

ANNEXE 1 : EXTRAITS DU TEXTE DU SPECTACLE, BÉRANGÈRE JANNELLE

(état juin 2014)

1

Ce qu'on ne supporte pas c'est le rapport humain avec l'animal. L'animal comme membre de la famille ! Je sais ce que je dis parce qu'on habite tous les deux une rue là une rue un peu déserte, la rue X, et où les gens promènent leurs chiens. Ce qu'on entend de notre fenêtre est proprement effarant quoi. Effarant la manière dont les gens parlent à leurs bêtes. Oui, ça peut paraître un peu idiot parce que c'est évident que les gens qui aiment vraiment les chats et les chiens ont un rapport avec les chiens et les chats qui n'est pas humain. Par exemple les enfants, on voit bien que les enfants ont avec un chat un rapport qui n'est pas un rapport humain mais qui est une espèce de rapport soit enfantin soit une espèce... Ou le chasseur aussi – pourtant on sait que j'aime pas beaucoup ça, mais c'est parfois très subtil, le chasseur qui capte les signes laissés par l'animal... c'est des espèces de rapports animaux avec les animaux, ça.

2

Alors la première chose qui me frappe chez un animal, la première chose qui me frappe je crois c'est le fait que tout animal a un monde, les animaux ils ont des mondes. C'est curieux, il y a des tas de gens, il y a des tas d'humains qu'ont pas de monde. Ils vivent la vie de tout le monde. C'est-à-dire de n'importe qui, de n'importe quoi, les animaux ils ont des mondes. Un monde animal, c'est quoi ? Là c'est une question. Un monde animal, c'est parfois extraordinairement restreint et c'est ça qui nous émeut. Les animaux, ils réagissent à finalement très peu de choses. Alors cette histoire, ce premier trait de l'animal, c'est vraiment l'existence de mondes animaux spécifiques particuliers, et c'est parfois l'extraordinaire pauvreté de ces mondes, le caractère extraordinairement réduit de ces mondes qui m'impressionnent beaucoup, par exemple on parle d'animaux comme la tique.

3

Alors je voudrais revenir sur le rapprochement fait tout à l'heure avec l'écrivain. Ça va de soi que le capitaine Achab est un grand penseur, ça va de soi que Bartelby est un penseur, en tout cas ils nous font penser et tu te rends compte de ce que c'est que créer un personnage. C'est pas une petite affaire privée d'écrire, c'est vraiment se lancer dans une affaire universelle que ce soit le roman ou la philosophie. C'est vraiment les connards, c'est vraiment l'abomination littéraire de tout temps, et particulièrement actuellement qui fait croire aux gens, que pour faire un roman il suffit d'avoir une petite affaire à soi,

enfin ses opinions pour souder le tout et puis voilà on fait un roman. Seulement ça fait pas du tout un roman ça mais vraiment pas du tout non, c'est la grande connerie, c'est vraiment une honte. Parce que l'acte de création n'a rien à voir avec un souvenir même amplifié, ni un fantasme. On écrit parce que quelque chose de la vie passe en vous, on écrit pour la vie. Par notre vie, on saisira peut être quelque chose de la vie.

4

Bon alors sur la résistance, je crois que l'homme, l'artiste, qui l'a dit le plus profondément ça c'est Primo Levi. Il a su parler de cette honte d'être un homme : c'est une phrase à la fois très splendide très belle et c'est pas de l'abstrait c'est très concret « la honte d'être un homme ». Alors c'est beaucoup de choses cette « honte d'être un homme ». Attention ça veut pas dire cet amalgame « tous bourreaux », « bourreaux-victimes c'est la même chose » non c'est pas ça du tout, mais honte de n'avoir pas pu ni su l'empêcher, honte d'avoir passé des compromis, honte qu'il y ait eu des hommes, pas tous les hommes mais des hommes capables de. C'est tout ce que Primo Levi appelle la « zone grise ». Voilà, je crois qu'à la base de l'art il y a ce sentiment très vif une certaine « honte d'être un homme » qui fait que l'art consiste à libérer la vie que l'homme a contenue emprisonnée. L'art libère la vie dans cette prison, dans cette prison de honte, c'est un lâcher de la vie, c'est une libération de la vie. L'artiste c'est celui qui libère une vie, une vie puissante, une vie plus que personnelle, pas sa vie. Il n'y a pas d'art de la mort.

