

Love & Money



© David D'Arcy

Contact presse: Anouchka VILAIN
presse@poche.be
[+0032 2647 2726](tel:+003226472726)

Note d'intention

Il existe des pièces qui changent la réalité. Des œuvres si fortes et si singulières qu'elles changent un regard, sa perception et ses jugements. J'étais encore étudiant à l'Esact lorsque j'ai découvert Love & Money. Ça a été un coup de cœur et un coup de poing immédiats.

Un sentiment particulier m'a envahi, un mélange d'empathie, de cruauté et d'incompréhension, mais également de connu, de réel.

Je venais de découvrir une pièce extrêmement puissante, d'une sincérité et d'une honnêteté dérangeantes. L'écriture était surprenante, incisive, faussement simple.

Elle était chirurgicale sans en avoir l'air, jusque dans ses silences, ses respirations et ses pauses.

J'y ai vu l'humain, je me suis reconnu et ça fait peur. J'ai failli étrangler devant les horreurs et les humiliations.

Les mots me percutaient en pleine face et me renvoyaient nez à nez à notre société contemporaine. Pour ces raisons, jouer Love & Money est devenu un devoir, une nécessité.

Se confronter à l'honnêteté de Dennis Kelly, c'est mettre en jeu son rapport au théâtre.

Et après m'y être confronté, je ne suis plus pareil. Mon rapport au jeu, à la mise en scène, à la direction d'acteurs a complètement explosé. Travailler sur **Love & Money**, c'est travailler sur l'essence de l'acteur, c'est chercher à ne plus jouer, mais à être.

Ne plus tricher, ne plus mentir, ne plus se protéger, assumer les actes radicaux, faire tomber le masque de nos fausses pudeurs. Se retrouver nu sur le plateau, sans poser les mains devant ses parties intimes. Au contraire, affirmer l'incroyable beauté, et l'infamante bassesse de l'humain, car c'est là le but de mon travail.

Sonder la société, sonder l'humain, sonder qui nous sommes réellement.

Sonder mon rapport à l'argent, c'est me rendre compte que l'économie m'opprime, me rebute. C'est comprendre que l'argent, les crédits, les créances, les dettes nous maintiennent dans une culpabilité permanente. Mon but est de lutter contre cette forme d'esclavagisme moderne par le biais de la fiction, et trouver les armes nécessaires pour lui opposer l'humain, l'émotion, la poésie.

Traiter d'un sujet (l'économie) qui me rebute peut sembler paradoxal, mais le paradoxe est ce qui fait pour moi la complexité et la richesse de l'âme, c'est ce qui fait, en définitive la beauté de la nature humaine.

Ainsi, la pièce telle que je l'envisage tends à travailler sur des oppositions: le sublime et la laideur, la dignité et la lâcheté, le tragique et le grotesque.

Je veux susciter chez le spectateur une position d'inconfort, le décontenancer, qu'il marche sur un fil tendu entre compréhension et incompréhension, attirance et rejet. Antonin Artaud disait qu'une pièce doit percer et vider un abcès, et pousser le public à la révolte.

Si je peux donner au public l'envie de se lever, et le besoin de réinterroger notre rapport à l'argent, je pourrai dire que le projet a atteint son but.

L'auteur

Les gens sont choqués quand ils me rencontrent. Je pense qu'ils s'attendent à ce que je tue un chat devant eux ou quelque chose du genre. (...) Les moments que je trouve les plus puissants dans ce que j'ai pu écrire sont pourtant ceux de bonté.

Propos de Dennis Kelly recueillis par Standard

1970. New Barnet, Nord de Londres, naissance.

1986. Il quitte l'école et travaille dans un supermarché. Il découvre plus tard le théâtre avec une jeune compagnie locale.

2000. Il commence à écrire, entame des études théâtrales universitaires. Il en sort avec le sentiment de ne rien avoir appris. Il n'y affirme pas moins une écriture en rupture avec le théâtre social réaliste anglais à l'instar de Sarah Kane dont il adopte l'esthétique **In-yer-face**.

Ses choix vont à des problématiques sociales nouvelles et à l'expérimentation de nouveaux modes d'écriture dramatique, tout particulièrement dans **Love & Money**.

2003. Sa première pièce est jouée.

2005. **Oussama, ce héros**, au thème aussi polémique que son titre, le fait remarquer.

2006. Accueillie avec succès, **Love & Money** est mise en scène et traduite en France dès 2011.



Dennis Kelly

. Théâtre

2003 / Débris

2005 / Osama the Hero

2005 / After the end

2006 / Love &

Money

2007 / Taking Care of

Baby

John Whiting AWARD

2007 / DesoxyriboNucleic

Acid D.N.A

2009 / Orphans

2010 / Mathilda the

Musical

2018 / Girls and Boys

. Radio

2004 / The colony

2005 / 12 Share

. Cinéma

2014 / Black Sea

. Télévision

Spooks (BBC)

Pulling (BBC)

Utopia (Channel 4)



Le Pitch



« On consomme pour
combler le manque »

Bernard
Steigler

Une pièce qui commence par une déclaration d'amour et qui finit en créances douteuses...

Et si nous nous laissions aller aux joies du consumérisme, si on ouvrait les vannes, si rien ne nous retenait, ni notre éducation, ni notre morale, ni nos valeurs ? Quels fous furieux, quels barbares pourrions-nous devenir ?

C'est à ce jeu que s'est livré Dennis Kelly - l'auteur anglais probablement le plus punchy de sa génération - en nous offrant une galerie de personnages endoctrinés par le besoin supérieur d'avoir, de posséder. Un jeune gauchiste virant sa cuti pour devenir le pire des traders, des parents profanateurs de tombes par la force des choses, une idéaliste devenant une toquée de l'achat compulsif, ...

Mais qu'on ne s'y trompe pas, Kelly (auquel on doit le formidable Orphelins créé au Poche il y a trois ans) nous livre ici moins une pièce sur l'argent que sur la recherche effrénée du bonheur. Money and Love, Love and Money. Un spectacle où l'on ose rire de nos excès.

Un brulot contemporain, et la meilleure pièce que vous êtes susceptibles de voir sur la dette.

