

ODÉON

THÉÂTRE DE L'EUROPE

direction
Stéphane Braunschweig

LOVE

Texte et mise en scène d'Alexander Zeldin

5-10 novembre 2018
Ateliers Berthier



Love, texte et mise en scène d'Alexander Zeldin, crédit Sarah Lee

Dossier d'accompagnement

Générique

LOVE

Texte et mise en scène **Alexander Zeldin**

Avec Waj Ali, Emily Beacock, Rosanna Beacock, Anna Calder-Marshall, Luke Clarke, Janet Etuk, Nick Holder, Mimi Malaz Bashir, Yonatan Pelé Roodner

scénographie Natasha Jenkins

lumière Marc Williams

son Josh Anio Grigg

travail du mouvement Marcin Rudy

Le texte original a été publié par Bloomsbury Methuen Drama en 2016.

Le spectacle a été créé au National Theatre, Londres, en décembre 2016, puis repris au Birmingham Repertory en janvier 2017.

coproduction National Theatre of Great Britain, Birmingham Repertory Theatre

avec le Festival d'Automne à Paris



Sommaire

Introduction

1^{ère} partie le projet de mise en scène

« Une lutte ordinaire », note d'intention par Alexander Zeldin
Entretien avec Alexander Zeldin

2^{ème} partie « Quand il ne reste plus rien, quand on est dans le plus grand dénuement, c'est là que l'amour apparaît vraiment »

A-« La pièce parle surtout de l'amour »

Love (extrait)

Louons maintenant les grands hommes de James Agee et Walker Evans (extrait)

B-Logement et allocations sociales en Angleterre

Love (extrait)

3ème regard sur le mal-logement en Europe 2018 (extrait d'une étude sur le mal logement par la fondation l'Abbé Pierre)

« Pauvreté : Au Royaume-Uni, l'impossible réforme des aides sociales » (extrait d'un article du Monde)

3^{ème} partie « The theater has to be alive in every second »

A-Alexander Zeldin, repères biographiques

B-*Beyond Caring*

C-« Le théâtre s'affirme toujours dans le présent », extrait de *L'espace vide* de Peter Brook

Introduction

Étonnant, bouleversant les spectateurs anglais, *LOVE* a été unanimement acclamé par la critique. Nous sommes en Grande-Bretagne, dans un local loué par les services sociaux. Il abrite quelques personnes de tous âges et de diverses origines : migrants, chômeurs ou retraités sans ressources. L'endroit est inconfortable mais passager, le temps de pouvoir reloger (du moins en principe) ceux qu'il accueille. Alexander Zeldin nous propose d'entrer sous son toit et d'y partager en toute proximité quelques moments drôles et touchants, profondément humains. Ce temps du séjour, traversé de tensions et d'affects, est aussi celui de l'attente. Attente que l'eau se mette à bouillir, que la salle d'eau se libère, qu'on puisse faire la cuisine à son tour. Attente de pouvoir repartir ailleurs, pour y commencer ou y finir une vie qui ne se réduirait pas à la satisfaction des besoins les plus élémentaires. Les humiliations de la promiscuité, les tentations du conflit et de la violence, sont ici des épreuves palpables. Ce temps qu'on croirait vide s'avère chargé des efforts de chacun pour rester digne – porté par des acteurs exceptionnels, il est intensément sensible, et reste imprégné de rêves. À petites touches, à travers l'extrême simplicité des échanges et des situations quotidiennes, le spectacle reconvertit l'information en émotion, redonne un sens concret à des mots qui s'usent parfois dans nos consciences à force d'être employés.

1^{ère} partie le projet de mise en scène :

A-« Une lutte ordinaire », note d'intention

Après ma dernière pièce, *Beyond Caring*, où nous explorions des histoires intimes d'isolation et d'insécurité dans un environnement très public – un groupe chargé du nettoyage de la zone de chargement d'une usine, astreint à des horaires de nuit – j'ai ressenti le besoin très fondamental, très simple, de passer à un environnement privé, à un monde d'intimité familiale. J'ai trouvé mon inspiration dans la lecture de Steinbeck, mais aussi dans *Louons maintenant les grands hommes*, de James Agee et Walker Evans, dans leurs récits sur la vie de famille et sur l'amour pendant une époque de crise. Et puis, au cours d'une de ces rencontres qui semblent être plus qu'un simple hasard, Bill Rashleigh, qui travaille pour Shelter (le plus important organisme caritatif britannique d'aide au logement), m'a passé un rapport intitulé "Christmas families in B&Bs" ("Noëls familiaux en chambres d'hôte") : il y était question de familles qui vivent comme dans des limbes, dans des logements d'urgence pendant les semaines qui précèdent Noël. J'y ai trouvé, dans un langage très direct, des témoignages, des voix qui parlaient en toute sincérité de la tendresse d'un parent pour son enfant, de la peur, du combat d'un individu contre la société, et surtout, qui parlaient d'amour.

Une étape cruciale dans la création de *LOVE* a consisté à rencontrer ces familles, à leur rendre visite chez elles pendant plus de deux ans, à les impliquer à différents moments dans les répétitions, dans des improvisations basées sur les scènes de la pièce. Cependant notre aspiration n'a jamais été de produire une sorte de théâtre documentaire, et encore moins d'affirmer quelque chose comme une thèse, politique ou autre. Je crois plutôt que le processus théâtral offre des conditions qui nous permettent, à certains égards, d'être plus proches de nous-mêmes et de porter un regard neuf sur notre réalité sociale, politique, intime, pour que nous puissions aspirer à ressentir la vie avec une intensité qui soit digne de sa véritable nature, tragique et miraculeuse. Les histoires que je cherche à raconter sont celles du quotidien, celles de luttes qui semblent ordinaires dans la Grande-Bretagne d'aujourd'hui. Cela étant, je reste par-dessus tout convaincu que ce travail répond à une invitation toute simple que nous suggère le sens originel du mot "théâtre", theatron : il s'agit de "contempler" la vie avec une intensité nouvelle.