5

Alors... Est ce qu'on peut parler de la mort de la pensée, de la mort du cinéma, de la mort du théâtre, de la mort de la philosophie ? C'est pas très drôle... Bah moi ça me fait rire. Ouais d'abord y a pas de mort, y a que des assassinats. Il n'y a pas de mort naturelle tant qu'il n'y aura pas de remplacement. Alors si on dit la philosophie consiste à créer des concepts et par-là à nuire à la bêtise comment tu veux qu'elle meure la philosophie ? On peut l'empêcher, on peut la censurer on peut l'assassiner, mais elle a une fonction, elle va pas mourir. Alors si on ne crée plus de concepts qui est-ce qui va créer des concepts ? C'est le règne de la bêtise, hein, qui est-ce qui va créer des concepts ? C'est l'informatique, c'est les publicitaires, les délégués à la communication très bien : ils disent, c'est nous les concepteurs ! Alors on aura le concept d'une marque de nouilles, bah très bien, ça risque pas de faire beaucoup de rivalité à la bêtise. Tu sais comme moi que plus la philosophie elle rencontre des rivaux impudents et niais, plus elle se sent d'entraîner pour créer des concepts qui sont des aérolithes plutôt que des marchandises. La philosophie elle a des fous rires qui emportent ses larmes. Non ça fait rire ce qu'ils appellent concepts, non y a pas à s'inquiéter.

6

Moi, si on me disait comment définir la gauche je dirais de deux manières, il y a deux façons. C'est d'abord une affaire de perception. La politique c'est d'abord une affaire de perception. Ne pas être de gauche, c'est un peu ceci – c'est comme une adresse postale : partir de soi, la rue, la ville, le pays, les autres pays de plus en plus loin. On commence par soi et dans la mesure où on est privilégié, qu'on est dans un pays riche on se dit comment faire pour que la situation dure ? Ne pas être de gauche c'est donc « comment faire pour que ça dure ». On sent bien qu'il y a des dangers que c'est trop dément pour durer alors on se dit oulala les Chinois, les Asiatiques ils sont loin, mais comment faire pour que l'Europe dure par rapport à leur puissance. On y reviendra aux Chinois parce que c'est pas facile non plus. Alors être de gauche c'est l'inverse – il paraît que les Japonais perçoivent comme ça, ils perçoivent d'abord le pourtour alors ils diraient le monde, le continent, mettons l'Europe, la France, etc., etc., la rue de Bizerte. Moi. C'est un

phénomène de perception, on perçoit d'abord l'horizon, on perçoit à l'horizon. Tu vois d'abord à l'horizon et tu sais que ça ne peut pas durer ces milliards de gens qui crèvent de faim non mais faut pas charrier c'est l'injustice absolue, c'est pas au nom de la morale, c'est au nom de la perception même.

7

Aujourd'hui, on dit les révolutions tournent mal. Aujourd'hui, la mode est de dénoncer les horreurs de la révolution. Ils ont découvert ça, disent les révolutions tournent mal. Mais faut vraiment être un peu débile. Alors, que les révolutions échouent, que les révolutions tournent mal – tout le monde le sait bah ça a jamais empêché les gens de devenir révolutionnaires. Bah oui les révolutions foirent, mais si vous voulez c'est un cliché par rapport à l'histoire. Les révolutions c'est vraiment une affaire de devenir, de désir. Le devenir révolutionnaire c'est pas je désire quelque chose comme ça. C'est pas je désire la Liberté quelque chose comme ça c'est zéro. Le devenir révolutionnaire, c'est désirer dans un agencement. Si vous voulez, la situation des hommes, c'est on se trouve dans des situations d'oppression, donc on est pris dans un devenir révolutionnaire, parce qu'il n'y a pas d'autre chose à faire pour conjurer la honte. Alors, quand on nous dit « après ça tourne mal », on parle pas de la même chose c'est comme si on parlait deux langues absolument différentes. Le devenir actuel des gens et l'avenir de l'histoire quand la révolution est prise dans des affaires de gouvernement. Et bien c'est pas la même chose. Le devenir, ce n'est pas de l'histoire.

