l'impression d'apparitions surgies de nulle part. Partout dans l'espace (scène+salle), des arbres ou autres végétaux, des rochers, des animaux exotiques comme on en voit sur le tableau de Jérôme Bosch.

**Sens** : Jouer sur l'aspect magique des apparitions ainsi élaborées.

- *Costumes*

**Dispositif** : Costumes d'inspiration manga qui pourraient renvoyer à un passé antique ou à un futur fantastique + à un climat de guerre/combat : le temps de l'action est venu.

- *Jeu des acteurs*

Malgré le côté surréaliste voire loufoque du texte, il s'agira de jouer la gravité de la situation – une situation de vie ou de mort. On risque sa vie dans les jeux d'alliance évoqués par Todd et Harper, comme Joan risque la sienne à traverser le fleuve.

Angliciste de formation, elle a suivi la classe libre à l'Ecole Florent à Paris avant d'intégrer la London Academy of Music and Dramatic Art (LAMDA) à Londres. *Far Away* est sa cinquième mise en scène après *Oxygène* texte de Roald Hoffmann et Carl Djerassi (2010), *Swim, Swim, Swim*, adaptation de textes de Jean-Pierre Brisset (2008), *La Révolte*, seule pièce de Villiers de l'Isle Adam (2002), *Party Time*, texte alors inédit de Harold Pinter (1997).

Elle a été assistante à la mise en scène pour Pamela Barnard (*Tis Pity she's a Whore*, J. Ford – 1999), Philippe Calvario (*Ma Solange, ...*, N. Renaude – 2000), Frederic Bélier Garcia (*Biographie, un jeu*, M. Frisch – 2001), Tatiana Werner (*Le Silence*, N. Sarraute – 2003) et Jean de Pange (*Le Retour au Désert*, B.-M. Koltès – 2004 et *Roméo et Juliette*, W. Shakespeare – 2006).

## Entretien avec Noëlle Keruzoré

### LE THÉÂTRE ANGLOPHONE

J'ai très tôt été mise en contact avec la culture anglaise et la langue anglaise. Je ne sais pas pourquoi mais j'ai tout de suite développé un goût de l'une et de l'autre. Elles m'accompagnent depuis, je dirais même qu'elles me constituent. Dans mon travail de metteure en scène, cela transparaît dans mon exploration du répertoire anglo-saxon et dans mon insistance à partir du texte d'origine.

### LA PIÈCE ET SON CONTEXTE

Je sors d'une création un peu particulière puisqu'il s'agissait d'une commande de la part de l'université de Rennes1. J'ai eu envie d'enchaîner avec une pièce plus personnelle. *Far Away* me trotte dans la tête depuis longtemps. Ce texte représente ce à quoi j'aspire en tant que metteure en scène – dire des choses importantes avec élégance, humour et subtilité, être percutant sans être choquant.

Depuis le début des années 90, on observe une nouvelle énergie dans le théâtre anglais. C'est ce qu'on appelle le « InYer Face Theatre » (qu'on pourrait traduire plus ou moins par théâtre coup de poing) porté par de nouveaux jeunes auteurs. Caryl Churchill a inspiré ces jeunes auteurs par son théâtre novateur et dérangeant. Elle n'a cessé de faire évoluer son écriture, pièce après pièce. *Far Away*, écrite en 2002, est pour moi une cristallisation magnifique de toute sa démarche depuis le début des années 60.

### METTRE EN SCÈNE

C'est faire surgir une histoire dans l'espace scénique avec des moyens humains, techniques et, il faut être pragmatique, financiers. C'est tenir compte de tous ces facteurs dans leur réalité propre et commune pour élaborer le récit.

### LE METTEUR EN SCÈNE ET SON ÉQUIPE

Le travail en équipe est central pour moi car c'est dans la relation à l'autre et aux autres que l'on est créatif (au théâtre comme dans la vie, d'ailleurs). Il appartient au metteure en scène de favoriser une énergie commune au sein de cette équipe afin que chaque talent puisse s'exprimer individuellement pour construire l'ensemble.

### LE METTEUR EN SCÈNE ET LE PUBLIC

En tant que metteure en scène, je montre ma perception des choses – d'un texte, du monde... J'espère ainsi permettre à chaque spectateur d'interroger sa propre vision.

Dellie compagnie a été créée par Noëlle Keruzoré en 2003. Son approche du théâtre repose sur la question du langage et sa méthode s'inscrit dans des processus de recherches.

Noëlle Keruzoré se définit alors comme chercheur, en cela elle entend davantage mettre en question le langage du théâtre plutôt que d'y apporter des réponses fermées et définitives. Son travail de metteuse en scène s'inscrit dans un procès qui suppose d'accepter la possibilité de l'expérimentation, de la tentative comme étapes de résolutions toujours ouvertes des questions qu'elle soulève.