Alexander Zeldin

B-Entretien avec Alexander Zeldin

Quel a été le point de départ de l'écriture de LOVE ?

Alexander Zeldin : Pour moi, il y a toujours plusieurs choses qui se réunissent au début d'une création théâtrale. J'en parle avec mes collaborateurs comme des différents pieds d'une table. J'ai besoin d'avoir au moins quatre pieds. Souvent j'en ai dix et il faut réduire... Cela peut être des impulsions personnelles, des oeuvres littéraires, des personnages... Mon théâtre est impliqué dans ce qu'on appelle l'action artistique : le travail avec des non professionnels, dans des contextes éloignés du « métier » du théâtre. Après *BEYOND CARING*, j'avais envie de raconter une histoire qui évoque la vie intime dans une maison. J'avais commencé à lire l'ouvrage formidable de James Agee et Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men* (*Louons maintenant les grands hommes*). J'ai ensuite commencé à chercher une histoire intime. Dans le quartier où j'ai grandi, il y avait une mère âgée et son fils plus ou moins quinquagénaire qui étaient très fusionnels, à qui j'ai repensé en écrivant des scènes. Plus tard, j'ai rencontré Bill Rashleigh de l'ONG Shelter. Celui-ci m'a donné une pile de témoignages de familles dans cette situation de « purgatoire », en quelque sorte, puisqu'ils sont entre deux endroits, entre la maison et la rue. C'étaient des rescapés de l'aide sociale au Royaume-Uni. Leur situation reflète beaucoup de choses sur notre état, pas seulement politique mais également moral et spirituel. Pour moi, tout cela est lié.

À partir de ces différents matériaux, quel est votre processus d'écriture ?

Alexander Zeldin : J'écris d'abord beaucoup tout seul, dans mes carnets, j'amène des situations, des scènes, mais toujours en ayant conscience des acteurs qui vont jouer la pièce. En parallèle, nous faisons des improvisations avec les acteurs, je construis les personnages en privé avec chacun d'eux. Je travaille par phases : j'écris, on improvise, je réécris, etc. Pour *LOVE*, nous avons également fait venir des familles dans ces situations sur le plateau pendant les répétitions. Cette démarche est de plus en plus importante pour moi.

Il y a des acteurs professionnels et non professionnels sur scène. Comment s'opère ce mélange ?

Alexander Zeldin : En effet, l'actrice qui joue une réfugiée soudanaise n'avait jamais fait de théâtre auparavant, ni d'ailleurs assisté à une représentation. Mais cette distinction entre professionnels et amateurs ne m'intéresse pas beaucoup. J'avais une école qui formait au métier d'acteur à Birmingham, qui accueillait des gens qui ne pouvaient pas payer une formation. De fait, pour moi, tout le monde peut jouer.

LOVE se déroule dans la pièce commune d'un lieu temporaire d'accueil, dépendant de l'aide sociale au Royaume-Uni. Quelles potentialités dramatiques offre ce lieu ?

Alexander Zeldin : Bernard-Marie Koltès parle de « lieux qui sont, je ne dis pas des reproductions du monde entier, mais des sortes de métaphores, de la vie ou d'un aspect de la vie ». Cette phrase est importante pour moi. Ma dernière pièce *BEYOND CARING* se passait dans l'arrière-salle d'une usine à viande, là où les hommes et les femmes de ménage se réunissent pour boire un café la nuit. *LOVE* se passe dans cette pièce commune : c'est un lieu propice au théâtre car il a à la fois quelque chose d'extrêmement intime et d'extrêmement public. C'est ça qui me paraît essentiel pour faire une histoire.

Qu'est-ce que vous recherchez chez un acteur ?

Alexander Zeldin : Marie-Hélène Estienne m'a énormément aidé dans ma réflexion sur ce sujet. J'ai toujours trouvé les réflexes du métier d'acteur et du monde du théâtre gênants, et loin des besoins essentiels du théâtre. Je n'ai pas un parcours typique en Angleterre, j'ai un peu « fui » l'Angleterre pendant six ou sept ans. Aujourd'hui, j'ai la chance dans mon métier de travailler à la fois avec d'immenses acteurs de théâtre anglais comme Anna Calder-Marshall ou Nick Holder, avec mes anciens étudiants qui m'accompagnent depuis huit ans (qui jouent le jeune couple), et avec un acteur syrien, une actrice soudanaise, ou les enfants qui n'ont jamais fait de théâtre. Ce mélange des

perspectives est essentiel. Je dirais que ce qui réunit ces différentes personnes, c'est une certaine fragilité que je perçois chez eux. C'est important qu'on soit dans quelque chose de délicat et d'honnête, que ça compte pour eux, que ce ne soit pas juste un travail. En Angleterre pendant très longtemps on n'avait pas de moyens, jusqu'à il y a trois-quatre ans je ne vivais pas du tout de mes pièces et de mon travail au théâtre.