8

Tous les grands musiciens, ils partent de petits airs de petites ritournelles, trois notes et puis, c'est des ritournelles qui vont fondre dans une ritournelle encore plus profonde. Bah on peut pas dire mieux t'as perpétuellement une petite ritournelle, un petit air, trois notes, parfois fondé sur deux clochettes de vache et c'est comme si les étoiles se mettaient à chanter un petit air de cloches de vache, un petit air de berger. C'est presque toutes les ritournelles de tous les territoires qui vont s'organiser au sein d'une immense alors il faut dire d'immense ritournelle cosmique quoi. Ou l'inverse les clochettes de vaches qui sont tout d'un coup élevées à l'état de bruit céleste ou alors de bruit infernal c'est ça que oui... Tu vois là c'est quelque chose de trop fort dans la vie de trop puissant. C'est quelque chose de trop fort dans la vie de trop puissant. Ils ont vu quelque chose de trop grand pour eux, ils... Il y a des choses qu'on arrive à voir et dont on ne revient pas, c'est des percepts à la limite du soutenable ou des concepts à la limite du concevable. Le peintre il rend visible des forces qui ne sont pas visibles. Le musicien il rend audible des forces qui ne sont pas audibles, il rend audible quelque chose de la terre ou il l'invente comme le philosophe rend pensable des forces qui ne sont pas pensables. Ouais l'art, la peinture, la musique arrachent aux couleurs, aux sons les accords nouveaux, jusqu'au chant de la terre et au cri des hommes.

ANNEXE 2 : GÉOPOLITIQUE DANS LA LITTÉRATURE

1. À partir du site ci-dessous, s'interroger sur l'évolution du territoire italien entre 1848 et 1861 : situation géographique de la future Italie en 1850 et en 1861; raisons et acteurs de l'unification.
 - http://www.histoirealacarte.com/kiosque/S.W.F/_/tome_01/01_10_fr_w735765wd7v.swf
2. Lire la nouvelle *Vanina Vanini* de Stendhal et :
 - retrouver le vocabulaire propre à l'histoire de l'unification italienne ;
 - localiser sur une carte les différents lieux de la fiction ;
 - Comment la société italienne, rencontrée dans la nouvelle, perçoit-elle cette unification ?
 - Pourquoi mettre en concurrence l'amour passion et la lutte pour l'Italie unifiée ?
 - Finalement comment cette œuvre aborde la géopolitique du XIX^e siècle ?
3. Ensuite à partir de la lettre 11, lignes 1 à 58, des *Lettres Persanes* de Montesquieu, écrire une suite de texte qui interrogerait les éléments suivants :
 - Qui va aider les Troglodytes à trouver une solution ? En faire le portrait ;
 - Quelle solution propose-t-il pour aménager le territoire le plus justement possible ? La détailler ;
 - Pourquoi et comment cette solution permettra d'instaurer une paix sociale durable ?
 - Quelles réactions, quels sentiments vont avoir les Troglodytes ? Raconter ;
 - Quelle conclusion apporter à ce conte philosophique ?

ANNEXE 3 : QUELQUES RÉFÉRENCES POUR LE BURLESQUE : LE DUO, LES OBJETS

DEUX AMIS RÉFLÉCHISSENT ENSEMBLE.

