

Temporairement Contemporain

LE JOURNAL DE LA MOUSSON D'ÉTÉ



ÉDITO

Mousson torride

Durant la Mousson d'été 2016, Michel Butor est mort. C'est triste pour ceux qui ont appris à lire avec *La Modification*.

Sonia Rykiel aussi est morte. Celle qui avait inventé de jolis petits pulls colorés pour les femmes des années 60 était aussi écrivaine. C'est triste.

Et puis, un tremblement de terre a ravagé le centre de l'Italie, détruisant la ville d'Amatrice, faisant, au dernier bilan, 290 victimes. Ça, ce n'est pas seulement triste, c'est dramatique ! Enfin... dramatique ? Je ne sais pas. Les mots ont un sens. Ce que je trouve dramatique, c'est de lire sur Internet : « Mangez des pâtes à l'Amatriciana pour aider les victimes du séisme en Italie ». Ce qui est dramatique c'est quand la réalité rejoint la fiction.

De ce point de vue-là, la Mousson d'été 2016 a été bien dramatique. Des centaines de personnages sont morts, revolversés, noyés, assassinés, suicidés sur le boulevard du crime mussipontain. Les morts au théâtre ont cette qualité particulière qu'ils ne

disparaissent jamais. Ils meurent pour revenir. Leur mort est, en quelque sorte, immortelle. C'est le propos de *Dévastation*, la pièce de Dimitriadis, et c'est aussi celui de *Notre Classe*, de Slobodzianek. Pour les héros des tragédies fictives ou pour les victimes de l'histoire génocidaire, le théâtre n'est jamais un tombeau paisible, c'est la scène qui leur permet de venir hanter notre [mauvaise] conscience. C'est particulièrement vrai pour les immigrés clandestins de *Bruit d'eaux* (Martinelli), décédés en tentant de rejoindre l'Europe pour... survivre.

Telle celle du chat d'*Anatomie de la gastrite* (Itzel Lara), certaines morts semblent plus futiles, presque comiques, mais il ne faut pas s'y fier. Tout juste peut-on dire qu'il y a des morts plus légères que d'autres. Celle du *Jeune homme sous la lampe* (Vossier), par exemple : « Pourquoi dit-on que je suis mort ? / Je ne suis pas mort. / Je dors. »

Olivier Goetz





LARMES CUBAINES

ANESTHÉSIE

DE AGNIESKA HERNÁNDEZ DÍAZ (CUBA)
TEXTE FRANÇAIS DE CHRISTILLA VASSEROT,
DIRIGÉE PAR VÉRONIQUE BELLEGARDE

Ça se passe de nos jours, à Cuba, dans cette période de transition entre communisme et capitalisme, au cœur d'un paysage urbain, miséreux et splendide.

Une femme est assise sous un pont, muette, prostrée, indélogeable. Elle s'appelle Ana. C'est le centre immobile, l'œil du cyclone de la pièce de la jeune auteure cubaine Agnieszka Hernández Díaz : *Anesthésie*.

Anesthésie », tout le monde sait ce que ça veut dire : Le « a » privatif supprime l'« esthésie » et, donc, la sensation. L'anesthésie est une pratique hospitalière qui permet d'opérer des patients sans douleur. Ana est cancérologue dans un hôpital ; l'anesthésie, c'est aussi son rayon. Si vous êtes, comme tout le monde, un peu psychanalyste (la lecture du texte théâtral s'apparentant à une forme d'« écoute flottante »), il est tentant d'entendre « Anesthésie » comme « l'esthésie d'Ana » : la sensation, le ressenti d'Ana... Le théâtre étant le lieu des émotions et de la sensibilité, peut-être doit-on alors parler de la *sensation d'anesthésie d'Ana*.

Car, durant 14 scènes, Ana ne parle pas. Elle est un centre vide, l'œil du cyclone d'*Anesthésie*. Autour de son personnage silencieux et immobile, gravitent Pedro et deux strip-teaseuses plus ou moins interchangeables. Pedro, lui aussi médecin (il pratique la chirurgie esthétique), est le mari d'Ana. On ne sait pas le nom des strip-teaseuses, seulement qu'elles se prostituent et qu'une, au moins, est la maîtresse de Pedro. Il y a aussi une jeune femme, dont on mettra longtemps à comprendre qui elle est et le rôle qu'elle joue... Ce sont ces quatre personnages qui parlent pendant les quatorze premières scènes où Ana se tait.