Chicago Tribune

Un regard neuf sur la nature destructive du matérialisme.

The Independent

Une des meilleures nouvelles pièces de l'année... Un dramaturge béni questionnant ici fondamentalement la société dans laquelle nous vivons.

Daily Telegraph

Le surendettement

Écrit en 2006, soit avant la crise de 2008, le drame transpire le climat de surendettement croissant de l'Europe. Cela ne concerne pas que la Grèce, mais tous les pays d'Europe. États, entreprises et ménages. Toutes dettes confondues, l'Angleterre atteint 500% de son PIB.

Le couple de Jess et David est une porte d'entrée micro- sociale dans un phénomène macrosocial. Le climat est austère et irrespirable. Cette pièce profondément sociale ne se focalise cependant pas sur les inégalités.

Les personnages de Love & Money disposent d'un niveau de vie décent, mais leur dignité reste une lutte dans leurs rapports à l'argent. La dette, c'est ce que l'on doit. Elle répond à une logique du devoir. Cependant cette logique occulte ce que l'on se doit à soi-même, une existence digne. **Cela concerne toutes les classes sociales.**

La Thématique

Note sur l'esthétique In.yer.face

Une écriture radicale

Pour nous, jeunes acteurs, pouvoir donner un sens à notre métier relève de la nécessité. Avec son rapport à la réalité aussi percutant qu'un coup de poing reçu en pleine face, l'esthétique « In.yer.face » répondait à ce besoin de sens. Il n'y a pas de violence gratuite dans cette esthétique. Son but est de provoquer une réflexion au-delà des limitations intellectuelles de la simple critique sociale. En cela, elle est radicale, viscérale, et revient davantage à la cruauté du théâtre shakespearien. À propos du théâtre « In.yer.face », Peter Brook a écrit :

Il existe deux types de dramaturges. Ceux du premier type s'amuse à faire des jeux théâtraux avec la réalité. Certains le font mal, d'autres le font bien et leurs pièces demeurent même intéressantes. Les dramaturges du second type changent la réalité. Les Grecs et Shakespeare l'ont fait.

L'œuvre du second type affronte le stade ultime de l'expérience humaine pour que nous puissions tenter de comprendre ce que sont les humains et comment ils créent leur humanité. Tout œuvre dramatique doit affronter l'implacable. En l'affrontant, nous nous définissons totalement. Nous nions ou affirmons ce que nous signifions. Soit nous sommes corrompus par le nihilisme et ses futilités, soit nous créons notre humanité. Notre théâtre est-il capable de le faire ou est-il corrompu ? „

Dans ma vision du théâtre, cette citation de Peter Brook revêt une importance décisive. Seules m'intéressent les pièces qui osent affronter l'humain dans ce qu'il comporte de repoussant et d'attirant. J'aime l'idée que les personnages ne soient pas limités à une fonction ou à quelques traits de caractère. Je ne veux ni les réduire, ni les sublimer : ni salauds, ni sympas, ni héros ni anti-héros, ni bons ni mauvais, ils sont tout à la fois. Ce qui m'intéresse, c'est qu'ils sont inclassables, ils agissent comme ça et à ce moment-là, car ils sont piégés par une situation. Comme vous et moi, il s'agit d'hommes et de femmes qui essaient de vivre la meilleure vie possible. Voilà ce qui a emporté ma décision de me confronter à l'esthétique « In.yer.face ».

JESS - parfois, je me pose des questions et je me demande si les autres sont aussi perdus et se posent aussi des questions et peut-être que la planète est remplie de gens qui

se posent des questions mais on fait mine de savoir exactement ce qu'on fait d'être parfaitement adaptés et de ne pas avoir peur ou se sentir perdus ou seul ou quoi que ce soit de ce genre

Le personnage de Jess me touche particulièrement parce qu'il cherche sa place. Elle se pose énormément de questions, ce qui la rend curieuse et vivante. Elle veut d'une vie qui soit plus qu'un accident dans l'univers, plus que les nécessités matérielles du quotidien : travail, maison, voiture.

Elle est donc en réinterrogation sur le sens à donner sa vie. **Jess ne sait pas ce qu'elle veut, mais elle sent qu'elle veut plus.** En luttant contre l'absurdité de la vie, elle affronte l'implacable. Elle doute et cherche et aspire à quelque chose de plus grand, de plus fort, de plus singulier. **Elle prouve par là même qu'elle est en vie.**

1. Et vous sentez comme elle est peu à peu dépassée par... la vie alors qu'elle essaie simplement de trouver sa place putain, je veux dire est-ce que ça n'est pas tous ce qu'on,

est-ce que ça n'est pas ce que vous essayez de, est-ce qu'on n'essaie pas juste de faire ce qu'on pense que quelqu'un comme nous est censé faire ?

Créer son humanité

Jess est pour moi le reflet d'une génération, la mienne, qui cherche sa légitimité dans la société, qui cherche un but, qui cherche une place. Lorsque je donne cours aux jeunes étudiants, je vois une génération hagarde, désenchantée, qui refuse de se battre, car ils font face à un marché du travail saturé et sans perspectives d'avenir.

Que ces adolescents s'empêchent de rêver, acceptent et baissent les bras me rend malade. Comme les personnages du texte, il s'agit de solitudes livrées à elles-mêmes dans un monde qu'ils ne comprennent plus et qui les dépasse. Je veux m'adresser à eux au travers des personnages de Kelly, et ne pas céder à une résignation plaintive et larmoyante. Car ces personnages sont entiers avec leurs forces et leurs faiblesses, leurs maladresses et leurs doutes, leurs rêves et leurs failles, leurs désirs et leurs bassesses, mais surtout,

ils ont une dignité qui les élève : ils luttent. Et en luttant, ils créent leur humanité.

En créant son humanité, Jess s'attaque au sens qu'elle donne à sa vie. Cette tentative d'affronter l'implacable, c'est son mariage, autant que sa tentative de suicide. Elle ressent un manque, un vide dans sa vie et elle tente sincèrement de remplir ce vide existentiel, mais elle se perd dans une addiction aux crédits à la consommation. Isolée et dépassée, elle choisit de quitter ce

monde plutôt que d'accepter une existence qui n'a plus de sens.