Extrait de *Bouvard et Pécuchet*, Gustave Flaubert, 1881 :

« Leurs paroles coulaient intarissablement, les remarques succédant aux anecdotes, les aperçus philosophiques aux considérations individuelles. Ils dénigrèrent le corps des Ponts et Chaussées, la régie des tabacs, le commerce, les théâtres, notre marine et tout le genre humain, comme des gens qui ont subi de grands déboires. Chacun en écoutant l'autre retrouvait des parties de lui-même oubliées. Et bien qu'ils eussent passé l'âge des émotions naïves, ils éprouvaient un plaisir nouveau, une sorte d'épanouissement, le charme des tendresses à leur début. »

Bouvard et Pécuchet, film de Jean-Daniel Verhaeghe (deuxième moitié de l'extrait) : <http://www.youtube.com/watch?v=U0HHt02FEnw>

LE JEU BURLESQUE AVEC LES OBJETS

Charlie Chaplin, *The Pawnshop*, 1916 (minutes 17 à 22 environ) :

<http://www.youtube.com/watch?v=3m28EUqH7ml>

Charlie Chaplin, *Behind the screen*, 1916 (minutes 4 à 7 environ) :

<http://www.youtube.com/watch?v=lEeKfLbSQxY>

Jacques Tati, *Mon Oncle*, 1958, extrait : <http://www.youtube.com/watch?v=LE9t98Gox60>

ANNEXE 4 : « J'ÉCRIS À LA PLACE DES BÊTES »

Un groupement de textes dans lesquels les écrivains écrivent « pour les animaux ».

TEXTE 1

Herman Melville, *Moby Dick*, 1851, trad. Henriette Guex-Rolle, Paris, GF – Flammarion, 1970. Extraits du chapitre CXXXVII. « La chasse. Second jour. »

Pages 555 à 557, de « Comme pour les frapper d'une terreur immédiate » à « les dents en créneaux des requins ! » et de « Jaillissant des profondeurs à la verticale » à « à l'allure régulière d'un voyageur. »

TEXTE 2

Joseph Kafka, « Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris », 1924, in *Un jeûneur et autres nouvelles*, trad. Bernard Lortholary, Paris, GF – Flammarion, 1993.

Pages 90 à 92, de « En petit comité » à « elle est entièrement d'accord avec nous. »

On peut aussi lire « le Terrier » dans le même recueil.

TEXTE 3

Mikhaïl Boulgakov, *Cœur de chien*, trad. Vladimir Volkoff, Paris, Livre de poche, 1999.

Pages 7 à 9, jusqu'à « me jeteront sur le tombereau... »

TEXTE 4

Alain Mabanckou, *Mémoires de porc-épic*, Paris, Seuil, 2006.

Le début du roman, pages 11 à 14.

ANNEXE 5 : TEXTES ENGAGÉS

Pour aborder « l'engagement à travers les arts », proposer le sujet suivant.

À partir du groupement de textes et œuvres, rédiger une question de corpus :

- Quel est le thème commun à ces œuvres ?
- Identifier le registre et la visée de chaque œuvre.

1. Le tableau *Guernica* de Pablo Picasso.
2. Le chapitre 3 de *Candide* de Voltaire.
3. *Au rendez-vous allemand* de Paul Éluard :

Un homme est mort qui n'avait pour défense
Que ses bras ouverts à la vie
Un homme est mort qui n'avait d'autre route
Que celle où l'on hait les fusils
Un homme est mort qui continue la lutte
Contre la mort contre l'oubli.

Car tout ce qu'il voulait
Nous le voulions aussi
Nous le voulons aujourd'hui
Que le bonheur soit la lumière
Au fond des yeux au fond du cœur
Et la justice sur la terre.

Il y a des mots qui font vivre
Et ce sont des mots innocents
Le mot chaleur le mot confiance
Amour justice et le mot liberté
Le mot enfant et le mot gentillesse
Et certains noms de fleurs et certains noms de fruits
Le mot courage et le mot découvrir
Et le mot frère et le mot camarade
Et certains noms de pays de villages
Et certains noms de femmes et d'amies
Ajoutons-y Péri

Péri est mort pour ce qui nous fait vivre
Tutoyons-le sa poitrine est trouée
Mais grâce à lui nous nous connaissons mieux
Tutoyons-nous son espoir est vivant.

Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand*, © éditions de Minuit, 1945.