La nuit dernière, la fille de Pedro et d'Ana s'est fait agresser à coups de bouteille cassée. Hospitalisée entre la vie et la mort, une greffe de reins pourrait seule la sauver.

Tandis que les strip-teaseuses se lamentent sur les difficultés de leur existence professionnelle et sentimentale, Pedro, dont la vie dissolue et les pratiques érotiques sont exposées au grand jour fait son examen de conscience et son *mea-culpa*. Miné par la culpabilité, il finit par demander pardon à sa femme. De son côté,

la jeune femme, après avoir tenté de convaincre Ana de rentrer chez elle, de retourner à sa vie bourgeoise dans sa maison confortable, reconnaît sa responsabilité dans ce qui est arrivée à la fille.

C'est alors qu'Ana rompt le silence. Comme un réservoir trop plein qui se débonde enfin. On apprend qu'elle était venue ici pour se jeter du haut du pont mais qu'elle n'en a pas eu le courage. Alors, elle nous raconte sa vie. Son enfance difficile. Son ascension sociale. Son mari, ses enfants... L'immense gâchis qui succède à la réussite. Elle raconte son malheur. L'opulence factice de son existence dans un pays où les inégalités de classes sont loin d'être abolies.

À ce long monologue d'Ana, le bavardage en roue-libre des autres personnages, englués dans leurs discours néo-capitalistes, n'apporte aucune réponse sensée. Un ultime sacrifice, celui de la jeune femme rongée par la culpabilité, pourrait peut-être sauver la fille, mais il s'accomplit dans une perspective désespérée. Cuba peut feindre la douleur mais elle a dépensé jusqu'à sa dernière larme.

Olivier Goetz

« JEUNE FEMME.
- CETTE LARME... EST LA DERNIÈRE
LARME TOMBÉE SUR LA HAVANE. ELLE
A FAIT GLIMMM ! ELLE A FAIT
GLAMMM ! ELLE EST TOMBÉE. ELLE
A COULÉ DE MES YEUX. ELLE A FAIT
POUAF. ELLE A FAIT TRACK. ELLE
A FAIT LE BRUIT D'UN PAMPHLET.
LE BRUIT D'UN COUP DE MARTEAU.
LE BRUIT DE DEUX GRUES QUI
S'ENTRECHOQUENT. LE BRUIT D'UNE
BOÎTE PLEINE DE PIERRES. LE
BRUIT D'UNE BOMMMBE. D'UN CRI
MUT. D'UN COUP DE TONNERRE DANS
UN CIEL BLEU. D'UNE CLOCHE. D'UN
POIGNARD. D'UN LABYRINTHE. »

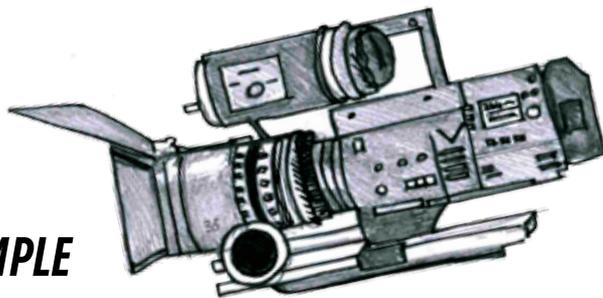
JE SUIS ACTEUR

PHILIP SEYMOUR HOFFMAN, PAR EXEMPLE

DE RAFAEL SPREGELBURD

TRADUCTION DANIEL LOAYZA

DIRIGÉE PAR TRANSQUINQUENAL (BELGIQUE)



Rafael Spregelburd est dramaturge, metteur en scène et acteur mais il affirme que s'il le pouvait il se serait uniquement consacré au métier d'acteur. En revanche, c'est bien grâce à la singularité de son écriture qu'on le connaît en Amérique Latine, en Amérique du Nord et en Europe. Il naît en 1970 à Buenos Aires où il se forme au théâtre notamment avec Mauricio Kartun et Ricardo Bartís. Il a habité dans de nombreuses villes européennes dont Barcelone, Londres, Hambourg, Berlin, Stuttgart et Munich où il a exercé son métier d'auteur-metteur en scène mais aussi ses activités de traducteur, de comédien et de pédagogue. Depuis le début des années 90, il écrit et met en scène ses textes. Quarante de ses pièces ont été traduites en une quinzaine de langues et sont jouées dans le monde.