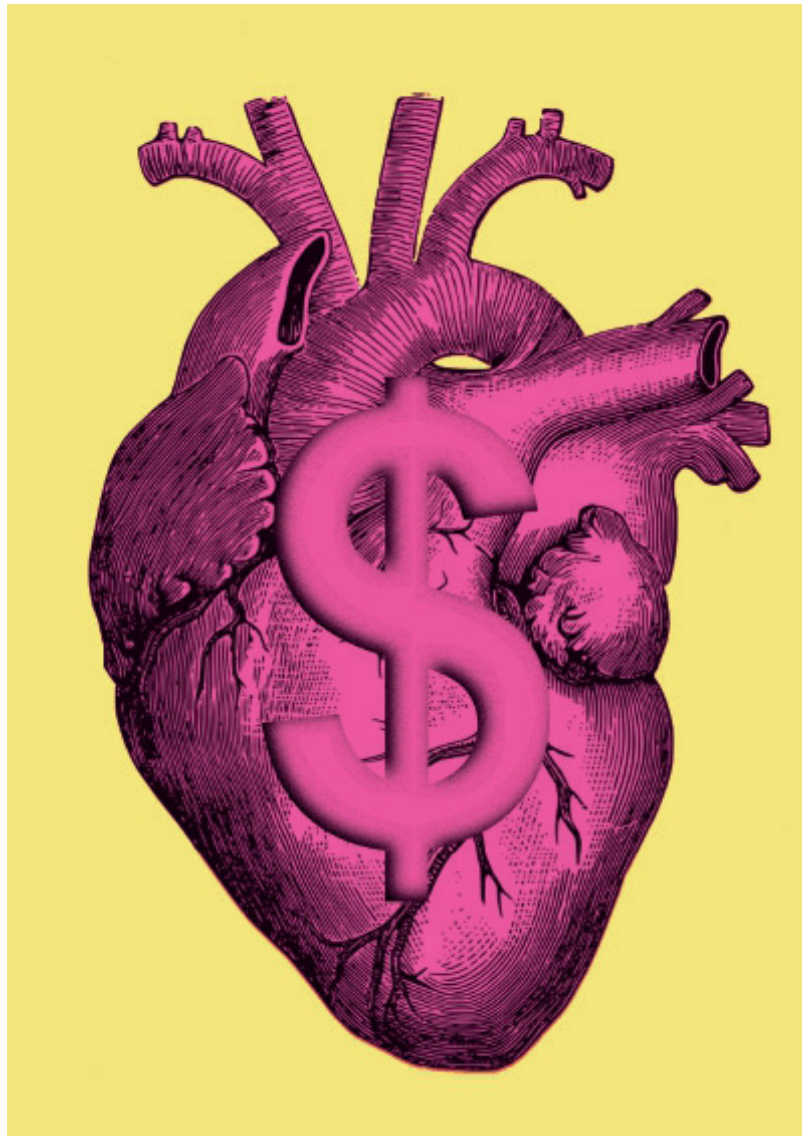
Ce suicide, ce refus du compromis est pour moi un acte positif. Elle refuse de tricher et préfère la radicalité de ses émotions plutôt que la résignation. C'est pour moi un geste d'amour magnifique, car elle entend libérer David d'un poids. Elle se sacrifie par amour pour lui. Face à la raison, elle préfère la vérité de ses émotions. Cela fait sens dans ma mise en scène, car

je veux également me positionner du côté de l'émotion plutôt que de la raison.

Plus que de sensibiliser le spectateur, le but est de le faire basculer dans cette histoire fictive et de bousculer ses potentielles certitudes. Je veux poser des questions, et sonder avec mes personnages la part sombre de notre humanité, sans oublier la lumière et la bonté dont ils peuvent également faire preuve. Je désire que le spectateur se pose des questions : jusqu'où suis-je prêt à aller pour obtenir ce que je veux ? L'amour peut-il survivre à l'argent ?

Dans son monologue final, Jess propose une alternative, celle d'une vie qui vaut plus que de l'argent. Elle oriente sa vie du côté de l'être plutôt que du côté de l'avoir. A-t-elle raison, a-t-elle tort ? Je ne veux pas imposer de réponse, mais poser la question que toutes les Jess actuelles se posent.

JESS - Je vous parle juste, peut-être, j'sais pas, de faire le choix d'un monde qui soit plus que des chiffres et des quantités et des économies, de faire le choix d'un monde de chair et d'os et d'amour ou, plus que juste de est-ce que ça n'est pas plus que juste de l'argent, des mathématiques, des chiffres, des données, je ne sais pas non ? Vous ne croyez pas ? L'argent c'est mort non ? Vous ne croyez pas ? Quand on regarde autour de soi ? On le sait ça, non, au fond, tout au fond de nous ? On recherche plus que ça, non ?



To come clean

Ce qui me touche dans le texte c'est la radicalité et la sincérité de son écriture. Comme Sarah Kane, je veux approcher au plus près de la vérité, essentielle dans l'esthétique « In-yer-face », et l'affronter jusqu'au bout avec tous les troubles que celle-ci peut produire (Cfr. aveux de David, voir plus loin).

Quand je parle de la vérité, je ne prétends pas la connaître ni apporter des réponses sur ce qu'est LA vérité. J'entends vérité dans le sens où les personnages doivent être sincères et refuser l'hypocrisie. Je joue sur le fait que dire la vérité, ou avouer ce que l'on pense, est un acte dramatique qui peut se révéler déplaisant voire cruel. Nous sommes habitués à travestir, à édulcorer la vérité et être entièrement honnête en devient presque dérangeant. Comme cela pourrait se traduire en anglais :

« To come clean is not clean ». La mise en scène vise l'idée de vérité.

La vérité, ça peut se jeter au visage comme un coup de poing. Regarder la vérité en face, cela peut être se la prendre en pleine face.

is not clean

Brutalité de l'honnêteté et cruauté de la sincérité

Les personnages ne mentent pas, on peut alors dire qu'ils sont cruels. Concrètement, dès le premier tableau, je fais le choix d'un David maladroit dans son aventure de travail avec Sandrine. Je permets ainsi à cette esthétique de frapper dans la sentimentalité complexée de notre époque. En réplique, je choisis une Sandrine dotée d'un charme où se mêlent vulgarité et humour tendre pour amener David aux confidences de leurs sentiments naissants, mais aussi à se confier sur sa femme.