4. Des extraits d'*Indignez-vous !* de Stéphane Hessel :

La non-violence, le chemin que nous devons apprendre à suivre.

Je suis convaincu que l'avenir appartient à la non-violence, à la conciliation des cultures différentes. C'est par cette voie que l'humanité devra franchir sa prochaine étape. Et là, je rejoins Sartre, on ne peut pas excuser les terroristes qui jettent des bombes, on peut les comprendre. Sartre écrit en 1947 : « je reconnais que la violence sous quelque forme qu'elle se manifeste est un échec. Mais c'est un échec inévitable parce que nous sommes

dans un univers de violence. Et s'il est vrai que le recours à la violence reste la violence qui risque de la perpétuer, il est vrai aussi c'est l'unique moyen de la faire cesser. ». A quoi j'ajouterais que la non-violence est un moyen plus sûr de la faire cesser. On ne peut pas soutenir les terroristes comme Sartre l'a fait au nom de ce principe pendant la guerre d'Algérie, ou lors de l'attentat des jeux de Munich, en 1972, commis contre des athlètes israéliens. Ce n'est pas efficace et Sartre lui-même finira par s'interroger à la fin de sa vie sur le sens du terrorisme et à douter de sa raison d'être. Se dire « la violence n'est pas efficace », c'est bien plus important que de savoir si on doit condamner ou pas ceux qui s'y livrent. Le terrorisme n'est pas efficace. Dans la notion d'efficacité, il faut une espérance non-violente. S'il existe une espérance violente, c'est dans la poésie de Guillaume Apollinaire : « que l'espérance est violente », pas en politique. Sartre, en mars 1980, à trois semaines de sa mort, déclarait : « il faut essayer d'expliquer pourquoi le monde de maintenant, qui est horrible, n'est qu'un moment dans le long développement historique, que l'espoir a toujours été une des forces dominantes des révolutions et des insurrections, et comment je ressens encore l'espoir comme ma conception de l'avenir. » Il faut comprendre que la violence tourne le dos à l'espoir. Il faut lui préférer l'espérance de la non-violence. C'est le chemin que nous devons apprendre à suivre. Aussi bien du côté des oppresseurs que des opprimés, il faut arriver à une négociation pour faire disparaître l'oppression ; c'est ce qui permettra de ne plus avoir de violence terroriste. C'est pourquoi il ne faut pas laisser s'accumuler trop de haine.

Le message d'un Mandela, d'un Martin Luther King trouve toute sa pertinence dans un monde qui a dépassé la confrontation des idéologies et le totalitarisme conquérant. C'est un message d'espoir dans la capacité des sociétés modernes à dépasser les conflits par une compréhension mutuelle et une patience vigilante. Pour y parvenir, il faut se fonder sur les droits, dont la violation, quel qu'en soit l'auteur, doit provoquer notre indignation. Il n'y a pas à transiger sur ces droits.

Pour une insurrection pacifique

J'ai noté – et je ne suis pas le seul – la réaction du gouvernement israélien confronté au fait que chaque vendredi les citoyens de Bil'id vont, sans jeter de pierres, sans utiliser la force, jusqu'au mur contre lequel ils protestent. Les autorités israéliennes ont qualifié cette marche de « terrorisme non-violent ». Pas mal... Il faut être israélien pour qualifier de terroriste la non-violence. Il faut surtout être embarrassé par l'efficacité de la non-violence qui tient à ce qu'elle suscite l'appui, la compréhension, le soutien de tous ceux qui dans le monde sont les adversaires de l'oppression. [...]

Non, cette menace (la barbarie fasciste) n'a pas totalement disparu. Aussi, appelons-nous toujours à une « véritable insurrection pacifique contre les moyens de communication de masse qui ne proposent comme horizon pour notre jeunesse que la consommation de masse, le mépris des plus faibles et de la culture, l'amnésie généralisée et la compétition à outrance de tous contre tous. »

Stéphane Hessel, *Indignez-vous !*, © Indigène éditions, 2011.