Selon Rafael Spregelburd, en Argentine il est normal que les metteurs en scène soient acteurs ou que les écrivains mettent en scène leur propre texte. Le théâtre est un tout entre les mains de ses créateurs, qui sont le plus souvent à l'origine des créations car il n'existe pas de système de subventions comme en France.

En 2011, *La Estupidez* et *La Paranoïa* sont présentées lors du Festival d'Avignon dans la mise en scène de Marcial di Fonzo Bo et Elise Vigier. Cette année Rafael Spregelburd était aussi présent au Festival d'Avignon avec *La fin de l'Europe* dirigé par Marcial Di Fonzo Bo avec la 42^{ème} promotion du TNS. Sept de ses pièces sont publiées chez l'Arche éditeur parmi lesquelles se trouve, tout récemment parue, *Spam*, dont Rafael Spregelburd a lu un extrait durant son impromptu du vendredi 26 août à la Mousson d'été. À cette occasion, on a pu voir l'auteur jouer son propre texte avec drôlerie et sagacité.

L'écriture de Rafael Spregelburd se caractérise par une incroyable finesse et beaucoup d'humour. Il travaille au plus près du plateau et des acteurs et aborde de grandes questions politico-sociales, philosophiques et existentielles, sans cesser d'interroger le langage.

Philip Seymour Hoffman, par exemple, traduite en français par Daniel Loayza pour le collectif belge Transquinquenal, nous plonge dans les méandres du milieu du cinéma et de ses acteurs.

Rafael Spregelburd y met en perspective la fiction, avec des personnages qui n'en sont pas, des acteurs qui peuvent endosser plusieurs rôles à la fois, des scènes

jouées en simultanée... Philip Seymour Hoffman est un acteur et metteur en scène américain mort à 46 ans en 2014. Rafael Spregelburd s'appuie sur ce fait divers pour travailler sur le métier d'acteur, les différents rapports qu'un acteur peut avoir avec l'interprétation et les menaces de la modernité comme le numérique (numérisation des corps et des mouvements des acteurs). Dans cette pièce, trois acteurs, Stéphane Olivier, Kiyochi Kou et Philip Seymour Hoffman vivent des situations étranges où ils se confrontent à une réalité qui les dépasse. Philip Seymour Hoffman se retrouve pris dans un guet-apens autour d'un scénario étrange, Stéphane est en proie à un trouble de la personnalité, Kiyochi rencontre une jeune fan qui sait plus de chose sur lui que lui-même... La réalité se trouble et, comme les personnages, le spectateur est perdu entre réalité et fiction. Une mise en abîme est véritablement mise en place.

Aziyadé Baudouin Talec

« STÉPHANE : JE SUIS ACTEUR. OU JE L'AI ÉTÉ. JE JOUE DES RÔLES. J'INTERPRÈTE TEL OU TEL AUTRE. DES FOIS IL ME SEMBLE QUE J'INVESTIS CE QUI EXISTE EN MOI ET QUE JE LUI DONNE FORME HUMAINE, ET C'EST ÇA QUE J'APPELLE UN « AUTRE ». MAIS CET AUTRE N'EXISTE PAS FORCÉMENT, TU ME SUIS ?

SERVEUSE : BIEN SÛR.

STÉPHANE : JE SUIS MOI-MÊME, EN TRAIN D'INTERPRÉTER DES SITUATIONS POSSIBLES, HUMAINES, QUE JE PEUX COMPRENDRE PARCE QUE JE SUIS MOI-MÊME. C'EST-À-DIRE QUE C'EST EXACTEMENT LE CONTRAIRE DE CE QUE JE VIENS DE TE DIRE. JE NE SUIS JAMAIS UN AUTRE. »

SAINT-LAURENT, CORPS SACRÉ

JEUNE HOMME SOUS LA LAMPE

DE FRÉDÉRIC VOSSIER (FRANCE),

DIRIGÉE PAR MICHEL DIDYM ET STANISLAS NORDEY

AVEC STANISLAS NORDEY, MUSIQUE PHILIPPE THIBAUT

Dans ce monologue imaginaire, Frédéric Vossier dresse un portrait de manière picturale. Par petites touches, quasi impressionnistes, il fait apparaître progressivement la figure d'Yves Saint Laurent. Figure publique parce que reconnue pour son art, et médiatisée du fait même de son métier. Figure devenue populaire jusque dans sa vie privée, parfois mise en pâture dans les journaux à scandales, et dernièrement mise en image par des biopics.

