



# Toutes les choses géniales

Duncan  
MacMillan

Un projet de  
Le Groupe®

Production :  
Théâtre de Liège

Avec le support  
du Festival de Spa,  
des Baladins du Miroir,  
des Acteurs de l'Ombre,  
du Centre Culturel d'Engis

Œil extérieur :  
Françoise Walot  
Mise en scène et jeu :  
F.-M. van der Rest  
Son : Noam Rzewski  
Scénographie, costumes et accessoires :  
Valérie Perin

## Contenu

L'eau à la bouche _____	4
Le pitch _____	4
Notes d'intention _____	5
Notes dramaturgiques : le projet initial _____	6
Les thèmes _____	7
Le texte _____	9
La musique _____	9
Le jeu, les codes de jeu _____	11
L'espace _____	13
La lumière _____	14
L'auteur _____	15
L'équipe _____	16
Le Groupe® _____	18
Formulaire _____	19
Budget _____	30
Annexes : courriers _____	32



## *L'eau à la bouche, ou pour introduire l'histoire de « Toutes les Choses Géniales »*

T'as 7 ans et ta mère vient de faire une grosse bêtise.

À l'hôpital, elle ne veut pas te voir, et après, tu as juste une personne avec qui l'on te force de parler : la dame du PMS, une fois par semaine, à l'école.

Tu ne sais pas grand-chose de la mort : tu as seulement été témoin de celle de ton chien. Mais tu es créatif et tu résistes à ta manière à cette atmosphère douloureuse. Tu te mets à faire une liste, ou plutôt, elle te vient sous les doigts : la liste de toutes les choses que tu trouves géniales dans le monde. Tu écris.

Tu écris : « 1. Les glaces, 2. les batailles d'eau, 4. la couleur jaune » ...

Tu regardes autour de toi, tu ajoutes des entrées, tu veux arriver à mille, la liste s'allonge : « 26. faire pipi dans la mer sans que personne ne s'en rende compte, 313. avoir un piano dans la cuisine » ...

Et tu te sens bien.

Après des pages et des pages et des pages, tu la

déposes sur l'oreiller de ta mère : si elle la lit, le miracle aura lieu : elle retrouvera le goût de la vie.



### *Le pitch*

Le narrateur de l'histoire, d'âge moyen, décrit son expérience de vie. Il a grandi entre une mère dépressive et suicidaire et un père incapable de parler des événements dramatiques de leur vie. Il est parti de la maison pour étudier, a rencontré l'amour, s'est marié, s'est séparé, et finalement a accepté l'inéluctable : pour vivre et non pas simplement survivre, il doit apprendre à parler des choses dont il est le plus difficile de parler, et surtout, trouver les moyens de le faire aujourd'hui, à l'âge adulte. La liste des choses géniales de la vie qu'il écrivait pour sa mère l'a aidé lui, quand il était petit, mais ce n'est pas suffisant, et il s'en rend compte. Le dialogue peut commencer avec le public.

## *Note d'intention*

Dans la lignée de la *“Causerie sur le Lemming”*, *“Toutes les Choses Géniales”* est un spectacle-pour-un-homme-seul-avec-plein-d'autres-personnes-plus-ou-moins-seules.

C'est un solo à plusieurs.

L'intention est d'offrir l'opportunité au spectateur d'interroger avec humour et amour son désir de vivre, dans une forme théâtrale très particulière et basée fondamentalement sur l' *Ici et Maintenant* partagés par l'acteur et le spectateur. C'est une expérience d'autant plus partagée que les frontières traditionnelles entre le spectateur et l'acteur sont mises à l'épreuve : les spectateurs jouent, l'acteur regarde les spectateurs jouer et s'inspire de ce qu'il perçoit et voit chez eux.

Nous développerons cette intention dans les notes dramaturgiques qui suivent, et les résolutions scéniques qui en découlent.

## Notes dramaturgiques : le projet initial

La pièce de Duncan Macmillan a été écrite en collaboration avec l'acteur Jonny Donahoe au début de 2010. Ils sont partis d'une nouvelle écrite par Macmillan qui a initialement été lue accompagnée d'une installation : les membres du public étaient invités à écrire leurs propres entrées des choses qu'ils trouvent géniales dans le monde.