Sandrine ouvre là une véritable boîte de Pandore. Au sujet de Jess, David va jusqu'à pousser l'honnêteté sur la partie la plus sombre de lui-même : sa culpabilité ; David avoue avoir aidé Jess, sa femme, à se suicider.

L'aveu de sa culpabilité est d'autant plus brutal que son motif a quelque chose de basement matériel : se libérer des dettes de Jess pour pouvoir s'acheter une voiture de luxe. Ce qui rend ses aveux plus cruels, c'est la vérité de ses sentiments, car il aimait réellement sa femme, autant qu'il aime Sandrine maintenant.

L'effet que je recherche, c'est le retournement brutal de l'intimité de Sandrine avec David en une insoutenable promiscuité. Sandrine n'est pas prête à affronter jusqu'au bout la vérité qu'elle cherche dans la confiance, et l'attraction pour David se transforme en répulsion quand elle entend la vérité. David se montre d'autant plus brutal dans ses aveux qu'il force littéralement Sandrine à les avaler tout comme il a forcé Jess à achever la bouteille de vodka. Dans ce premier tableau réside toute l'ambiguïté de l'être humain, la cruauté de la sincérité et la brutalité de l'honnêteté.

Sandrine

– Même jour. Vingt-et-un janvier Parle-moi de ta femme.

David – Même jour. Vingt-un-janvier Sandrine.

Un temps. Ma femme Jess

S'est suicidée. Je ne veux pas te parler de ma femme.

Pause.

Sandrine – Même jour. Vingt-et-un janvier Parle-moi de ta femme.

Enfin quoi ? Tu crois que je veux écrire un livre là-dessus peut-être ?

Parle-moi de ta femme. Il faut juste te lancer, non ? Aie confiance s'il te plaît.

Note de mise en scène



Le choix d'un théâtre d'acteurs

Comédien de formation, le théâtre dont je rêve est un théâtre de jeu, un théâtre d'acteurs. C'est pour ça que je travaille avec cette équipe dans laquelle j'ai une grande confiance. Même si ce n'est pas une création collective, je n' imagine pas un théâtre avec des acteurs en simples exécutants. Les propositions viennent des comédiens autant que de moi-même et nous réinterrogeons constamment en équipe nos choix d'interprétation. Le but est de créer une émulation autour de la mise en scène et que chacun humblement, mais passionnément, apporte sa contribution. Pas de guerre d'ego donc, simplement des artisans qui, ensemble, tentent d'approcher au travers du jeu des réalités de notre époque.

La mise en scène repose sur quatre axes qui constituent les piliers de mon travail :

La sincérité du jeu

Le but est de placer l'humain au centre de la pièce. L'acteur est le point de départ, la matrice, le cœur et l'âme du spectacle vivant. Je le veux libre, mais extrêmement engagé et investi. Il doit refuser de tricher, et être totalement honnête avec ce qu'il ressent. Et le meilleur moyen d'être pleinement honnête, c'est de se mettre au service du texte. En toute humilité, car ce qui prime c'est la situation dramatique, et les relations entre les personnages. Il

doit en toute simplicité porter le texte, faire résonner les mots, être attentif à ce qu'il dit et à ce qu'il entend, car ce qui compte pour moi c'est la réalité émotionnelle de l'ici et maintenant. L'émotion du moment prime sur le fabriqué et la répétition mécanique. Mon travail sera de placer un cadre et des contraintes de jeu pour permettre à l'acteur de les exploser et de trouver sa liberté. L'acteur doit rester

On doit la vérité à autrui ? Dire la vérité est un devoir ? Il faut d'abord être en mesure de la connaître cette vérité...
Claude Roy

en alerte constante. Il prête sa chair, sa peau, ses tripes à son personnage, mais il doit se laisser toucher par les autres, ses partenaires. Il doit se laisser faire, être disponible et ouvert à l'imprévu, car c'est en acceptant l'imprévu qu'il sera spontané et vivant.

Il doit regarder, s'ouvrir, sentir, percevoir, goûter. Le sens du texte passe par les sens. Là réside la sensualité du jeu.

Réalité plutôt que réalisme. Je parle de vérité, de réalité, mais je tiens ici à différencier la réalité du réalisme. L'acteur doit être vrai, donner à ressentir au spectateur le réel, mais il ne sera pas placé dans un cadre réaliste.

L'esthétique ne sera pas réaliste, ou naturaliste, elle sera un endroit de jeu à travers lequel le réel s'exprime. Ce qui m'importe n'est pas d'être réaliste, je ne montrerai pas la vie quotidienne. Je veux être réel, vrai, authentique avec les émotions et les comportements.

Que le public puisse se reconnaître. Je refuse que l'on mente aux spectateurs et que l'on triche ; je déteste l'idée que le théâtre soit le passe-temps d'une soirée, je désire qu'il soit une exigence personnelle et intellectuelle.

Si je réclame cette exigence au spectateur, je dois l'impliquer émotionnellement et lui faire confiance. Je n'accepte pas le théâtre pour le théâtre, qu'une pièce soit jouée pour le milieu théâtral et d'autres acteurs.

Je veux abolir la frontière, la hiérarchie entre le spectateur et l'acteur et aller à la rencontre du public pour lui parler *vraiment*. Je fais confiance en l'intelligence du spectateur et donc, bannis l'explicatif et l'illustratif, le réaliste. Je veux un jeu vivant, réel, plus proche du cinéma que du théâtre, et je serai attentif aux effets de théâtralité.

Le rythme

Comme l'émotion échappe à la volonté, la mise en scène ne peut que créer un état de disponibilité à l'émotion. Et cet état commence par le rythme du plateau, la respiration collective des acteurs. Cette création vient d'ailleurs d'un choix viscéral et non cérébral. Il s'agit donc avant tout de partager un rythme collectif, de donner une pulsation aux relations qui se créent dans l'interaction des personnages.

Les répliques se coupent, s'entrecoupent, s'entrechoquent. Je veux que les textes se chevauchent, que les personnages, comme des cannibales, se mangent la parole et que s'ils s'entendent, ils soient incapables de s'écouter, de se comprendre.