Jeune homme sous la lampe échappe au genre de la biographie. D'emblée, son titre pose une identité énigmatique, et une situation évoquant l'enquête, l'auscultation, voire l'autopsie.

Car ce chant poétique semble nous parvenir des ténèbres, comme si le créateur de mode lui-même nous parlait depuis le monde des morts.

Dans la suite d'infinifits et de répétitions anaphoriques qui ouvrent le monologue, l'arrivée du « je » signe un évènement. Qui est ce je ? Il y a quelque chose de l'incantation. Cela pourrait être l'incantation d'un acteur pour entrer dans la peau d'un personnage, ou celle d'un personnage cherchant à faire rejaillir sa mémoire. Ou encore la description des images qui réapparaissent à un homme en train de mourir. Rythmées par des retours à la ligne qui hachent la respiration, les phrases avancent musicalement. Et ce sont les associations sonores qui déterminent ainsi la chronologie du surgissement des souvenirs.

La grande force de ce texte est de nous faire entrer dans l'histoire d'Yves Saint Laurent par une autre porte que celle des évènements. L'histoire se raconte par les yeux du personnage, et plus largement par son corps entier. Les visions, les voix et les odeurs dessinent un paysage intérieur dans lequel on est emporté comme dans un tourbillon extatique.

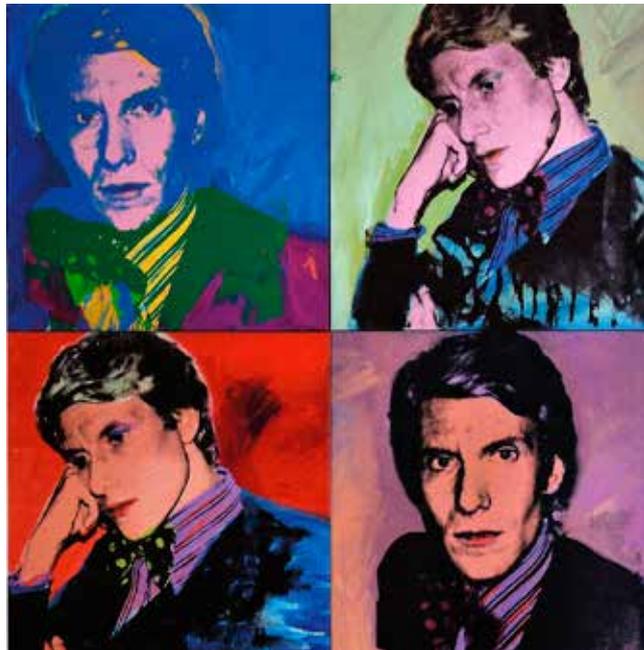
On part ainsi dans l'inconscient du personnage.

Un inconscient qui ne semble pas avoir de prise sur le réel. Celui-ci semble entrer par effraction par tous les pores du corps d'Yves Saint Laurent. On imagine un homme blessé, écorché. Qui ressent le monde comme on retournerait un couteau dans une plaie ouverte.

On voit ainsi défiler les souvenirs comme dans un long cauchemar. Il y a quelque chose du cinéma de Terrence Malick. Où l'on glisse d'une image à l'autre pour aller jusqu'aux origines, pour creuser de plus en plus profondément.