Leur projet était de parler de la dépression et du suicide avec légèreté, profondeur et humour - sans vouloir se substituer aux traitements innombrables proposés pour soigner ceux qui en souffrent bien entendu -. Ils en sont venus à la conclusion que leur contribution passait par la

prise de parole et l'échange réel, une idée simple, mais extraordinairement puissante et efficace quand on fait du théâtre. « *Toutes les Choses Géniales* » est né de ces désirs de rencontres entre l'acteur et son public qui vivent une heure quart de création dans un ici et maintenant total.

J'ai assisté au spectacle en octobre 2016 à Coventry, à l'invitation de Françoise Walot, à qui j'ai demandé de prendre le rôle d'œil extérieur, et ce que j'ai ressenti ce jour-là est cette sensation singulière de revenir aux raisons profondes qui me font aimer le théâtre plus que toutes les autres formes artistiques que je connais : l'intuition d'être en contact avec moi-même et en même temps, non seulement avec l'interprète, mais aussi avec toutes les personnes présentes dans la salle.

« *Toutes les Choses Géniales* » raconte une double quête : comment faire pour sauver une mère dépressive qui a des tendances suicidaires, et comment faire pour survivre émotionnellement à ce traumatisme, et au système familial qui s'installe autour de ce traumatisme.

## Les thèmes :

Le thème central est avant tout la résilience d'un être qui trouve d'abord en lui-même l'inspiration pour combattre au quotidien la terrible violence psychique que provoque la vie avec un parent suicidaire.

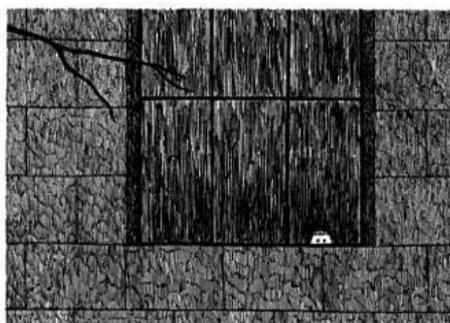


Le silence : l'impuissance de la mère à partager sa détresse et à répondre à la créativité de son fils. L'incapacité du père à mettre des mots sur l'expérience terrifiante vécue deux fois par leur famille (les deux essais infructueux de la mère).

En contrepoint et en creux, le texte revendique la parole partagée comme puissance réparatrice. C'est la puissance du théâtre : je vous raconte l'histoire, vous allez en faire partie, et vous en sortirez transformés.



C is for CLARA who wasted away



N is for NEVILLE who died of ennui

La dépression et le suicide sont abordés ici du point de vue de l'enfant puis de l'adolescent, et enfin de l'adulte qui est témoin des actions de sa mère. L'enfant va être capable de surmonter son impuissance face à l'horreur en créant une liste des choses géniales de la vie dans l'espoir (qui s'avèrera vain) de sauver sa mère. En tant qu'adolescent, il a plus de mal, et ne peut s'empêcher d'être furieux devant son action réitérée. Comme adulte, il est loin de sa famille, à l'étranger quand il nous fait le récit du suicide réussi. Il a atteint un détachement qu'on comprend, et qu'on peut partager.

Les seules indications que nous avons qui concernent la mère sont celles que le narrateur nous donne : la rencontre entre le public et la mère n'a jamais lieu ; on entend à peine sa voix : elle révèle qu'elle serait morte sans la pizza mangée la veille de sa deuxième tentative, et chante en s'accompagnant au piano le soir de sa rencontre avec Sam. On est mis au fait de quelques caractéristiques de son comportement : les changements d'humeur soudains, les excès émotionnels (« *Elle se laissait emporter. En positif ou en négatif.* ») et on ressent la peur que cela génère chez le narrateur.

À l'âge adulte, le narrateur est rattrapé par son histoire familiale, il sombre lui aussi dans la dépression, il le nie, sa femme le quitte. Il doit agir pour en sortir.

Le mutisme, l'absence de dialogue : on apprend que si la mère a lu la liste, puisqu'elle en a corrigé les fautes d'orthographe, on comprend qu'elle refuse même de la regarder, par la suite. Elle n'en parle jamais, elle ne reconnaît pas que son fils essaye de lui dire des choses vitales, elle la tait.