Adaptez-vous la pièce au contexte de représentation ? Est-ce que cela vous intéresse de vous pencher, par exemple, sur la situation du mal-logement en France, avant de monter la pièce en France ?

Alexander Zeldin : Non, la pièce parle surtout de l'amour. Parmi les nombreuses personnes qu'on a rencontrées durant les trois ans de recherche, il y a un homme, Paul, qui m'a raconté comment il avait vécu dans une pièce de 8m² avec sa mère qui mourrait, et son frère schizophrène délaissé par les services sociaux. Il m'a dit cette phrase : « quand il ne reste plus rien, quand on est dans le plus grand dénuement, c'est là que l'amour apparaît vraiment ». Donner un titre comme *LOVE*, c'est se poser un défi ! Pour moi, c'était important de trouver les mots et les circonstances dans lesquels ce mot peut être véritablement incarné. (...)

Les démarches inspirées de matériaux documentaires sont fréquentes au cinéma ou dans la littérature – vous avez parlé du livre de James Agee et Walker Evans, on peut aussi penser au Peuple d'en bas de Jack London... Est-ce que vous vous inspirez plus facilement des autres arts que du théâtre ?

Alexander Zeldin : Mon intérêt premier, c'est la littérature. Mais les films d'Agnès Varda ont beaucoup compté pour moi, l'ouvrage *Mon Combat* du Norvégien Karl Ove Knausgård, qui trace une forme d'autoportrait, mais aussi Jean-Jacques Rousseau, Jean Racine, Marguerite Duras, Alice Munro, Jon Fosse, Bob Dylan... Mes intérêts pour le cinéma, la photographie ou la musique m'aident et me permettent peut-être d'être plus libre dans le théâtre. J'ai sans doute moins de culture d'écriture théâtrale. Je n'ai pas lu des pièces fiévreusement en grandissant ! Tout est utile, il n'y a pas de règles. C'est la nature du théâtre d'être dans le flux, on ne peut pas dire : voilà la recette, je l'applique. Je ne veux pas me fixer. Je m'intéresse aussi à l'histoire du théâtre, avec cette question : comment a-t-on eu besoin du théâtre à différentes époques ? Je cherche à voyager et être avec d'autres cultures théâtrales pour essayer de vivre cette question sous différents points de vue.

Quelle réponse donnez-vous à cette question aujourd'hui ?

Alexander Zeldin : Je ne pense pas que cette question doive nécessairement trouver une réponse. Ce qui est important pour moi en tant que personne qui fait du théâtre, c'est comment le théâtre peut nous permettre de mieux voir notre société et d'être dans la vie. Le théâtre nous aide à voir – d'ailleurs l'étymologie du mot contient cette idée – « lieu pour regarder ». Comment le théâtre nous permet-il d'être plus proche de la vie dans sa densité propre, tragique et miraculeuse ?

Sur quoi travaillez-vous aujourd'hui ?

Alexander Zeldin : Je travaille sur une nouvelle pièce intitulée *Faith, Hope and Charity*, qui se déroule après une catastrophe. Elle parlera de deuil et intégrera un chœur. Nous avons commencé le travail avec les acteurs et avec un chœur de sans-abri.

Alexander Zeldin, propos recueillis par Barbara Turquier, dossier de presse du Festival d'Automne à Paris.



Love, crédit photo Sarah Lee

2^{ème} : « Quand il ne reste plus rien, quand on est dans le plus grand dénuement, c'est là que l'amour apparaît vraiment »

A-«La pièce parle surtout de l'amour »

Extrait de *Love*

Colin Tu veux que je te lave les cheveux ?

Barbara Non

Colin Allez ça te fera du bien. Tu aimes quand je te lave les cheveux

Barbara Non.

Colin Allez, après tu te sens toujours toute heureuse.

Barbara Utilise le Palmolive.

Colin J'essaie juste de te rendre heureuse

Barbara Pardon

Ils vont au coin cuisine.

Colin Penche-toi en avant

Barbara Ouais

Colin Ne te mouille pas sinon tu vas t'enrhumer

Il fait couler l'eau, elle crie.

Barbara Ah Putain de merde

Ça m'a coulé dans le cou

Colin OK, Maman, je vais mettre un peu de Palmolive. Tu sais que t'as des cheveux magnifiques

Barbara Coulé dans le cou

Colin Tout va bien maman.

Barbara Nickel

Colin Nickel chrome

Princesse en or

Un temps.

Barbara Je t'aime

Colin Moi aussi je t'aime

Alexander Zeldin, *Love*, acte 1, scène 2

Extrait de *Louons maintenant les grands hommes*

Louons maintenant les grands hommes a été une référence importante pour Alexander Zeldin, lors la création de LOVE. L'auteur James Agee a écrit ce livre, à la suite d'un reportage de six semaines sur les blancs pauvres en Alabama, commandé par le groupe de presse Time-Life en 1936. Extrait.