Notre imaginaire est poussé à recréer le fil qui sous-tend cette succession de sensations et de souvenirs. Le fait de connaître plus ou moins l'histoire d'Yves Saint Laurent nous soutient sans doute dans cette reconstitution du fil biographique. Mais les indices nous indiquant qu'il s'agit du créateur de mode n'arrivent que progressivement. Le texte opère un dévoilement progressif de celui qui parle et de la situation théâtrale :

« L'amour. / Qu'est-ce que c'est l'amour ? / J'ouvre les yeux. / Le rêve est fini. / Etendu / Blême / On dit de moi que



je suis mort / Je dors des journées entières / Parce qu'il y a la paix du velours / Pourquoi dit-on que je suis mort ? / Je ne suis pas mort. / Je dors. »

Portés par l'énigme depuis le début du texte, portés à chercher ce qui même se joue devant nous, cette fin appelle à une nouvelle écoute. Répéter encore. Comme une voix d'outre-tombe qui ne se taira jamais.

En fin de compte, on pourrait écouter cette parole sans savoir de qui il s'agit véritablement. C'est là que la figure publique et populaire devient universelle. C'est là que l'incantation transfigure le personnage en mythe.

Peu de mots suffisent ainsi pour saisir toute une complexité amoureuse : « Pierre aime l'étreinte / Il serre très fort / Il étouffe ». Il suffit d'esquisser les visions cauchemardesques pour ressentir une angoisse archaïque : « Les corbeaux qui s'entassent. / Les ailes qui pénètrent en masse / Qui étouffent la bouche ». Les souvenirs d'enfance et les traumatismes ainsi dépeints par petites touches reconstituent le corps de cet homme.

Cette histoire racontée *par* le corps est une histoire *de* corps. De la manière dont un corps s'est éveillé aux autres corps. Et s'est passionné pour habiller ces corps :

« Que le corps respire / Je pense toujours à ce corps qui ne s'encombre de rien. / Tout est dans la coupe / Tout devient mouvement, sensation / Finalement c'est un acte d'amour ».

Et si l'amour est le mot qui revient le plus souvent dans cette traversée onirique, c'est qu'il est l'horizon d'une quête existentielle sans fond et sans fin pour ce corps ici reconstitué.

Il est décidément question de sacré dans ce monologue imaginaire.

Charlotte Lagrange

REGARDER LONGTEMPS
LES YEUX QUI BRÛLENT
LA PEAU
TOMBER SOUS LA LUMIÈRE
TOMBER SUR SON CORPS
TOMBER SUR SON SEXE
TOUCHER



Anti - sèches

L'UNIVERSITÉ D'ÉTÉ PAR CEUX QUI LA FONT

AUJOURD'HUI : NATHALIE FILLION

Chère Nathalie, avec la série « Anti-sèches » nous avons essayé, tout au long de cette semaine, de pénétrer dans les « cuisines » de l'Université d'été ? Peux-tu nous dire,

à ton tour, et pour terminer le cycle, comment tu abordes le travail dans ton propre atelier ?

Cette année, plus encore que les précédentes, j'essaie d'être dans un aller-retour entre la page et la mise en lecture, en fonction du programme auquel on assiste. Je donne aux stagiaires tous les débuts de toutes les pièces qu'ils vont entendre, parfois des débuts très courts. Je tiens à ce qu'ils voient la page elle-même, qu'ils voient ce que voient d'abord les lecteurs du comité, les acteurs, les metteurs en espace... Peut-être parce que j'écris aussi, je pense que la première page raconte beaucoup... Ça me permet aussi d'installer un vocabulaire commun. On décortique ces débuts et je pose systématiquement la question : « qu'est-ce que c'est que ce texte ? Comment ça fonctionne ? » et non pas « qu'est-ce qu'on peut en faire ? » ni « qu'est-ce que ça raconte très longtemps après ». Je reste vraiment sur la matière écrite, sur l'organicité de l'écriture. J'insiste beaucoup là-dessus parce que c'est une étape qui manque souvent et parce que, si on prend un temps assez long pour décortiquer, on a énormément d'indices sur la pièce qu'on va lire et que ça met en appétit, tout simplement. J'ai envie que les stagiaires aillent aux lectures en étant impatients de savoir « qu'est-ce qu'il y a après ».

Pénètres-tu dans l'atelier en tant qu'auteure, en tant que metteuse en scène ou, simplement, en tant que pédagogue du théâtre ?