Le rythme est essentiel et primordial pour moi, c'est le cœur du jeu, et je veux opter pour un véritable ping-pong verbal, un flux de paroles anxiogène pour nous

ramener à la rapidité de la vie d'aujourd'hui où tout doit toujours être plus efficace, plus rentable et aller plus vite.

En contrepoint, j'ai aménagé des moments de pause pour respirer avec le public.

Le temps d'une poignée de secondes, précieuses secondes, la scène et les acteurs se figent. Suspendus dans des poses mécaniques, leurs pauses montrent l'absurdité de cet univers de rentabilité. Mais le flux reprend à toute vitesse.

Les mots se perdent, les phrases ne s'achèvent pas. Cette pulsation de jeu est le reflet du drame : incapables de s'arrêter un instant pour s'écouter, les personnages sont lancés dans une course dangereuse qui fonce droit dans le mur.

Non-Dit, Sous-texte

Si le texte est capital, j'attache une énorme importance à tout ce qui n'est pas dans le texte. S'il évoque énormément par ses mots, je veux qu'il évoque par ses silences et ses non-dits. Par un regard, un geste ou un silence, l'acteur raconte tout autant que par un mot. Mes personnages bouillonnent, explosent, et intérieurement, ils sont constamment en action.

Père – Je t'aime toujours

Pause.

Mère – Il l'a fait reconstruire.

Père – A l'identique.

Mère – De l'argent à perdre. Père –

Exactement pareil Mère – Eh bien, on verra bien ce qui va se passer

N'est-ce pas?

Un temps.

N'est-ce pas?

Un temps.

Mère - J'ai dit qu'on verrait

bien, n'est-ce pas?

Pas de réponse.

Dans cet extrait, on voit très bien qu'une non-réponse est un poids immense, et donne à la relation une pesanteur et une interprétation différente. Aussi bien la mère vis-à-vis de la déclaration d'amour, que le père vis-à-vis des intentions de la mère ne disent pas ce qu'ils pensent. Ce qui se retient et se censure est encore bien plus évocateur que ce qui est prononcé.

La gêne, la rage, les désirs des personnages ne font sens qu'en additionnant les mots du texte au sous-texte qui se cache derrière. **La vie advient de cet enchevêtrement entre ce qu'on ose dire et ce qu'on pré- fère garder pour soi.**

Humour

Malgré la noirceur, la brutalité et la cruauté de l'esthétique « In-yer-face », il est évident que l'humour reste omniprésent dans ma mise en scène. Simplement parce que le rire n'est jamais loin de la tragédie. Je ne cherche pas à faire rire, mais il est évident que les situations poussées à leur paroxysme libèrent une pulsion de vie. Rire devient alors une nécessité, car il permet de continuer à se battre. Rire plutôt que de pleurer en quelque sorte. Ou rire pour rester en vie, dans une sorte de catharsis libératrice.

Carlo Boso nous parle du rire en ces termes : **« La comédie est fille de la tragédie. Pour disposer le public à rire, il faut au moins un personnage qui souffre. C'est physiologique, il faut que la peur de souffrir pousse le public à retenir sa respiration. Le rôle du rire est de libérer de cette peur. »** Inévitablement, dans notre travail, nous nous sommes rendu compte de la justesse de Boso. S'il y a un personnage qui souffre, un opprimé, il y a souvent en face de lui un oppresseur. On le voit dans le tableau III, entre Val et David.

Val – Et Jess comment elle prendra ça ? Le fait que tu travailles pour moi ?

David – Bien.

Val – Tu n'arrêtes pas de dire bien.

David – Parce que c'est bien.

Val – Je te demande c'est tout.

David - Désolé, je ne voulais pas dire

Val – Tu vois, je ne t'ai pas encore embauché et déjà –

David – Non, ce n'est pas comme ça que... tu te

trompes de –

Val – Tiens donc ? Et je me trompe de quoi ?

Pause.

20 David - c'est facile de faire le coq quand on est

plus jeune et de dire que tel ou tel truc

est merdique

Val – Tu trouves que la vente c'est merdique ?

David – Non, je –

Val – Tu trouves que les télécoms ce n'est pas de ton niveau ?

David – Mais non, Val

Val – Que tu vas te salir les mains –

David – Je ne pense pas ça, Val.

Val – Et puis c'est comme un entretien d'embauche là alors tu ne devrais pas trop dire « merdique », mais ce n'est pas grave.

David – Je ne veux pas de traitement de faveur,

Val, ce n'est pas pour ça que je suis ici.

Val – Mais ce serait un traitement de faveur.

Note sur la dramaturgie

Le choix d'un art de la transversalité

J'ai choisi *Love & Money* car j'ai été séduit par sa structure dramatique : achronologique et fragmentée, transversale et trouée. J'appelle « transversalité », le fait que le drame des personnages principaux ne peut se voir qu'au travers d'autres personnages.

Ainsi, si la pièce raconte la relation de David et de Jess, ce n'est pas qu'à travers eux, mais aussi au travers de ce que disent d'autres personnages. Ce sont les autres qui créent leur relation. Ces personnages racontent un sentiment de désorientation, car si le point de départ de la pièce est le suicide de Jess, les scènes ne se suivent pas dans un ordre classique.

La narration y est perturbée et je tiens à ce que cette absence de chronologie soit le reflet d'un traumatisme (le suicide, véritable coup de poing). Les choses ne seront plus jamais les mêmes, et je veux partager avec le public une conscience en état de choc, une conscience post-traumatique. Je prends le parti que la pièce suive le personnage de David en manque de repères après le suicide et donc incapable de se rassembler et d'avancer de façon chronologique.

Ses souvenirs, entre certitudes et doutes, vacillent et forment le puzzle narratif de la pièce. Est-ce que tout cela est bien arrivé ? Je veux que l'on puisse se poser la question.

Dans une approche classique, l'aveu de David à Sandrine engendrerait un enchaînement de péripéties, car on sait qu'ils sont amenés à se revoir. Cela crée des attentes chez le spectateur, mais la pièce décide alors de retourner en arrière. Le personnage de Sandrine s'évanouit, et le spectateur n'assistera jamais à la suite. Elle lui appartient.