Tout autour du globe et dans les peuplements, les villes, les grandes cités du fer et de la pierre, les gens se retirent dans leurs petites coquilles, leurs pièces d'habitation, et on peut les voir dans leurs actes merveilleux et pitoyables à travers les surfaces des fenêtres éclairées, par milliers, par millions, petits aquariums dorés, sur des chaises, lisant, mettant la table, cousant, jouant aux cartes, ne causant pas, causant, riant d'un rire inaudible, mixant leurs boissons, tournant les boutons de leurs radios, mangeant, en bras de chemise, habillés avec recherche, faisant leur cour, aimant, séduisant, se dévêtant, laissant la pièce vide dans sa lumière vide, seuls écrivant une lettre urgente, en couples conjugaux, faisant chaise à part, en réunion familiale, prenant du bon temps à plusieurs, s'apprêtant à se coucher, attendant le sommeil : et nul ne peut étendre son intérêt, d'aucune façon, par-delà cette pièce ; nul attendre que par-delà cette pièce on se penche sur son sort : et c'est peu étonnant qu'ils se tiennent si étroitement unis si lâchement, et peu étonnant que dans la sèche anxiété de son désespoir une mère veuille assujettir à ses griffes de rapace, à sa bouche de vampire l'âme vaillante de son fils, et le vider de sa substance, la veuille légère comme une charpente d'insecte : et seulement vous vous étonnerez qu'un âge qui a mis ses enfants au monde et doit les perdre et les a perdus, et a perdu la vie, puisse supporter de vivre encore ; mais il en est ainsi :

Un homme et une femme sont réunis sur un lit et il y a un enfant et il y a des enfants ;

D'abord ce sont des bouches, ensuite ils deviennent des auxiliaires du travail : plus tard ils sont attirés au loin, et deviennent pères et mères, et leurs enfants deviendront des pères et des mères :

Leur père et leur mère avant eux étaient, en leur temps, les enfants de chacun des parents différents, qui en leur temps furent des enfants, chacun d'eux :

Ceci a eu lieu et duré longtemps : le commencement était avant les étoiles :

Et continuera longtemps : personne ne sait où ceci aboutira :

Pendant qu'ils sont réunis sous un toit autour du centre que les parents leur procurent, ces enfants et leurs parents composent ensemble une famille :

Cette famille doit veiller sur elle-même ; elle n'a ni mère ni père ; il n'y a pas d'autre abri, ni de ressource, ni aucun amour, intérêt, soutien ou réconfort, qui la concerne aussi étroitement ; et rien d'heureux ni rien en affliction qui atteigne un membre de la famille ne peut concevablement signifier à ceux qui sont hors d'elle ce qu'elle signifie à ceux qui sont en son sein ; mais elle est, comme je l'ai dit, inconcevablement solitaire, retirée en elle-même comme les vagabonds autour d'un feu par grande intempérie ; et ainsi et dans une telle solitude elle existe parmi d'autres familles,

chacune d'entre elles non moins solitaire, ni moins dépourvue de soutien et de réconfort, et pareillement retirée en elle-même :

Une telle famille dure, un temps : les enfants retenus au centre magnétique :

Puis le temps venu le magnétisme perd de sa force, à la fois de lui-même sous l'effet de la fatigue de l'âge et de l'affliction, et devant la force de croissance en chaque enfant, et du fait des chocs de l'extérieur, et un par un les enfants sont attirés à l'extérieur du cercle :

De ceux qui s'en vont, chacun est attiré ailleurs par un autre : une fois encore un homme et une femme, dans une solitude que tout d'abord ils ne sont guère susceptibles d'éprouver, sont sur un lit enchaînés l'un à l'autre : et une famille est commencée :

Qui plus est, ces inflexions ont lieu partout, comme le mouvement simultané de toutes les vagues de toute l'eau au monde : et elles sont la trame classique, et ceci est le tissage, du vécu humain : et de cet édifice chaque humain particulier est partie : et de toutes les parties de l'édifice, que ceci nous soit présent en esprit :

Chacune est intimement liée au tréfonds et à la plus extrême extension du temps :

Chacune est composée de substances identiques à la substance de tout ce qui l'entoure, à la fois les objets ordinaires de son dédain, et les brasiers des étoiles :

Tout ce que chaque personne est, ainsi que ses expériences, et tout ce dont elle ne fera jamais l'expérience, en corps et en esprit, toutes ces choses sont les différentes expressions d'elle-même et d'une seule racine, et sont identiques : et pas une de ces choses ni une de ces personnes n'a jamais tout à fait son double, ni est-elle remplacée, ni a-t-elle jamais eu son modèle tout à fait exact : mais chacune est une vie nouvelle et d'une tendresse incommunicable, à chaque respiration blessée, et presque aussi peu vulnérable au meurtre qu'elle est blessée facilement, faisant face, pour un temps, sans armure, aux assauts monstrueux de l'univers :

Aussi, comment il se peut qu'une pierre, une plante, une étoile puisse subir le défi d'existence ; comment un enfant peut faire face à l'épreuve de respirer ; et comment dans une aussi longue continuation le fardeau peut s'accroître et accumuler dans chaque moment qui s'ajoute, comment il est possible à n'importe quelle et toute créature de supporter l'existence, et de ne pas tomber et s'écraser et annihiler en morceaux et poussières : ce sont sujets trop horribles et la preuve de forces d'âme trop immenses pour qu'on les médite longtemps et pour qu'à jamais on ne les vénère pas :

Un demi-pouce au-delà de ce mur en face duquel je me trouve, l'un des quatre murs conjoints, protection contre l'air extérieur, une autre pièce, là sont étendus endormis, sur deux lits de fer et sur des paillasses disposées à même le sol, un homme et son épouse et la sœur de celle-ci, et quatre enfants, une fille, et trois garçons en très mauvaise santé.

James Agee, Walker Evans, *Louons maintenant les grands hommes*, trad. Jean Queval, Plon, coll. Terre Humaine, 2017, pp. 72-74.