Concrètement la recherche s'éprouve dans le dialogue avec les différents partenaires des projets. En amont d'une création, des périodes d'expérimentations et de chantiers sont programmés avec tous les concepteurs impliqués (dramaturge, scénographe, concepteur lumière et son, vidéaste etc.). Après ces étapes préliminaires, suit celle de répétition avec les comédiens, à comprendre également en terme d'expérimentation.

La question qui prévaut dans tous ses projets est celle de savoir quel langage scénique spécifique convient au traitement de tel texte ou de telle thématique. Il s'agit alors de définir une approche singulière et originale favorisant l'articulation de ces différents niveaux de langage en vue d'une construction de sens.

Deux héritages constituent les points de départ des recherches de Dellie compagnie : le surréalisme et le théâtre élisabéthain.

Le surréalisme d'abord parce qu'il est le lieu d'une interrogation sur les mécanismes du langage et de la pensée. En passant par la déconstruction des formes rationnelles du langage, il invite à explorer les tréfonds de l'esprit afin d'expérimenter des significations nouvelles. En cela, il propose un regard déplacé sur soi et le monde ; ce que propose également la forme du mythe.

Le théâtre élisabéthain ensuite parce qu'il est au fondement de la formation de Noëlle Keruzoré. Sa pratique en est donc fortement marquée. Noëlle Keruzoré est familière des textes et auteurs de l'époque : Shakespeare bien sûr mais également d'autres moins connus : Dekker, Middelton ou encore Webster. Les textes de ces auteurs sont souvent cruels, à l'humour grinçant et dépeignant une réalité noire frisant l'absurde. On y retrouve, comme avec le surréalisme, l'idée que, sous l'absurdité et l'absence de sens apparente, la signification peut surgir à chacun, lumineuse même s'il est difficile de la mettre en mots.

Le théâtre de Noëlle Keruzoré offre une place majeure au spectateur. L'imaginaire activé par les acteurs active à son tour celui du spectateur. Ce dernier est invité dans le même mouvement que l'acteur à entrer en action, à s'emparer de la scène et à s'approprier ce qui s'y joue, en définitive à entrer dans le jeu pour y trouver plaisir et peut-être force d'agir.

### **Regard extérieur - Charlie Windelschmidt (à confirmer)**

Directeur artistique de la compagnie Dérézo, comédien et metteur en scène.

### **Interprétation - Nicolas Sarrazin**

Comédien associé à la compagnie Dérézo.

### **Dramaturgie - Rachel Rajalu**

Rachel Rajalu prépare actuellement un doctorat en philosophie de l'art autour de la question de l'être et de l'existence dans le théâtre contemporain à l'Université de Rennes 2. Elle a soutenu un DEA d'Etudes politiques à l'EHESS en 2002 ainsi qu'un Master 2 recherche en Philosophie à l'Université de Rennes 1 en partenariat avec l'Ecole supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de Bretagne en 2009. Elle a effectué un Master 2 professionnel en Management du spectacle vivant à l'Université de Bretagne Occidentale en 2009. Professionnellement elle alterne des missions d'enseignement de la philosophie, d'administratrice du spectacle et de dramaturge.

### **Scénographie - Camille Riquier**

C'est d'abord par le jeu théâtral que Camille Riquier explore le spectacle vivant. Elle participe à de nombreux ateliers autour du corps et du jeu masqué avant de se tourner vers la scénographie (Yoshi Oïda, Théâtre du Soleil, compagnie Dérézo).

Elle obtient en 2007 une maîtrise d'Arts Plastiques à l'université Rennes 2 puis poursuit une formation de scénographie à l'ENSA de Nantes. Dans ses recherches, elle développe une dramaturgie de l'espace entre transition et circulation et s'attache aux possibles confrontations des matériaux.

Son activité professionnelle s'oriente vers les différents champs d'application de la scénographie. Ainsi, elle collabore à des projets variés dans le théâtre (*On n'est pas seul dans sa peau ; Notre besoin de consolation* - mises en scène de Julie Berès), les arts de la rue et l'espace public (*Kabaré Flottant* - mise en scène de Charlie Windelschmidt), l'exposition (*Bêtes et hommes* à La Grande Halle de La Villette), l'opéra (*L'Ormindo* - mise en scène de Dan Jemmett) et le cinéma (*Fin Normal* - réalisation de Jonathan Gentil). En 2010, elle rencontre Noëlle Keruzoré et participe au projet *Oxygène*, poursuivant ses recherches autour du théâtre visuel.

### **Conception lumière - Eric Lecoanet**

Formé à l'Ecole Florent, il a joué au théâtre, notamment dans *Le Misanthrope* mis en scène par Justine Heynemann, *Le Retour au Désert* et *Roméo et Juliette* mis en scène par Jean de Pange ou encore *Maman Saboteux* mis en scène par Roch-Antoine Albaladejo. Il a joué dans tous les spectacles de Dellie Compagnie.