De même avec les parents de Jess : aveuglés par la rage, ils détruisent une tombe et reprochent à David le suicide de leur fille. On attend entre eux une confrontation que le spectateur ne verra jamais. Le fait de ne donner aucune résolution laisse le soin aux spectateurs de se poser des questions, et de résoudre par lui-même la frustration des attentes que la dramaturgie provoque chez lui.

Progression dramatique

Dans *Love & Money*, l'essentiel ne se situe pas dans les schémas classiques comme le temps, le lieu et l'action. Je veux exploiter la rupture avec ces unités narratives.

Pour le temps, je n'invente rien puisque c'est écrit comme cela. La chronologie n'est pas linéaire, les tableaux ne se suivent pas. **La preuve est que nous pourrions les jouer dans un autre ordre, sans perturber le sens de la pièce.**

Ces tableaux sont des moments de vie, des sortes de zoom sur une situation et sur ses

conséquences. Le but est qu'ils soient autonomes, qu'ils aient leur propre singularité et chacun une atmosphère différente. Ils doivent être vivants, intenses et raconter la solitude de ces personnages.

Je veux perturber le regard du spectateur et pour cela ne pas instaurer des lieux clairs et identifiables. Afin de renforcer ce sentiment d'instabilité, les tableaux se dérouleront dans des lieux imprécis, comme dans une sorte de cauchemar. Pas d'accessoires connus auxquels

le spectateur peut se rattacher. Là encore, il peut se demander si tout cela est bien arrivé, ou si cela n'est pas que le fruit de l'imagination de David. C'est une volonté de ma part, car je veux que la pièce reste ouverte à l'imaginaire et à l'interprétation du spectateur.

Même chose pour les personnages où la pièce ne s'installe pas. Grâce à la transversalité, nous ne suivons pas seulement David ou Jess. Des étrangers qui en apparence n'ont rien à faire là s'immiscent

et participent à leur histoire (Duncan et Debbie, les agents de crédit 1,2,3,4 et 5). Duncan et Debbie débarquent de nulle part et on ne comprend pas forcément pourquoi ils sont là, mais plus la scène avance et plus le rapport avec David et Jess s'éclaircit. La présence d'autres personnages me permet de créer une mosaïque où le temps, les lieux et les personnages varient et précipitent en filigrane David et Jess vers le drame final (que Kelly place en premier lieu dans son histoire).

Les unités classiques sont perturbées, et cela participe à la dynamique de jeu, qui agit comme un véritable rouleau compresseur et qui laisse l'acteur comme le spectateur pantois, fatigué, broyé.

À l'intérieur de ces tableaux, les émotions voyagent, elles passent de la légèreté à l'abject. Si en apparence les scènes commencent souvent bien, le danger doit être latent, et l'horreur sous-jacente, car il y a toujours un grain de sable pour venir enrayer la mécanique. La narration alterne entre espoir et désespoir, et les autres personnages amènent le spectateur à l'avant-dernière scène, la seule qui rassemble David et Jess. La rencontre se passe dans un hôpital où Jess, témoin d'un homicide dans une rue marchande, est en état de choc.

Jess – (Parlant de l'homme qui s'est fait poignarder)

Ca lui coulait de. C'était comme si ça fuyait, ça s'écoulait de lui et ça se voyait, tu sais, on voyait qu'il s'éteignait peu à peu. (...)

David – C'est un détour?

Jess – Quoi ?

David – Oxford Street ça fait un détour.

Jess – Non

David – Oui, si tu es sur Poland Street et que tu vas à Leicester Square, ça fait un détour de passer par Oxford Street.

Jess – Ah bon ?

David – Oui.

Un temps.

Jess – Bon, tout ça c'est dans le même coin.

David – Mais ça fait un détour.

Jess – Et alors ?

David – Non ?

Jess – Ouais et alors ?

Jess – Oui, mais

David – Oui ?

Jess – Oui, mais

David – Donc c'est oui. Oui, ça fait un détour. Un temps.

Jess – Putain, David un type s'est

David – Ok. Donc c'est oui.

Jess – Fait poignarder, il est

David – Donc tu as fait un détour jusqu'à Oxford Street

Jess – Allongé là David – Pourquoi ?

Jess – Quoi ?

David – Pourquoi ?

Pourquoi ? Pourquoi est-ce que tu as fait un détour jusqu'à Oxford Street ?

Un temps.

Jess – Pourquoi est-ce que tu es comme ça ?

On voit dans cet extrait que David est incapable d'empathie pour son état, obnubilé par la suspicion qu'elle ait encore dépensé de l'argent. Jess n'apparaît ainsi plus pour David que comme une somme de dettes. On comprend alors que leur relation est vouée à l'échec, et que cet échec poussera Jess à se suicider.

Une narration renversée

Le tableau IV avec Jess et le chœur des agents de crédit se présente comme un climax. Tout d'un coup, l'histoire de Jess et David se renverse dans la possibilité de n'être qu'un pur produit de la conscience torturée des agents de crédit.

Ils s'imaginent que Jess devient folle et est internée dans un asile psychiatrique. Ils s'imaginent que David va la ramener chez elle et trouver des solutions, mais ils se demandent comment eux, ils vont pouvoir vivre avec ce poids. Jess devient alors l'élément déclencheur d'une prise de conscience, l'exemple concret de ce qu'ils font aux autres êtres humains.

Les agents de crédits se demandent à quelle société ils consentent lorsqu'ils envisagent la question de ce qu'ils peuvent faire à des personnes comme Jess. Ils vont jusqu'à se demander s'ils ne sont pas aveuglés par le système dans lequel ils ont appris à croire. Je veux profiter de cette scène pour ramener l'humain avant le profit, et laisser apparaître une raison de lutter. Nous y reviendrons dans la partie médiation socioculturelle.



Jamais une posture. Le fragmentaire n'est pas un jeu, ni une facile vacuité. C'est une blessure, une déchirure, une violence, la confrontation à une violence qui laisse, fragile, des morceaux de sens, une dissonance. C'est une raison d'être ébranlée, éclatée par les fracas du temps et de l'histoire Avec la modernité, le fragmentaire prend toute sa dimension esthétique.