B-Logement et allocations sociales en Angleterre

Si pour Alexander Zeldin, il ne s'agit pas de faire avec LOVE, du théâtre documentaire, le spectacle est inspiré de situations réelles. Il s'est construit à partir d'un rapport de l'association Shelter et de rencontres avec des personnes vivants dans des hébergements d'urgence. Ci-dessous, quelques éléments – loin d'être exhaustifs – sur la question du mal logement et des allocations en Angleterre.

« 3ème regard sur le mal-logement en Europe 2018 »

Données récentes sur le sans-abrisme

En Angleterre, le sans-abrisme sous toutes ses formes a augmenté ces dernières années. Les statistiques du Ministère pour les Communautés et les Gouvernements Locaux (DCLG) montrent qu'à l'automne 2016, l'estimation totale du nombre de personnes vivant à la rue en Angleterre était de 4 134 personnes, soit une augmentation de 16 % depuis l'automne 2015, et de 134 % depuis l'automne 2010. Le nombre de ménages en hébergement provisoire est également en hausse, de 48 330 en mars 2011 à 78 170 en mars 2017 (+ 62 %).

(...)

Ces sept dernières années, le nombre de familles avec des enfants dépendants en hébergement provisoire a augmenté de 22 950 à 40 130 (+ 75 %) et le nombre de ménages sans-domicile comprenant une personne avec un handicap physique a augmenté de 2 480 à 4 370 (+ 76 %).

Contexte des marchés du logement au Royaume-Uni (...)

Le manque chronique de logements abordables en Angleterre est le résultat de différents facteurs. La construction de logements n'a pas suivi l'augmentation de la demande depuis les années 1980, en particulier à Londres ; la construction de logements publics a chuté, et celle de logements privés a été impactée par les récessions économiques. Les dernières années ont connu une forte augmentation des logements locatifs privés (+ 80 % entre 2003 et 2014), une hausse des logements locatifs sociaux appartenant aux associations de logement (+ 42 %), une stagnation des logements occupés par leur propriétaire (+ 0,3 %) et une réduction des logements locatifs sociaux appartenant aux autorités locales (-32 %).

Cela est en grande partie dû à la politique de libéralisation du marché locatif public via le « Droit à l'achat » (« Right to buy »), initiée dans les années 1980 : de 1980 à 2013 en Angleterre, 1,87 million de logements publics ont été vendus à leurs locataires. Les réformes successives du régime social (Bedroom Tax, ou taxe de sous-occupation ; allocations sociales ; Crédit Universel, qui remplace plusieurs allocations par un paiement unique par mois ; plafonds d'aides au logement...) ont entraîné une augmentation de la pression des coûts du logement sur le budget des ménages les plus vulnérables.

« 3ème regard sur le mal-logement en Europe 2018 », Fondation Abbé Pierre – FEANTSA, p. 79-80. Rapport consultable en intégralité à l'adresse suivante :

http://www.fondation-abbe-pierre.fr/documents/pdf/3e_regard_sur_le_mal-logement_en_europe_2018.pdf

« Pauvreté : Au Royaume-Uni, l'impossible réforme des aides sociales »,

Le Monde, le 04. 09. 18

Le gouvernement britannique tente de fusionner six aides sociales et d'encourager le retour à l'emploi, mais la mise en place de la réforme est catastrophique.

Sur le papier, la réforme est saluée de tous. En arrivant au pouvoir en 2010, le gouvernement britannique a annoncé une grande remise à plat des aides sociales. Six allocations différentes sont fusionnées, remplacées par un « crédit universel », avec un objectif : aucun de ses bénéficiaires ne doit perdre de l'argent en reprenant un emploi. « *Travailler doit être payant* », résumait à l'époque Iain Duncan Smith, le ministre qui a longtemps porté la réforme. Le début de sa mise en place a débuté en 2013 et elle devait être terminée en octobre 2017. Sept millions de Britanniques devaient en bénéficier.

Huit ans plus tard, le résultat est catastrophique. Fin 2017, seules 700 000 personnes touchaient le crédit universel, environ 11 % du total. Désormais, la réforme doit être achevée d'ici... 2023.

L'administration britannique s'est heurtée à l'usine à gaz que représentait la fusion de ces allocations. Les critères pour les toucher ne sont pas les mêmes, les systèmes informatiques non plus, et la mise en œuvre de la réforme s'avère extrêmement complexe. Du coup, les cobayes qui ont touché le crédit universel jusqu'à présent sont victimes d'un système capricieux, bourré d'erreurs et de retards. Les crédits universels ne sont ainsi versés que six semaines après leur demande, alors que ses bénéficiaires sont une population précaire, qui peut difficilement patienter aussi longtemps sans toucher un centime.

Les banques alimentaires du Trussell Trust, une association britannique, sont remplies de personnes victimes de cette réforme : 38 % de ceux qui viennent prendre leurs rations de trois jours de nourriture souffrent d'un retard de leurs allocations sociales ou d'un changement d'allocation.