Le père est présent tout au long de l'histoire, mais plusieurs indices nous montrent ses difficultés à exprimer ses sentiments. Le fils invente le dialogue qu'il aurait voulu entendre dans la bouche de son père au moment où sa mère a tenté de se tuer. Le père n'a été capable que de dire : « *Ta mère a fait une grosse bêtise* » chose incompréhensible pour l'enfant qu'il était. Au moment où il se marie, le narrateur révèle combien le père déteste parler en public.. Cependant, à la fin de l'histoire, il lui fait dire « *merci* » et « *je t'aime* » qui nous informent sur sa capacité à affectionner son fils. Encore une fois néanmoins, il aura mis ces mots dans la bouche paternelle. Le silence du père est remplacé par la musique jazz (voir notes dramaturgiques), son moyen à lui de communiquer.

La parole que le narrateur prend et donne pour vivre avec nous son histoire est au cœur du spectacle. Le silence du passé est ici transformé en paroles du récit. Les mots coulent et courent pour nous raconter l'histoire. Les seuls moments où ils pourraient s'arrêter sont les moments où ils sont prêtés au public : quand le/la vétérinaire, Madame Bruyneels du PMS, le père, le/la professeur•e d'université, et Sam, l'amoureuse sont invités à interagir avec le narrateur.

Le temps est suspendu l'instant d'une respiration, puis la personne du public, maintenant personnage du récit, se lance et prend la parole qui lui est donnée, ou improvise même quelques phrases.

### *Le texte :*

Le texte est écrit sous forme d'un monologue dont le protagoniste n'a pas de nom : il est désigné comme narrateur. Le texte doit être adapté pour l'interprète, pour son âge, pour le contexte dans lequel l'œuvre va être jouée. Dans le cas de cette production-ci, nous avons adapté la traduction du français Ronan Mancec pour la particularité belge, en y introduisant des éléments propres à ce qui est vécu et dit en Belgique.

C'est un monologue, mais il est interrompu quand le narrateur passe la parole au public, soit pour lire des entrées de la liste, soit pour incarner un des personnages. Le texte écrit devient dans ce deuxième cas un canevas qui offre à l'interprète et à ce nouvel acteur l'occasion d'improviser ensemble, le spectateur devenant acteur et le soliste duettiste.

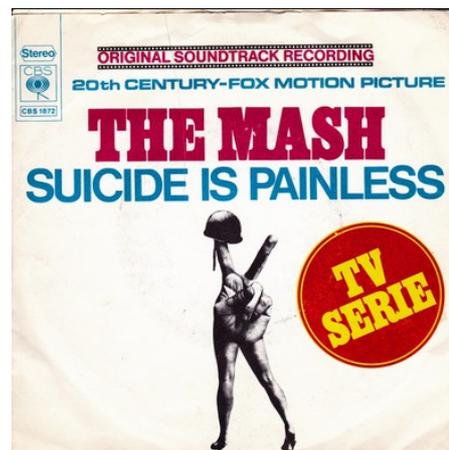
Le fil conducteur du récit est la liste de toutes les choses géniales de la vie, ces choses qui deviennent plus complexes en même temps que le protagoniste grandit, enfance, adolescence, âge adulte. Le rapport entre le narrateur et sa liste change avec le temps. Il la chérit puis la rejette, en est fier ou honteux, mais sa place n'est jamais mise en doute, et le spectacle finit par une merveilleuse conjonction entre la liste et la musique, l'ultime chose géniale de sa liste: « 1 000 000 : écouter un disque vinyle pour la première fois. le retourner entre ses mains, le placer sur la platine et descendre la pointe de lecture , entendre les faibles crépitements du diamant sur le grain de la cire avant que la musique ne commence, puis s'asseoir pour écouter tout en lisant en détail les notes de la pochette. » La troisième cause d'interruption du récit est quand la musique jaillit : la musique n'est pas simplement envisagée comme une ambiance ; elle fait partie de la liste des choses géniales, comme des citations qui tiennent à cœur au narrateur .

### *La musique :*

La musique prend une place centrale dans le spectacle. Elle est spécifiquement choisie par l'auteur, elles font partie de l'écriture du texte, et éclairent chaque moment du spectacle d'une lumière particulière.

Elle est aussi le seul support à l'imaginaire du spectateur ; il n'y a pas d'effets lumineux ou visuels, pas d'utilisation de technologie théâtrale.