Dominique Berthet



JULIEN ROMBAUX , metteur en scène

Né le 20 juin 1988, il est depuis toujours passionné par le cinéma et la littérature. Après s'être déguisé tous les jours pour imiter Robin des bois ou Robert de Niro, il réalise quelques courts-métrages amateurs, avant d'être reçu à l'ESACT (Conservatoire de Liège) où il travaille avec Isabelle Gyselinx, Raven Ruëll ou Fabrice Murgia, autant de pédagogues qui changent radicalement sa vision du théâtre.

Il obtient son Master en 2012 et mets en scène **Love & Money, Voir Clair** (Marius Von Mayenburg) et **L'incroyable et romantique histoire de Machin et Machine** qu'il écrit et joue avec Eline Schumacher.

Éternel curieux, il se passionne pour la direction d'acteurs et se sens plus à l'aise hors plateau. Ainsi, il assiste Pietro Varasso sur **Ethnodrame** et Isabelle Gyselinx sur **Love me or Kill me**, projet réalisé d'après les pièces de Sarah Kane.

Attiré par la pédagogie, il obtient l'agrégation et donne des cours d'art dramatique ainsi que d'improvisation à Liège dans un premier temps, à l'IATA (Namur) par la suite. Il aime le théâtre pour son expérience humaine, et pour sa capacité à mélanger les disciplines. Il découvre le Maroc avec Jean-Michel Van den Eeyden (Garuma), Haïti avec Pietro Varrasso et il a fait deux ateliers avec Joël Pommerat. Celui-ci l'influence énormément, notamment dans son approche de l'acteur et dans son travail sur la lumière.

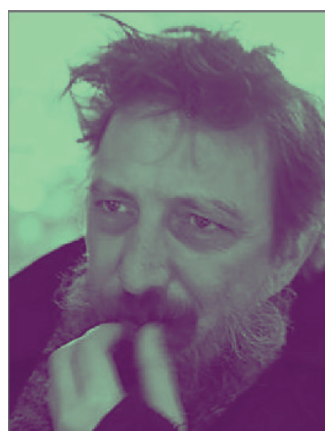
Julien fait également un peu de doublage et réalisera bientôt un moyen métrage. Cette saison il a joué au Théâtre de la Vie dans **Que reste-t-il des vivants ?** de Laurent Plumhans, ainsi qu'aux Riches-Claires avec **L'incroyable et romantique histoire de Machin et Machine**.



Sarah Espour - Dans le rôle de : Jess

Née le 25 Avril 1987 en Bourgogne, elle étudie une année au CNR de Besançon, et obtient une licence art du spectacle à l'Université de la Sorbonne à Paris en 2009. Elle joue au Théâtre de l'Opprimé, au Lavoir Moderne Parisien, au Théâtre de l'Est Parisien dans une création de Carole

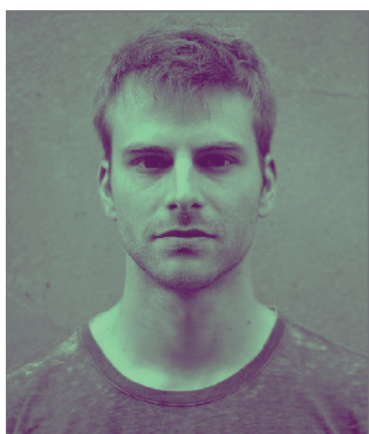
Thibaut (Paris). Elle participe à un workshop dirigé par Toshiki Okada à Tampere (Finlande) dans le cadre des échanges Prospero. Diplômée de l'ESACT en 2014, elle a depuis participé à un atelier dirigé par Joël Pommerat, et en juin dernier, elle travaille avec la réalisatrice Delphine Noël (Post Partum) et Benoit Dervaux. Elle pratique également le chant et développe un projet de musique pop-électronique. Dernièrement elle a réalisé son premier court-métrage Chanson-Cri et joué dans La fille inconnue (Jean-Pierre et Luc Dardenne).



Phillipe grand'Henry - Dans les rôles de : père de Jess, Duncan, numéro 1

Né à Gembloux le 18 janvier 1966, Philippe est diplômé de l'ESACT en 1992. Il joue au théâtre pour différents metteurs en scène : Philippe Sireuil On ne badine pas

avec l'amour, Arnel Roussel Ivanov remix, Coline Struyf Homme sans but, Isabelle Pousseur Richard 3, Biographies d'ombres, David Strosberg Mein Kampf et bien d'autres encore, mais aussi au cinéma pour Bouli Lanners Ultranova, Muno, Fabrice Du Welz Calvaire, Benoît Mariage Les convoyeurs attendent ou Michaël Roskam Rundskop pour ne citer qu'eux.



Cédric Coomans - Dans les rôles de : David, numéro 2

Né le 13 octobre 1989 à Bruxelles, Cédric est un acteur parfaitement bilingue (français/néerlandais). Il est lauréat de l'ESACT en 2011. Il fait partie du collectif La Station avec lequel ils ont créé Gulfstream

(prix de la Ministre de la Culture et coup de cœur de la presse aux rencontres de Théâtre Jeune Public de Huy 2014).

Il travaille en tant que comédien pour le théâtre et le cinéma, mais aussi en tant qu'assistant à la mise en scène et vidéaste. En 2016, il crée Buzz au Théâtre National et joue dans High Heels & Stuffed Zucchini au KVS.



Magali Pinglout - Dans les rôles de : la mère, numéro 1

Magali Pinglout a été formée chez Pierre Laroche au conservatoire de Bruxelles. Elle a fondé sa propre compagnie « La compagnie Jean qui cloche » avec Laurence Vielle. Grâce à celle-ci, elles abordent des textes ardues mais en font des spectacles théâtraux totalement singuliers et poétiques :

« L'inquiétude » de V. Novarina, « L'habitation brise le ven de notre jardin » d'après les écrits bruts (spectacle qui reçu le prix du théâtre de la meilleure jeune Compagnie 2001), « Les pensées » de B. Pascal...