Confusion des genres

La région d'Hartlepool – dans le nord-est de l'Angleterre – est l'une des premières à avoir testé les crédits universels. Abi Knowles dirige la banque alimentaire de la ville, où la moitié des bénéficiaires sont victimes des crédits universels. En mars, elle confiait au *Monde* les dégâts de cette politique. « *Beaucoup de ceux qui viennent ici n'ont absolument aucune épargne pour tenir et sont en permanence au bord de la chute. Un versement en moins peut signifier qu'ils ne pourront pas se nourrir, ou ne pas nourrir leurs enfants.* » Pourtant, soulignait-elle, elle n'est pas contre le principe des crédits universels : « *Une fois que ceux-ci sont en place, ça marche assez bien.* »

L'une des raisons des difficultés de la réforme a été la confusion des genres, dès le début. Les crédits universels avaient comme objectif de réduire la pauvreté mais aussi de réaliser des économies. Le lancement du programme a coïncidé avec l'austérité lancée par le gouvernement britannique en 2010. Dans son bras de fer avec le Trésor britannique, M. Duncan Smith, qui a désormais quitté le gouvernement, a perdu ses arbitrages. Rapidement, les crédits universels ont eu mauvaise presse, symbolisant les coupes franches menées par l'Etat, et l'opposition en a fait un argument central, compliquant encore plus le déroulement d'une réforme déjà difficile.

Mais même au-delà de la période de transition, l'Etat semble avoir revu à la baisse ses ambitions. Selon son propre objectif, publié en juin, la réforme devrait d'ici 2023 remettre au travail environ 200 000 personnes. C'est peu par rapport au 32,4 millions que compte le marché du travail britannique, et on est loin du big bang annoncé au départ.

Paradoxalement, les crédits universels – imaginés au début des années 2000 – arrivent trop tard au Royaume-Uni, pays qui n'a guère de problème de chômage – désormais à 4 % – mais qui souffre de la faiblesse des salaires et de la précarité. « Ils cherchent à résoudre un problème largement résolu,

note le think tank Resolution Foundation. Désormais, il faudrait les recentrer sur l'aide aux familles qui ont un emploi, pour soutenir leurs revenus. »

Eric Albert (Londres, correspondant) « Pauvreté : Au Royaume-Uni, l'impossible réforme des aides sociales », Le Monde, 04.09.2018

3^{ème} partie : « The theater has to be alive in every second »

A-Alexander Zeldin, repères biographiques

Le parcours théâtral d'Alexander Zeldin, né en 1985, est ponctué d'expériences formatrices entre la Russie, la Corée du Sud et l'Égypte. Entre 2011 et 2014, il enseigne dans une école de théâtre au Royaume-Uni et constitue le noyau de comédiens avec lesquels il travaille depuis et pour qui il écrit des pièces. Avec eux, il monte *Doing the Idiots* (adaptation du film de Lars von Trier, *The Idiots*) au sein de l'école, puis Shéméhé pour le British Council - Theatre Rustaveli à Tbilisi. Il est, à cette même période, l'assistant de Peter Brook et Marie-Hélène Estienne. En 2014, c'est au Yard Theatre qu'il crée *Beyond Caring*, un travail récompensé par la critique, qui sera ensuite repris au National Theatre of Great Britain et en tournée au Royaume-Uni et à l'étranger.

À l'invitation de la Lookingglass Theater Company et de David Schwimmer, il crée une version américaine de la pièce en 2017. Récipiendaire du Quercus Award, un prix pour la mise en scène émergente au Royaume-Uni, il est nommé artiste associé au Birmingham Repertory Theatre (Birmingham REP) en 2015 où il partage son temps entre la création et l'action artistique, notamment dans la mise en place d'une formation d'acteurs, gratuite pour les personnes n'ayant pas les moyens de financer des études. Début 2017, Alexander Zeldin reçoit le Peter Hall Award et, en septembre de la même année, il est nommé Artiste en Résidence au National Theatre. En Février 2018 lui est décerné le prix de la Arts Foundation pour la littérature contemporaine émergente. LOVE est son premier spectacle à être présenté en France.

B-Beyond Caring

Avant LOVE, Alexander Zeldin a écrit et mis en scène Beyond Caring., créé en 2014, au Yard Theatre de Londres. Vous pourrez découvrir le spectacle en mars et avril prochain à la Nouvelle Scène Nationale de Cercy Pontoise (22 et 23 mars) et au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers (du 29 mars au 6 avril).

Dans l'article ci dessous, publié dans Exeunt Magazine, Zeldin évoque son travail avec les acteurs et son rapport au plateau.

Alexandre Zeldin ressemble plus à un compositeur qu'à un metteur en scène de théâtre. En répétition, « rythme » est aussi souvent utilisé que « pulsation ». Je regarde Zeldin et ses acteurs reprendre *Beyond Caring*, la pièce hyper-réaliste sur le travail précaire, au moment où elle est présentée dans une salle temporaire du National Theatre, après sa création au Yard, l'année dernière. Le spectacle est un acte qui donne à voir - ou plutôt à entendre. Zeldin met en scène l'activité quotidienne fragmentée d'hommes et de femmes de ménage, ayant des « contrats zéro heure¹ », avec une musicalité qui laisse autant de place aux sons qu'aux silences. La texture ordinaire de la vie tisse une partition théâtrale. (...)

Ses créations nécessitent un travail précis et prolongé avec les acteurs. « Pour moi, l'origine de chaque chose que j'entreprends, c'est le travail avec les acteurs », dit Zeldin. « Qu'est-ce qui est en jeu ? » demande-t-il constamment aux comédiens, cherchant avec eux la « présence », un mot qu'il trouve difficile à définir. « Qu'est-ce que ça signifie ? » demande-t-il, faisant référence à la phrase clichée : « cet acteur a de la présence ». « Essayons d'être plus précis. Je pense que la présence est quelque chose qui s'acquiert. En tant qu'acteurs vous pouvez la développer, la travailler ».