Par contre, le son englobe tout le monde, il vient de partout : de la tête du narrateur, de son intimité,



mais aussi de la radio dans la voiture du père, de derrière la porte du bureau ou du piano de la cuisine, incarné ici à un moment donné par un petit piano électrique. Le travail du créateur sonore est essentiellement faire ressortir la texture du son, de faire goûter l'essence même de la musique, celle d'*être-là*, au temps présent.

Dans cette famille dont le mutisme est la règle, la musique tient lieu de dialogue : plutôt que d'échanger des arguments, les individus se donnent des messages par musiques interposées. La plupart du temps, ce sont les choix du père qui interviennent, avec du jazz pour l'essentiel, musique improvisée rigoureusement, musique de l'état d'âme immédiat, mais codifiée pour permettre à des personnalités différentes de s'exprimer.

Le fils décode les humeurs de son père dans le choix des musiques que choisit ce dernier, par exemple :

> « *Je connaissais les règles. Si c'était cette femme qui chantait, je pouvais entrer dans la pièce* »

On entend les premières mesures de « *Gloomy Sunday* » de Billie Holiday.

Ensuite, elle est utilisée par le narrateur pour partager ses souvenirs : la chanson favorite de sa mère par exemple. Dans la version originale, il s'agit de Ray Charles, ici nous avons décidé d'utiliser Jacques Brel (*la Quête*).

La musique accompagne d'un clin d'œil sa rencontre avec Sam et l'amour (« *At Last* » d'Etta James), et sa frénésie amoureuse (« *Move on Up* » de Curtis Mayfield).

Elle évoque des lieux différents (dans la voiture, à la frontière d'un son dyégénique les chansons dans cuisine autour du piano).

Elle donne le ton doux et amer de la fin du spectacle avec « *Into each life some rain must fall* » d'Ella Fitzgerald and the Ink Spots joué sur le lecteur de disque amené sur scène.



## *Le jeu, les codes de jeu*

La réalisation scénique de « *Toutes les Choses Géniales* » est totalement respectueuse des intentions de l'auteur. Les spectateurs se voient, s'entendent, pas de décor, lumière sur tout le monde. La scénographie inscrit le public dans un rond afin que l'acteur soit en symbiose avec son public.

Symbiose, mais les règles du jeu sont très vite posées : c'est le narrateur qui est le maître de ce qui va se passer sur le plateau, c'est son histoire, à laquelle les spectateurs vont prendre part. Il les accueille, et leur propose de participer en lisant une entrée qu'il présente sur un bout de papier.

Par exemple :

*« J'aimerais que vous lisiez bien haut ce qui suit (par ex : Décider qu'on est pas trop vieux pour grimper aux arbres ) quand je dirai le nombre 761 qui est inscrit là. Merci. »*

Il instaure donc immédiatement une proximité et une familiarité avec son public, mais il est ferme et constant. La familiarité a des limites. Il doit faire passer ses demandes, persuader son public de l'accompagner dans cette aventure. La créativité et l'humour sont utilisés ici comme armes par l'acteur qui marche dans les pas de l'écrivain.

Comme indiqué plus haut, il doit aussi choisir avec soin les personnes qui incarneront ses protagonistes et qui deviendront donc ses partenaires d'improvisation : son père, la dame du PMS et son amoureuse par exemple.

Le jeu repose sur la capacité d'improviser et de revenir au texte écrit avec la plus grande sincérité possible, avec autant de justesse que celle qu'aura le spectateur partenaire. Le public s'habitue assez vite à ce code de jeu, et l'auteur s'en amuse à plus d'une reprise.

Ce jeu n'est ni gratuit ni superficiel : il est là pour raconter que notre vie, notre vie si fragile, est faite de ce jeu subtil entre ce qui est écrit et ce qui est à écrire, ce qui est inventé et ce que nous croyons dicté, « *toujours-déjà* » dit, pour paraphraser Jankelevitch.

### L'humour , et l'humour british :

1. Le comique du langage ne peut nous atteindre que parce qu'il alterne avec le sérieux ou le drame de certains passages. Le comique est ici souvent lié au rapport particulier du narrateur avec le temps qui passe, comme s'il ne vivait pas dans le présent, ou plutôt comme si le passage du temps n'avait pas prise sur lui, par exemple :

*> le narrateur nous parle du mot que sa femme lui a laissé dans une pochette de disque en le quittant, et qu'il n'a retrouvé que 7 ans plus tard ; la séquence se passe juste après qu'il nous ait fait revivre le départ de sa femme.*

Autre comique du langage : à l'intérieur même de certaines phrases, de certains paragraphes, le narrateur passe de la narration pure à l'incarnation de la situation.