Magali Pinglout a également reçu plusieurs autres prix du théâtre : Meilleur espoir féminin 1999 dans « Personne ne m'a pris par la main pour m'emmener là bas » mise en scène Pascal Crochet, Meilleure actrice 2000 dans « Kean » mise en scène M. Kacenenlogogen, Meilleure actrice 2014 dans « Les Invisibles » mise en scène Isabelle Pousseur.

Elle travaille avec de nombreux metteurs en scène d'horizon différents, parmi eux : P. Pizzuti, Alfredo Arias, Pascal Crochet, Lorent Wanson, M. Kacenenlogogen, Jos Verbist, Hélène Gailly, P. Blasband, S. Braunschweig, V. Thirion, Isabelle Pousseur, Françoise Courvoisier, Fabrice Murgia... et bientôt Myriam Saduis, Julien Rombeaux, Violette Pallaro....

Elle joue dans de nombreuses écritures contemporaines...

Elle travaille régulièrement en Belgique, en France, et en Suisse, notamment au Théâtre National, Théâtre Le Poche, Théâtre de L'Ancre, Théâtre de la Balsamine, Rideau de Bruxelles, Théâtre Varia, Théâtre Vidy Lausanne, Le Poche à Genève, Maison de la Culture de Bobigny, Comédie de St Etienne, Festival D'Avignon, CDN Montluçon, Grasse, Dijon, Orléans, etc....

Elle est également metteuse en scène,
« Quand j'avais 5 ans je m'ai tué » d'après H. Buten, « L'hiver de la Cigale » de P. Pizzuti, « Lapin Lapin » de C. Serreau ...

Elle a joué au cinéma pour Ursula Meier, P. Blasband, P. P. Renders, M. Doyen..

Elle donne aussi des stages d'écriture et de réalisation théâtrale.



Sarah Lefèvre Rôles de : Val, numéro 4

Née à Liège, Belgique, en 1989,
Sarah Lefèvre est lauréate de l'École d'Acteurs de Liège (ESACT) en 2011.

Actrice de théâtre en Belgique, France et Suisse, elle a joué dans plusieurs productions, dont notamment : L'INDIGÈNE de F.X. Kroetz / Nathalie Mauger; LA DISPUTE de Marivaux / Emmanuel Dekoninck; VANIA! de A. Tchekhov / Christophe Sermet (Prix de la Critique Belge 2015); BLACKBIRD de D. Harrower / Collectif La Brute (Prix du Jury EMULATION). Plutôt prise par le théâtre, ce n'est que récemment, lors de sa rencontre avec Valentina Maurel, qu'on la découvre au cinéma. Ce premier rôle dans PAUL EST LÀ lui permet d'enchaîner les courts-métrages de plusieurs jeunes réalisateurs. En avril 2018 elle jouera dans Love & Money, une mise en scène de Julien Rombaux.



Gwendoline Gauthier - Dans les rôles de : Sandrine, Debbie, numéro 4

Née le 8 juin 1989 en Dordogne, elle obtient son baccalauréat littéraire option Théâtre-Expression dramatique au Lycée Claude Monet, Paris XIII. Elle suit des stages au Théâtre National de Bretagne avec Stanislas Nordey, Christine Letailleur et Laurent Sauvage, ainsi qu'à l'Esad (Paris) avec Jean-Claude Cotillard.

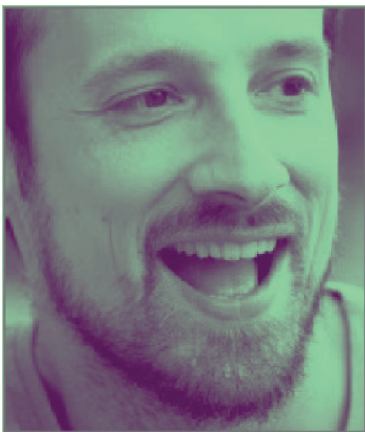
Elle joue au Théâtre de Nanterre (Paris) dans *Versus*, une mise en scène de Souad Bekkaye, et au Théâtre de l'Iris (Villeurbanne) dans *I'm Back from the dead*, adaptation libre des textes de Rodrigo Garcia. Depuis sa sortie de l'ESACT, elle a joué pour Philippe Sireuil dans *Des mondes meilleurs* au Théâtre des Martyrs, et jouera l'année prochaine dans *Les enfants du soleil*, projet porté par Christophe Sermet. Elle a également été modèle pour de nombreuses marques de prêt-à-porter (Agnès B, Le bonbon, Flavor magazine, Midnight Rendez-vous, etc.).



Alexis Garcia - Assistant à la mise en scène

Après une formation théâtrale à Lyon et à l'ESACT, il joue dès 2008 avec la compagnie Pied'alu dans la pièce *Pinok et Barbie* (prix de la province de Liège au festival de Huy 2008). En 2010, il joue dans *Avalanche*, mise en scène d'Isabelle Gyselinx. Suite à différents assistanats à l'ESACT, il se découvre une passion pour la mise en scène et la direction d'acteurs. Il met en scène *Electronic city* de Falk Richter, et collabore avec Charles Culot sur *Nourrir*

l'humanité, c'est un métier et avec David Daubresse sur *Entres rêves et poussières*. Il fonde avec ces deux derniers et Camille Grange la compagnie Arts et ça afin de porter leurs différents projets. En 2013, la compagnie travaille avec Arsenic sur une création collective : « Ce n'est pas parce qu'on n'a plus de beurre, qu'on en a oublié le goût », projet dont il a assuré la mise en scène aux côtés de Patrick Bebi. Aujourd'hui, il prépare sa seconde création avec Charles Culot.



Samuel Limet - Dramaturge

Lors de ses études en philosophie, dès 2001, il choisit la question du rôle du théâtre dans le développement des sciences humaines convaincu qu'ils partagent tous deux un même désir de comprendre les relations humaines. Entre 2001 et 2003, il participe en tant que comédien à des projets de théâtre universitaire principalement dirigés par Antoine Laubin, assisté de Thomas Depryck qu'il retrouve en 2009 et 2010 à l'occasion de deux spectacles créés au sein de leur ASBL, « De Facto », mélangeant

amateurs et professionnels. En 2008, il reprend d'autres études en arts du spectacle vivant. En 2015, il décide de se professionnaliser, occasion que lui offre *Love & Money*.