Je ne sais pas. Je pense que c'est plutôt en tant qu'auteure, avec le souci de ne pas passer à côté de la spécificité de chaque texte et d'entretenir la curiosité. La notion de découverte est centrale, parce que je pense que beaucoup d'auteurs souffrent d'être lus avec des grilles plaquées sur leurs textes et non pas avec des lunettes propres. Je n'ai pas de surplomb par rapport aux étudiants. Je suis là en tant qu'artiste, en tant que praticienne. Il s'agit plutôt de partager mes propres outils... Je m'autorise beaucoup de digressions. C'est ce que provoque le théâtre : on parle toujours aussi d'autres choses. J'insiste aussi sur la mise en voix qui n'est pas la mise en espace. Il faut rencontrer l'organicité d'une écriture avant de se lancer dans une interprétation. Voilà,

c'est tout ce qu'il y a avant l'interprétation qui m'intéresse, que ce soit celle du lecteur ou celle de l'acteur.

Dirais-tu qu'il y a un effet du groupe sur ta pratique ?

Complètement. Je demande rapidement aux participants de se présenter, de dire leur relation au théâtre. Ce qui est intéressant à la Mousson, c'est que les groupes sont hétéroclites. Il y a ceux qui découvrent et il y a les spécialistes. Il y a des expériences qui se nourrissent entre elles. C'est important que chacun sache ce qu'il fait là afin qu'on puisse profiter d'une dynamique de groupe très riche. Forte de cela, je m'adapte aussi au groupe. C'est important de savoir où ils en sont. S'ils sont très outillés ou s'ils n'ont aucun vocabulaire.

Y a-t-il des textes qui marchent mieux que d'autres ?

Oui... enfin, je dirais que, pour le travail sur les débuts, ça marche avec tous les textes. Ça marche toujours. Un auteur dépose énormément de signes, le choix du titre, le choix des mots, l'organisation dans la page, la présentation ou pas des personnages, s'il y a ou non des locuteurs... Rien que ça... Le cerveau ne prend pas le temps de le conscientiser mais, en fait, en très peu de temps on a déjà une somme d'informations considérables qu'on ne traite pas. Je m'appuie beaucoup sur la phrase de Vinaver : « une pièce est un chantier de fouilles ». C'est tellement évident qu'on ne peut pas saisir une pièce en une seule lecture ! L'écriture dramatique est comme une partie immergée. Il faut beaucoup de lectures pour mettre à jour une pièce.

Tu passes beaucoup de temps à la table ?

Oui. Le plateau pour moi est un autre espace, que je pratique beaucoup par ailleurs. Les mises en voix permettent de se dégourdir un peu mais le temps passé à la table est toujours grillé dans le théâtre. De toute façon, quinze heures, c'est très court. C'est rien.

Propos recueillis par Olivier Goetz

IL NE FAUT PAS QUE LA FEMME MEÛRE

SCÈNES DE VIOLENCES CONJUGALES

UN SPECTACLE DU PERDITA ENSEMBLE

CONCEPTION GÉRARD WATKINS



Avant d'aller voir le nouveau spectacle de Gérard Watkins, *Scènes de violences conjugales*, on se prépare mentalement. C'est un sujet tellement difficile que l'on craint le pathos ou la surenchère de violences physiques. Mais on craint aussi le côté partisan et moralisateur : regardez la violence faite aux femmes, regardez comme ces hommes sont des monstres. Et pourtant rien de cela. La démarche de Gérard Watkins est d'une subtilité bien supérieure. Son sujet, il le décortique, il le découpe au « scalpel » comme il dit. Il procède à la manière d'un scientifique, son théâtre est analogue à un laboratoire. Pour ce faire, il prend deux couples, de deux milieux différents, l'un populaire, l'autre bourgeois et il étudie comment la violence naît et évolue depuis les prémisses de la relation. Comme dans une expérience, il analyse pas à pas les moindres changements infinitésimaux qui surviennent dans ces couples. Car la violence ne naît pas de nulle part, elle a des sources, toujours différentes, pour Liam comme pour Pascal Fortin. Et ces analyses ne viennent pas non plus de nulle part. À la manière d'un anthropologue, il a rencontré avec sa compagnie, le Perdita Ensemble, tous les membres actifs de la lutte contre les violences conjugales et c'est à partir de ces rencontres que les comédiens ont pu travailler leurs personnages. Il y a donc quelque chose du naturalisme zolien dans la démarche de Gérard Watkins, on choisit un milieu social, on y place des personnages qui sont des vrais individus et pas de vagues esquisses et on étudie ce qui se produit.