*« Je suis redescendu et je me suis fait à manger. Un sandwich jambon mayo. Mais sans jambon. Je me suis assis devant la télé et j'ai continué la liste. »*

Ou encore par la parole, il nous entraîne dans son délire, mélange d'auto-dérision et de sincérité :

*« Ben, je suis en train de parler au téléphone avec un chien-chaussette, c'est que ça doit pas être la grande forme »* alors qu'il est devant nous, et qu'il dialogue avec la spectatrice qui incarne la dame du PMS. Pour le spectateur, c'est cette collision entre la réalité et sa représentation théâtrale qui est extrêmement jubilatoire et qui nous permet de rire de la tragédie qui se joue. On sait que le narrateur s'en est sorti.

2. Le comique de situation : les protagonistes choisis dans le public se retrouvent au centre de l'attention, mais toujours respectés et encouragés à réagir, à répéter les paroles qui leur sont soufflées.

Exemple 1 : Le/La vétérinaire : *« Tu fais ça pour son bien. Avant qu'il ne soit trop tard. »* avant de planter un bic (qui représente une seringue pleine de pentobarbital) dans le manteau (qui représente le chien) pour l'endormir.

Au fur et à mesure que le public se rend compte de la situation, une légère angoisse est perceptible : qui sera la prochaine personne choisie pour jouer un rôle dans l'histoire, et à quelle sauce sera-t-elle mangée ?

Exemple 2 : Le rôle de Sam est particulier puisque la jeune femme choisie devra non seulement « jouer », mais aussi lire les entrées 1000 à 1005 qu'elle a écrites...

Ces entrées où elle révèle qu'elle comprend le narrateur et qu'elle est amoureuse de lui, provoquent un débordement de joie extraordinaire, et sont un moment du spectacle où l'on se dit que tout n'est pas perdu pour le héros de l'histoire.



## *L'espace :*

Imaginons l'entrée d'un spectateur ou d'une spectatrice.

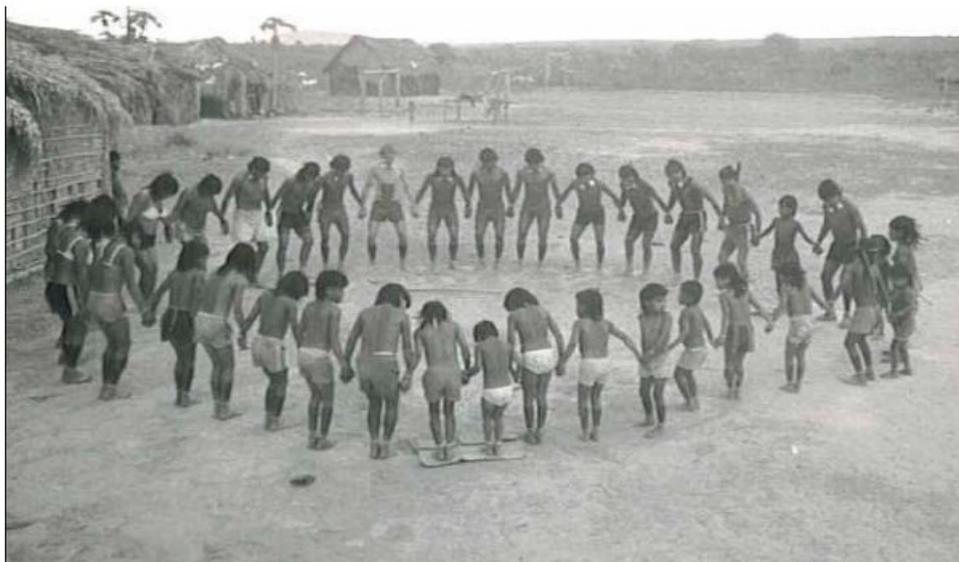
L'espace est celui du théâtre, mais il provoque un sentiment d'étrangeté, parce qu'il est ordonnancé de façon inhabituelle : l'espace est vide, et les sièges des spectateurs entourent (en rond, en carré ou en polygone) une scène d'environ 5 mètres de côté. La scène est au niveau zéro, le premier rang de spectateurs aussi, les suivants en gradins.