Beyond Caring, par exemple, a nécessité un long temps de maturation. Zeldin travaille depuis cinq ans avec certains acteurs, à la construction de ce projet. Il considère ses comédiens comme des collaborateurs à part entière, aussi impliqués que lui dans le processus d'écriture du spectacle. « La hiérarchie est morte » affirme-t-il sans équivoque. « Le metteur en scène - créateur surpuissant c'est de la merde, ça ne marche pas. On est en répétition, on fabrique ensemble un objet théâtral, ça doit fonctionner comme ça sinon c'est une perte de temps ».

« Le théâtre doit être vivant à chaque seconde » poursuit Zeldin, impitoyable dans ses exigences à l'égard de la forme artistique. « Comment y parvenir ? Vous devez réunir les conditions pour que chacun soit en perpétuelle interrogation ». Il se souvient de son expérience, en tant qu'assistant de Peter Brook – l'une de ses plus grandes influences, insiste-t-il. Chaque soir, pendant la tournée d'un spectacle, il fallait changer quelque chose à la mise en scène. « Il s'agissait d'être constamment en état d'éveil, d'alerte ».

Aucun de ses travaux ne trouve une place naturelle dans l'industrie théâtrale anglaise, sa culture freelance et ses courtes périodes de répétition. C'est pourquoi, Zeldin – qui est actuellement metteur en scène associé au Birmingham Rep – cherche à créer un jour sa propre compagnie. « Mon ambition est de constituer un groupe d'acteurs, travaillant ensemble pendant dix, quinze, vingt ans » explique-t-il. Sa réponse aux obstacles pratiques est, peut-être, la meilleure définition de son approche du théâtre « je pense que nous devons faire des choses qui semblent impossibles ».

Catherine Love, Alexander Zeldin « The Director as God is Bullshit », 21 avril 2015, <http://exeuntmagazine.com/features/the-director-as-god-is-bullshit/> Traduction proposée par l'équipe de relations publiques de l'Odéon.

¹Le « contrat zéro heure » est un type de contrat de travail où l'employeur ne mentionne aucune indication de temps et de durée minimum de travail. Le salarié doit pouvoir se rendre disponible à n'importe quelle heure de la journée et n'est rémunéré que pour les heures travaillées.



Beyond Caring, crédit photo : graeme Braidwood.

Alexander Zeldin: “The Director as God is Bullshit”

Catherine Love talks to Alexander Zeldin about his show, *Beyond Caring*, and why "theatre has to be alive in every second.

At times, Alexander Zeldin sounds more like a composer than a director. In his rehearsal room, “rhythm” is a popular word, as is “beat”. I’m watching Zeldin and his cast return to *Beyond Caring*, the hyper-realist snapshot of precarious labour that is transferring into the National Theatre’s temporary theatre following its premiere at The Yard last year. The show is an act of making visible – or perhaps audible. Zeldin stages the fractured daily routines of a group of zero-hours cleaners, with a musicality that draws as much on silence as it does on sound. It’s the ordinary textures of life woven into a theatrical score.

“I think in life there’s already quite a lot of theatre,” Zeldin says later as we sit in the foyer of the National Theatre, watching the everyday performances of passersby. “The theatre is a chance to be ourselves.” This is what’s so disorientating and eventually disarming about *Beyond Caring*, which refuses to fit human behaviour inside the stage conventions we are so used to seeing. “I think if you don’t do something that’s disturbing – I mean that in the best possible sense – you don’t really have an opportunity to be honest,” the director explains. “You need to create the conditions in which we can really exchange and we can really look at life.”

Zeldin struggles, though, to express the thinking behind this way of working, an approach that is perhaps best witnessed through the work itself. “If we could grasp it, there’d be no need to make the theatre, right?” he points out. I suggest a distinction made by Katie Mitchell between realism and naturalism, two words often used interchangeably to describe theatre. But according to Mitchell, realism is a mode based on recognisable conventions – representations of real behaviour – while naturalism attempts to precisely replicate that behaviour as seen in the world beyond the auditorium. *Beyond Caring* is in a similar mould, taking care over the minute gestures, pauses and phrases that make up a human life. A head is turned just so; a silence is rehearsed over and over.

Zeldin quotes a Chinese proverb: “don’t think about doing, just do”. Just doing, though, is “a very powerful, very complicated thing”. He continues: “everything I’m trying to do is just creating the conditions in which we can just do. And then we sculpt.” In creating these conditions, his role blurs between writer, director and member of a devising company, hierarchies constantly forming and dissolving. “The distance between the writer and director I feel is a little artificial,” he reflects on

the slicing up of roles in much British theatre-making. “If you’re a director, inevitably you want to go and write, and if you’re a writer inevitably you’re going to want to write in the language of presence, space, rhythm.”

His role in the creation of *Beyond Caring* has strayed into both territories. While it was Zeldin who originated the idea and came into rehearsals with material he had already written, the show is very deliberately described as “written through devising with the company”. The piece has been shaped and reshaped over the years in close collaboration with a group of actors, as well as drawing on extensive research that started with Florence Aubenas’s book *The Night Cleaner*, an undercover investigation of precarious shift work in France.

For Zeldin, though, research is about experience and individual human interactions rather than about presenting a series of facts. “If you present your research on the stage, why don’t you just give the book out?” he says. “Because it’s going to be more clearly expressed.” Instead, the “meticulous” research undertaken by Zeldin and his cast – including stunts working as cleaners – is subtly integrated at the level of character. One of the workers they met, for instance, talked about sleeping on a park bench, planting the seed for a character in *Beyond Caring* who sleeps in the factory where she works. “I’m not putting a park bench on the stage – that’s the verbatim version,” Zeldin distinguishes.