C'est dans ce corps à corps total avec le sujet que réside la force du spectacle. On sent que le spectacle est le fruit d'une longue préparation, d'une longue immersion dans le milieu complexe des violences conjugales. Du coup, le résultat échappe totalement à la stigmatisation. Les deux couples fonctionnent de manière tout à fait différente et la violence ne surgit pas de la même façon. De la même manière, les deux hommes au tempérament violent sont des monstres à figure humaine. Ils ne sont pas condamnés d'un seul bloc, au contraire, on dévoile leurs failles, les éléments qui expliquent leur basculement dans la violence. Comme le dit Gérard Watkins : « La violence conjugale contient en elle une métaphore des différents mouvements de la violence contemporaine, autant dans son contexte psychologique, social, affectif, que dans son expression du droit du plus fort. »

La violence conjugale est souvent le résultat d'une aliénation plus globale de la société. Et l'on remarque qu'elle n'est qu'une infime part d'une torture psychologique beaucoup plus vaste. Une torture psychologique qui fait appel à des mécanismes que

l'on retrouve dans d'autres cellules que celles du couple tels que : culpabilisation, réduction de l'autre, manipulations. Ainsi la pièce accède au général. Mais si elle y arrive, c'est parce que la peinture du particulier atteint un niveau d'excellence. Les personnages en face de nous, avec leurs noms et prénoms, leur biographie précise, existent réellement pour nous. Et surtout ce qui existe, c'est leur flux de pensée. Flux de pensée qui subit le jeu pervers de l'autre, flux de pensée dans lequel on pénètre véritablement pour chaque personnage, tellement la langue les individualise. A la manière des « tropismes » dont parle Nathalie Sarraute, Gérard Watkins analyse tous les glissements progressifs de conscience pour arriver à la « sidération », phénomène physique d'auto-défense qui rend la victime totalement incapable de penser, le vide... Après le vide, la renaissance, et c'est grâce aux centres d'aide que ces femmes s'en sortent, peuvent se revoir dans le miroir.

Hier, on abordait la question du politique au théâtre et peut être qu'ici Gérard Watkins nous donne une réponse. Le politique au théâtre ce n'est pas la réaction à chaud, la réaction politicarde et partisane, c'est l'imprégnation méticuleuse, la descente dans les abysses de la conscience qui fait ressurgir en creux toutes les névroses qu'inocule en nous la société.

Laura Elias

« JE NE VEUX PAS FAIRE UN SPECTACLE DE PROPAGANDE. UN SPECTACLE « SOCIAL » COMME ON EN VOIT PARFOIS OÙ TOUT LE MONDE EST D'ACCORD À L'ISSUE DE LA REPRÉSENTATION. ET FINALEMENT EMBARRASSÉ DE L'ÊTRE. J'AI ENVIE D'ENTRER PROFONDÉMENT DANS CETTE MATIÈRE ET DE LA LAISSER RACONTER SANS FARD CE QU'ELLE A À RACONTER. SUR L'ÊTRE HUMAIN. SUR LE MONDE. SUR LA VIOLENCE. SUR L'AMOUR. »



SPECTACLE PRÉSENTÉ AU CENTRE CULTUREL PABLO PICASSO
NAVETTE EN BUS DÉPART À 20H15 DEVANT L'ABBAYE
RETOUR À L'ABBAYE EN BUS À L'ISSUE DE LA REPRÉSENTATION



CONFESSIONS INTIMES DE GUILLAUME DURIEUX

Comment écrivez-vous ?

À bicyclette, comme tout le monde...