« *A quoi vais-je assister ? Qu'est-ce que c'est que ce truc ?* », peut-il se demander. Il entend la musique de jazz que passe le régisseur sur un tourne-disque, l'ambiance est chaleureuse.

Il va s'asseoir, regarde les autres. Le narrateur est là, il le salue, lui glisse un mot qu'il devra lire. Le rapport s'est établi, la dynamique du jeu a été créée : c'est lui, c'est eux, c'est chacun d'entre eux qui habiteront le même espace. La mise en espace abolit la distance spectateur / acteur et plonge les uns et l'autre dans le même jeu, dans le même moment de vie.

Il n'y a pas d'illusion, tout est montré, mais on est au théâtre et c'est une histoire. On est au cœur même du théâtre comme métaphore de la vie.

L'espace ne représente rien de particulier, mais propose un dispositif de jeu avec les spectateurs. Idéalement, la jauge est de maximum 200 personnes, pour créer un rapport d'intimité. Nous voulons que le dispositif soit adaptable suivant la configuration de la salle, parce que nous voulons transformer inhabituellement l'espace que connaissent les spectateurs habituels du théâtre. C'est notre contribution à la forme choisie par l'auteur à l'origine, celle d'une installation.



### *La lumière :*

La lumière est donnée par un pleins feux pendant toute la durée du spectacle, il n'y a pas d'effet intermédiaire.

La simplicité de cette lumière doit être compensée par sa qualité : la lumière doit être chaude et enveloppante, favoriser l'intimité et permettre aux spectateurs d'être en confiance.

### *L'ici et maintenant / l'œil extérieur :*

Tous ces éléments impliquent qu'il n'y a pas de mise en scène à proprement parler : le texte décrit l'espace et la lumière, les actions dépendent pour une bonne part des spectateurs eux-mêmes, de leur participation, de leur situation, de leur énergie. S'il y a une dramaturgie, une réflexion sur le pourquoi et le comment de la représentation, s'il y a une mise en espace, des *guide-lines* pour les mouvements du corps dans et avec la scénographie, il y a surtout une éthique de l'interprétation : l'essentiel du travail repose sur *l'interprétation*, au sens le plus originel du mot. *Inter-prêter*, construire le sens que nous partageons ensemble, les mots que nous nous donnons les uns aux autres, la communauté autour d'un récit, la relation entre les êtres vivants qui constituent le système de la représentation de ce soir-là.

En ce sens, la fonction essentielle de l'œil extérieur, Françoise Walot, sera de veiller à ce que l'interprète principal de l'œuvre, le narrateur, trouve en lui-même et dans son rapport au texte écrit la sincérité et la justesse nécessaire au récit. Le travail de Françoise, très lié à la voix et à la respiration, est un travail d'ancrage du comédien dans la réalité *ici et maintenant* de la représentation.



## *L'auteur*

Duncan Macmillan a été écrivain en résidence à Paines Plough et au Manchester Royal Exchange. Dans ses œuvres, il y a l'adaptation très applaudie de *1984* de George Orwell, co-adapté et co-dirigé avec Robert Icke ; *Every Brilliant Thing* (Paines Plough / Pentabus); *2071* co-écrit avec Chris Rapley (Royal Court / Hamburg Schauspielhaus); *Reise Durch Die Nacht* adapt. Friederike Mayröcker (Schauspielhaus Köln, Theatertreffen, Festival d'Avignon); *Wunschloses Unglück* adapt. Peter Handke (Burgtheater Vienna); *The Forbidden Zone* (Salzburg Festival / Schaubühne Berlin); *Lungs* (Studio Theatre Washington DC / Paines Plough & Sheffield Theatres); *Atmen* (Schaubühne Berlin); *Don Juan revient de guerre* adapt. Ödön von Horváth (Finborough Theatre); *Monster* (Royal Exchange / Manchester International Festival).

Il a reçu deux prix au premier Bruntwood Playwriting Competition, 2006. D'autres récompenses comme la meilleure nouvelle pièce aux Off West End Awards 2013 pour *LUNGS*; le Big Ambition Award, Old Vic 2009; le Prix Pearson, 2008.

Son travail avec la metteur en scène Katie Mitchell a été sélectionné pour le Theatertreffen et pour le Festival d'Avignon.