This, he insists, is where the politics of the show is located: in its form. *Beyond Caring* is about a controversial political issue – one that is proving to be a key point of debate in the pre-election hubbub – but its take on zero-hours contracts invites audiences to simply look and empathise rather than to engage with a series of facts and opinions. Inevitably, though, the current political context will colour its reception. “It’s a little awkward for me,” Zeldin admits, “because I’m doing a play about zero-hours contracts in the lead up to the election. I care passionately about the political issues at stake, but I hate politicians and politics.”

But he maintains that the style of the piece remains the most important expression of its politics. “I think it’s Tim Crouch who said that theatre happens in the head, not on the stage,” he says by way of explanation. “That’s such a powerful statement. And it happens in the heart; you just touch people, it’s not very complicated. I think we overthink things too much. Theatre is a precious space where we don’t need to overthink.”

Alongside music, another key aesthetic influence on the piece is photography. Zeldin explains that one of the initial inspirations for *Beyond Caring* was a series of photographs by Paul Graham – “it’s a kind of tribute, in a way” – and in the show he hopes to capture life in the same way that early twentieth-century photographers were able to. “August Sander, who was a photographer in the 1920s, used to go round before people knew what a camera was, so he’d point this thing at them and he’d capture them unaware,” Zeldin tells me. “There’d be a moment when you’d really see somebody, because they didn’t know how to behave in front of this strange contraption. That’s exactly what I’m interested in trying to do in the theatre.”

Achieving this involves precise and extended work with actors. “For me the root of everything I’m doing is the work with the actor,” says Zeldin. The question he is constantly asking of the performers he works with is “what’s at stake?” and his ultimate ambition is for them to achieve “presence”, a word he finds difficult to define. “What does it mean?” he asks, referring to the clichéd statement that someone has stage presence. “Let’s be more specific. I think presence is something you can learn. You can develop it, you can train it.”

Beyond Caring, for instance, has been a long time in the making, and Zeldin has been working with some of the actors in the show for five years now. He characterises their process as completely collaborative, describing all of the performers as “massive contributors” to the show. “Hierarchy is dead,” Zeldin states unequivocally. “The director as god is bullshit, it doesn’t work. We’re in a room, we’re making it together, it’s got to be like that otherwise it’s a waste of time.”

“Theatre has to be alive in every second,” Zeldin continues, unforgiving in his expectations of the art form. “How can you do that? You need to create the conditions in the work where there’s a constant interrogation.” He recalls the experience of assisting Peter Brook – his greatest influence and inspiration as a director, as he stresses more than once – and being told to change something in the production every night while on tour. “It was about finding a readiness, an alertness.”

None of these working practices find a natural home in the British theatre industry, with its freelance culture and typically short rehearsal periods. For this reason, Zeldin – who is currently associate director at Birmingham Rep – aims to one day start his own company. “My ambition is to keep a group of actors together for ten, fifteen, twenty years,” he explains, brushing aside the audacity of this aspiration. His answer to practical obstacles is, perhaps, the best expression of his approach to theatre-making: “I think you have to do things that seem impossible.”

Catherine Love, Alexander Zeldin, « The Director as God is Bullshit », op., cit.



Beyond Caring, crédit photo : graeme Braidwood.

C- « Le théâtre s'affirme toujours dans le présent »

Extraits de l'Espace vide, écrits sur le théâtre, du metteur en scène Peter Brook, dont Alexander Zeldin a été l'assistant de 2011 à 2014.

Nous avons fait des expériences avec le silence. Le but était de découvrir les relations existant entre le silence et la durée. Nous avons besoin d'un public en face duquel placer un acteur silencieux, pour voir durant combien de temps ce dernier pouvait retenir l'attention. Puis, nous avons fait des expériences avec des rites pris comme modèles répétitifs, pour voir comment il est possible de représenter plus de sens, plus rapidement que le déroulement logique des événements. Notre but, dans chaque expérience, bonne ou mauvaise, réussie ou désastreuse, était le même : savoir si l'invisible peut être rendu visible par la présence de l'exécutant.

(...)

Entre le cinéma et le théâtre, il n'y a qu'une différence digne d'intérêt. Le cinéma projette sur un écran des images au passé. Comme c'est ce que fait notre esprit tout au long de la vie, le cinéma nous semble absolument réel. Il ne l'est évidemment pas. Le cinéma réussit à exprimer l'irréalité de la perception quotidienne. En revanche, le théâtre s'affirme toujours dans le présent. C'est ce qui peut le rendre plus réel que ce qui se passe à l'intérieur d'une conscience. C'est aussi ce qui le rend si troublant.

(...)

Une représentation, c'est le moment où l'on montre quelque chose qui appartient au passé, quelque chose qui a existé autrefois et qui doit exister maintenant. Car une « représentation » n'est pas imitation ou description d'un événement passé : la représentation est hors du temps. Elle abolit toute différence entre hier et aujourd'hui. Elle prend ce qui s'est passé hier et le fait revivre aujourd'hui sous tous les aspects, y compris la spontanéité. En d'autres termes, une représentation, c'est une mise au présent, qui doit favoriser un retour à la vie que la répétition avait nié, mais qu'elle aurait dû sauvegarder.

Peter Brook, *L'espace vide, écrits sur le théâtre*, traduit de l'anglais par Christine Estienne et Franck Fayolle, Seuil, col. Essais, 2003, pages 75, 132 et 179