Non sérieusement j'écris en jouant. En jouant devant mon ordinateur. Et toujours à voix haute. Je marmonne pendant des heures. Je rumine et j'espère des accidents. J'attends que ça collapse. J'espère des décharges électriques qui déplaceraient mes intentions. Je suis à l'affût des images. Et puis j'aime beaucoup cette phrase de Roland Barthes : « Un auteur c'est quelqu'un qui s'approprie les citations des autres en enlevant les guillemets... » Ça me rassure... Je me sens moins seul. Ma démarche est d'abord celle du jeu. Je suis comédien et je lorgne jalousement vers les auteurs. Je les admire. J'admire leur solitude et la patience qu'ils doivent avoir envers eux-mêmes. Je dirais que je suis entré par effraction dans l'écriture. En répondant à des commandes. Chez moi, souvent, c'est l'occasion qui fait le larron ! Et l'argent, évidemment...

Pourquoi ?

Parce que le hasard a voulu qu'on me propose une belle somme pour que je m'exécute. L'appât du gain a été très fort. Je n'ai pas résisté et j'ai pris la plume.

Je suis à la fois hyper-actif et terriblement fainéant. J'ai beaucoup de mal avec l'idée de labeur, de travail, de sueur... d'abord, parce que ça ne sent pas bon et aussi parce que je sais que les choses ne peuvent pas se faire autrement. Alors, je me maudis pour tout ça, mais je me rassure en me disant que j'ai pas trop le temps d'y penser parce que, de toute façon, il faut que j'aille chercher les enfants à l'école, que je réserve mon train pour partir en tournée, que je dois bien réussir à boucler la prod' du prochain spectacle et que les spectateurs entrent dans la salle... Bref, j'ai bien trop de trucs à faire pour pouvoir écrire... donc... c'est pas vraiment de l'écriture... c'est pas à la hauteur du terme... c'est d'abord surtout pour rire ! Et pour faire rire aussi... éventuellement !

Et puis aussi parce que presque rien ne me rend plus heureux. Ma journée est toujours plus belle quand j'ai écrit, j'ai l'impression d'avoir enfin fait quelque chose de moi, alors très souvent, j'y retourne.

Pour qui ?

Concrètement, pour Igor et Lily du Théâtre Dromesko et maintenant pour Gilles Ostrowsky et moi-même.

Un bon souvenir ?

Quand les idées deviennent métaphores et que le mouvement de la phrase leur donne corps. Quand « ça » apparaît et que j'ai la sensation que les choses s'écrivent toutes seules.

Un mauvais souvenir ?

Quand ça patauge. Et je passe beaucoup de temps dans la pataugeoire. La température est tropicale, un vrai bouillon de culture...

Le mauvais souvenir s'installe aussi à chaque jour qui passe, parce que je me rends compte que ce sera peut-être de plus en plus difficile...

Une angoisse liée à l'écriture ?

Pour l'instant, l'angoisse se confond avec le trac de l'acteur. C'est mêlé. Des fois je trouve l'interprète très bon et des fois c'est l'auteur qui l'emporte. Parfois ils s'accordent et alors c'est très reposant.

Un fantasme :

Un matin, j'ouvre l'ordinateur, mes doigts composent la première phrase qui me traverse :

« Si vous marchez dehors, en cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas... ». Sans même me relire, je poursuis. Je me dis que le mot client tombe plutôt bien, je dérive sur une sombre histoire de dealers. Quelques heures plus tard, j'écris le mot rideau. Je glisse mon nouveau projet dans un mail à mon éditeur, le téléphone sonne, j'entends la voix de ma mère me dire : « Alors, Bernard-Marie, quand est-ce que j'aurai l'honneur de ta visite ? » je lui réponds « très bientôt, maman... », je raccroche et me retourne dans ma tombe.



CONFESSIONS INTIMES DE LUIS AYLLON traduites par David Ferré

Comment écrivez-vous ?

Aucune méthode précise ! Chaque projet requiert son propre chemin.

Pour qui ?

Pour le public, qui est le premier "maestro" parmi nous tous, les écrivains. De théâtre. J'aime écouter le public, qui me donne toujours la mesure de ce que j'ai écrit.

Un bon souvenir de votre vie d'écrivain ?

Je dois tout au théâtre.

Un mauvais souvenir de la dite vie d'écrivain ?

Écrire un texte pendant plus de cinq ans et me rendre compte qu'il ne fonctionne pas. Un échec largement approfondi qui est devenu une forme d'apprentissage.

Une angoisse liée à l'écriture ?

Parfois. Mais aussi divertissement et joie.

Un fantasme...

Écrire une chanson de geste.