### **Conception son - Julien Fezans**

Julien Fezans est diplômé de la formation Image et Son de l'Université de Brest.

Il participe en tant que chef opérateur, assistant ou monteur son à des films de fiction et documentaire. Il travaille aux côtés de Daniel Courville ( Université du Québec à Montréal ) afin de développer des applications traitant le format ambisonique.

Il travaille également avec la compagnie Désordre alphabétique, dirigé par Jacques Dor pour le spectacle *Acide est le coeur des hommes*, avec la compagnie Miettes de spectacles, dirigé par Elzbieta Jeznach, pour *le Musée nomade du dessins d'enfants*, au sein de la compagnie les Ex-citants pour le projet G., utilisant une captation et une diffusion du son en binaural, et avec la compagnie Mabel Octobre, dirigé par Judith Depaule, pour *Même pas morte* et *Corps de femme 2 - le ballon ovale*.

> Au bout du plongeur – Automne 2011

Deux temps de travail autour de la table sont prévus à Au bout du plongeur situé au Domaine de Tizé à la rentrée 2011. Ces deux temps seront consacrés à la lecture du texte de Caryl Churchill, à une réflexion autour de l'usage des arts numériques et des modalités de leur inscription au plateau. Ces séances regrouperont les créateurs sons, lumières et vidéos, acteurs et metteur en scène.

> Suite à ces deux temps d'échanges, un travail exploratoire du texte avec les acteurs aura lieu en amont de la création sur des temps de résidences. Ce travail permettra de s'immerger dans la partition de chacun des personnages clés de la pièce.

> Printemps 2013 répétitions et création

## Actions périphériques

> Atelier pédagogique en direction d'étudiants anglicistes et en Arts du spectacle de l'Université de Rennes 2 autour des écritures de Caryl Churchill.

> Co-organisation avec Delphine Lemonnier-TeXier, maître de conférence à l'Université de Rennes 2, d'un colloque autour des dramaturgies contemporaines anglophones en partenariat avec l'Université de Rennes 2.

> Rencontres avec les publics autour de la création *Far Away* de Caryl Churchill.



*Annexes relatives au mouvement 1*



*Twin Peaks*, David Lynch (1990)

Ce qui est donné à voir impose un point de vue au spectateur qui déplace la structuration de sa perception ordinaire. Ce déplacement a également pour objectif de mettre en relief la multiplicité des perspectives et interprétations, vécues et façonnées, par l'imaginaire des spectateurs.



Francis Bacon, *Three Studies of Henrietta Moreas* (1969), Gilbert de Botton, Saint-Moritz - fragments

Ces tableaux nous renvoient à l'identité éclatée et inquiétante d'Harper.



Piero di Cosimo, *L'incendie de forêt*, (1500), détail

D'un décor contemporain, avec des lumières crues et des espaces géométriques, émergent des imaginaires archaïques qui renvoient aux questions que se posent Joan concernant ce qui se passe véritablement au-dehors ou au-dedans d'elle-même, toujours loin de cet espace familier et rassurant qu'est l'intérieur polissé d'un salon d'une maison.

Les projections imaginées surgissant de l'extérieur de l'espace de plateau seront envisagées sous les tons et les impressions de cette peinture.

---

## *Annexes relatives au mouvement 2*



Jérôme Bosch, *La Mort d'un avare* (fragment), Washington, National Gallery of Art

C'est la parade des condamnés à mort qui m'a conduite vers ce tableau, parade que j'imagine représentée sur scène par des hologrammes qui reprendraient le trait de cette mort de Jérôme Bosch.



Goya, *Le Pèlerinage de San Isidro* (fragment), Madrid, Museo del Prado

C'est encore dans ce tableau de Goya que nous voyons la peur de la mort, du jugement et le poids des passions agir physiquement sur les personnages avançant vers leur fin en s'agrégeant les uns aux autres, comme si la proximité des corps pouvaient sauver les âmes.

---

### *Annexes relatives au mouvement 3*



Piero di Cosimo, *Persée libérant Andromède* (1515)

Ce tableau évoque la nature hostile et chaotique traversée par Joan lors de son passage du fleuve à la rencontre de Todd et de sa tante Harper.



Jérôme Bosch, *Le Jardin des délices*, panneau central du tryptique (1504), Madrid, Museo del Prado

C'est probablement sur ce chemin des délices que Joan nous conduit, ou tout au moins nous invite par son héroïsme, son courage et sa détermination, par sa volonté de ne jamais renoncer même devant le plus grand chaos.

# *Far Away* de Caryl Churchill

---

## **Contacts**

### **Dellie compagnie**

---

Noëlle Keruzoré  
06 62 73 21 63  
noelle.keruzore@gmail.com

### **A3 Production**

---

René Lafite / Manon Riquier  
02 23 44 04 70  
06 22 16 04 60  
A3production@orange.fr