ANNEXE 6 : ENTRETIEN AVEC BÉRANGÈRE JANNELLE (5 NOVEMBRE 2014)

Comment avez-vous travaillé au montage du spectacle, à partir de *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* ?

Bérangère Jannelle – On a eu dès le départ une volonté de rentrer par le milieu dans *L'Abécédaire* et de ne pas en faire un système. Il fallait qu'une idée puisse arriver à différents moments. Par exemple celle du devenir enfant surgit avec les mots de Virginia Woolf (« Ce sera l'enfance mais ce ne sera pas mon enfance », n.d.l.r.), puis ça revient avec le passage sur la politique. Des lettres sont traitées en bloc et d'autres de façon transversale – elles correspondent à des concepts transversaux. Sont nommées A, G, Z. « O comme Opéra » apparaît avec la « table lyrique ». Le montage vient d'une cuisine expérimentale, de la recherche d'un équilibre. Le travail de mise en scène a alors consisté à changer les vitesses d'écoute, à ne pas être systématique, à trouver de la fluidité, à surprendre, à ce que le spectateur ne s'habitue pas à un rythme ; aucune entrée n'est similaire.

Le montage s'est fait sur environ six mois, avec les deux comédiens présents au début du projet, en se voyant régulièrement, en écoutant *L'Abécédaire*, en en parlant, en s'arrêtant sur ce qui nous touchait personnellement ou politiquement, en retenant ce qu'on pouvait s'approprier. On a évité les passages constituant des « sujets en soi » par crainte de se perdre ou d'être didactiques. C'était un travail très oral. En parallèle à ces discussions, je me posais la question de savoir comment démarrer. On a eu quinze jours de travail au plateau, très efficaces grâce aux discussions en amont, et aussi grâce à la complicité et à la confiance avec les comédiens. Le montage étant fait avant ce travail de plateau, on a fait des essais de posture, puis des coupes, des simplifications. J'avais du mal à trouver l'entrée. On a cherché à ce que ça se réponde, à ce que ça s'agence de manière à faire un monde. On voulait aussi que tout ne soit pas frontal. On a cherché à « inoculer » des choses, par des lignes de fuite dans le spectacle.

Avec le dispositif qui les immerge, le spectacle fait réfléchir les spectateurs à leur place et à leur rôle au théâtre ; c'est votre démarche ?

Il a toujours été évident que le rapport aux spectateurs ne devait pas être frontal. On voulait un théâtre diagonal, où les spectateurs soient mis en déséquilibre dans leur écoute. Une option a été de démarrer sur un court de tennis, avec les spectateurs en bi-frontal dans des tribunes. La partie sur le tennis aurait été le début de l'investigation. Puis on est partis sur les cours de Deleuze à Vincennes. Il commençait toujours par parler de l'organisation de l'espace de la salle de cours, alors on a aussi commencé le spectacle par là. L'idée était de faire « mille plateaux » (sans mauvais jeu de mots), de pouvoir réagencer les espaces, de passer de la salle de cours à d'autres lieux.

Le son a un rôle primordial dans la création d'espaces différents. Comment s'est fait le travail de création sonore ?

Le spectacle est une collaboration de la compagnie, qui l'a construit ensemble. En dehors de la musique, les sons sont pris de la matière produite sur le plateau, vocalement ou à partir d'objets. Par exemple, quand Vincent pleure au moment où il s'agit de Primo Levi, un son strident est diffusé, qui est celui du râle de Joséphine (la note tenue par les deux comédiens), mixé et retravaillé. Les sons de la jungle générés par les comédiens, lancés sur le tableau de Rousseau, sont retravaillés et diffusés sur tout le plateau. Il y a des capteurs sur plusieurs objets, comme les panneaux métalliques, les lampes, la machine à café, des accessoires. On entend aussi le crépitement du ReVox, parfois à l'envers, etc. Il y a toute une « cuisine » du son. Les sons participent de façon fine à l'ambiance, avec aussi des fréquences plus basses, des résonances par rapport à ce que disent les comédiens. Ils visent à plonger le spectateur dans le doute : est-ce que j'ai vu, entendu, imaginé ?

La régie fait partie du dispositif, elle est intégrée au plateau, prise dans le cercle.

La question s'est posée de savoir où la mettre. On a fait des essais avec la régie au milieu. Ça allait tant qu'on n'avait qu'un petit ordinateur, mais après il y avait trop de choses. Les acteurs sont un peu régisseurs aussi – pas vraiment, mais on en a l'impression. Ils enclenchent des sons, des images, des lumières. Ils créent une mécanique, avec une écriture à la Jacques Tati – ça marche, ça marche pas – qui donne un registre burlesque.

Les costumes renvoient aux années 1970, mais peuvent aussi ne pas avoir l'air de costumes.

Ils évoquent la période des cours à Vincennes : velours côtelé, pull écriqué à col roulé, veste de bougnat... Mais c'est de l'ordre de la suggestion : il s'agit de créer une silhouette, sans être folklorique. Les comédiens s'adressent directement à nous, aujourd'hui.

Par moments, on a fugacement l'impression de voir Gilles Deleuze, avec les lunettes et le chapeau, voire avec certaines attitudes ou intonations. Quelle est la part du personnage de Deleuze dans la création des comédiens ?

On a le fantôme de Deleuze. Sur l'ensemble du projet, on s'approprie Deleuze. Il y a une étape de travail où dès que tu es dedans, tu te mets à parler comme Deleuze. On a été vigilants : il ne faut pas cabotiner avec ça, il ne faut pas faire folklorique. Il faut que ce soit rentré en eux, sincère, crédible. Il y a ce qu'on appelle la « séquence de *L'Abécédaire* ». Quand ils montent sur le petit plateau formé par les tables, on met *L'Abécédaire* en abyme : on retrouve la situation de questions/réponses du film et ils sont Deleuze tour à tour ; David devient Claire Parnet, puis devient Deleuze. C'est une citation du film au point ultime du spectacle. C'est posthume, comme il le dit : « Je serai une pure archive de Pierre-André Boutang ». Le spectacle se termine sur la vieillesse, la mort, le cosmos, Z et on s'arrête.

Le spectacle contient, et pour cause, une grande quantité de références culturelles, présentes dans le texte, dans le jeu et la scénographie. Cependant, cela ne semble pas gêner les jeunes spectateurs ni être un obstacle à leur plaisir. Voyez-vous aussi le spectacle comme une invitation à aller découvrir ces références ?

Il était impossible de ne pas les avoir, et c'est important de transmettre la passion de ça. Le décalage avec *L'Abécédaire* est que tout y passe par la parole de Deleuze, ce sont des choses entendues, ce qui n'est pas possible dans le spectacle. Dans le film, il y a une connivence quand il parle de Kafka, de Proust, de Mahler, etc. On a choisi de montrer, de lire, de faire entendre certaines références. Mais ça passe aussi par le goût, le plaisir des acteurs à les citer. On entend les noms qui les font délirer, les émeuvent, les énervent... C'est comme ça qu'on peut donner envie de découvrir. Il faut que ça passe d'une façon qui ne soit pas pédante, pas inhibante.

On sent une volonté constante de relier le spectacle au contexte actuel.

Dans les choix qu'on a faits au début du travail, on s'est évidemment arrêté sur ce qui nous touchait, d'où, par exemple, les passages sur la gauche ou la révolution. Sur l'ensemble, on a privilégié deux axes principaux, celui de la création, de la résistance et celui du territoire. Il fallait donc que le spectateur soit actif, il fallait créer une forme démocratique. Par exemple, on est interrogé sur sa responsabilité personnelle dans le passage sur la « honte d'être un homme ». C'est fondamental dans le projet et c'est une constante de mon travail. C'est aussi une des raisons de la décision de faire une version du spectacle pour les enfants. On s'inscrit dans une démarche réellement politique, qui mène à l'ouverture et à l'intelligence, en interrogeant sur les raisons de faire de l'art, sur les questions de territoire, de différence, de rapport à l'autre...