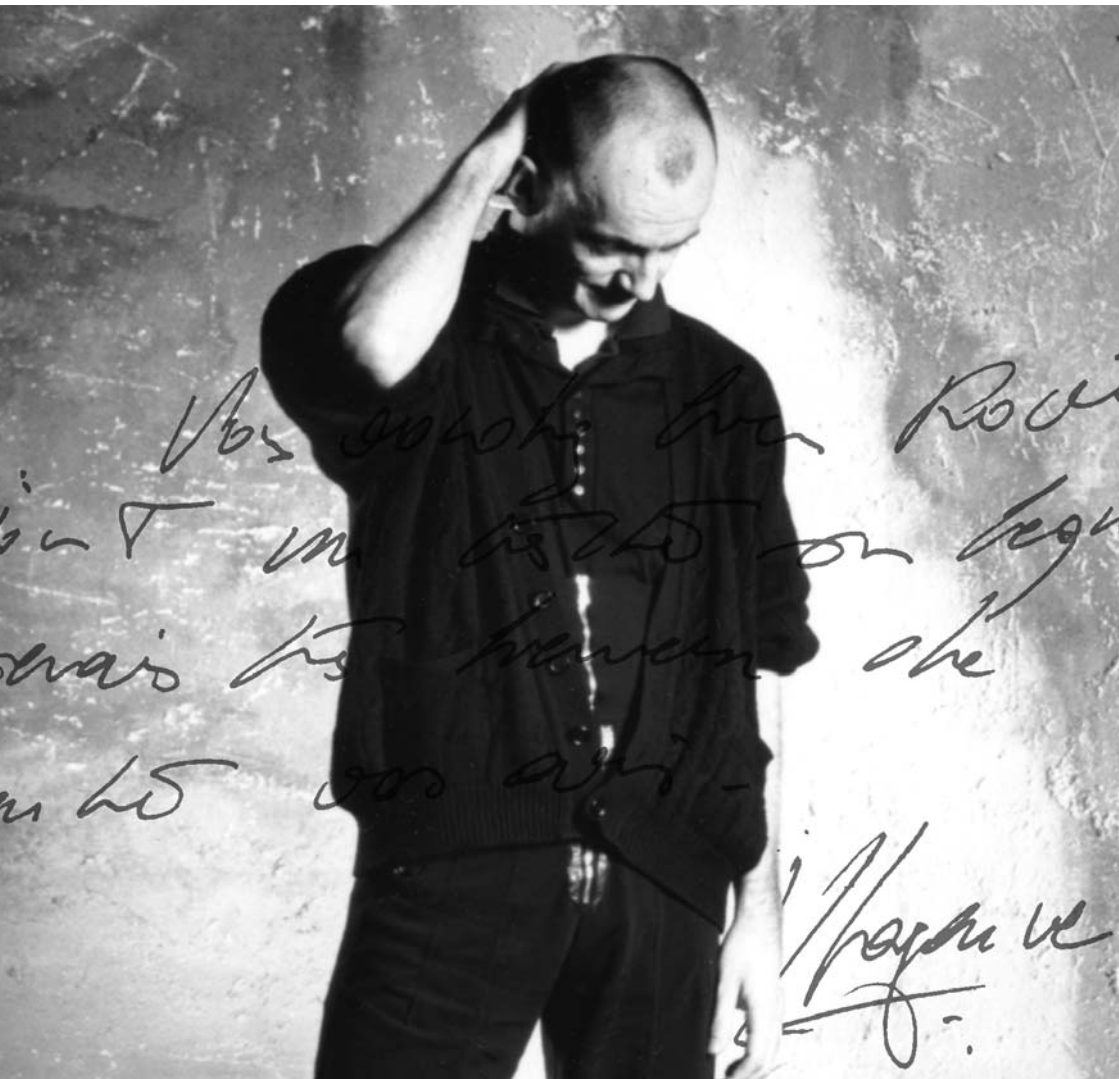


théâtre Ouvert

Le Journal



n° 18

avril / mai / juin 2007

2 €

LE JOURNAL 18

JEAN-LUC LAGARCE, UNE VIE DE THEATRE

- 3 *Ebauche d'un portrait / Jean-Luc Lagarce*
- 8 *Jean-Luc Lagarce, homme à lettres / Jean-Pierre Thibaudat*
- 11 *On avait les mêmes rêves, on était fascinés par Jacqueline Maillan*
Entretien avec Hervé Pierre
- 21 *Parcours de Jean-Luc Lagarce avec Théâtre Ouvert*

FREDERIC MAUVIGNIER, PRESENCE D'AUTEUR

- 26 *Faire dire / Entretien avec Stanislas Nordey*
- 32 *En passant par la radio / Blandine Masson*
- 34 *Contes / Frédéric Mauvignier*

ECRITURES

- 38 *Des ateliers d'écritures théâtrales / Daniel Lemahieu*

UNE VIE DE THEATRE

C'est l'« Année Lagarce » : en 2007, Jean-Luc Lagarce, auteur et metteur en scène, aurait eu 50 ans.

Spectacles, rencontres, colloques, publications d'inédits, les manifestations organisées cette année sont un pas important dans la reconnaissance de son œuvre.

C'est en 1980 que Jean-Luc Lagarce a vu ses premières pièces publiées. Il s'agissait de *Voyage de Madame Knipper vers la prusse orientale* et de *Carthage encore*, éditées par Théâtre Ouvert en *Tapuscrit*. Mises en voix, mises en espace, spectacles, à Théâtre Ouvert, *Tapuscrits*, dramatiques pour France Culture, le parcours affectif et artistique de Jean-Luc Lagarce avec Micheline Attoun et Lucien Attoun s'est déroulé sur une quinzaine d'années (cf repères chronologiques de ce parcours page 21), comme en témoigne son *Journal*, à paraître en décembre 2007, et dont François Berreur met en espace un collage à Théâtre Ouvert¹.

Pour entrer dans cette « vie de théâtre » de Jean-Luc Lagarce, voici quelques extraits inédits de son *Journal*, le témoignage de Jean-Pierre Thibaudat qui vient de publier une biographie de Jean-Luc Lagarce² et un entretien avec Hervé Pierre, comédien généreux, compagnon de route paradoxal de Jean-Luc Lagarce.

¹ *Une vie de Théâtre (Ebauche d'un portrait)*, avec Laurent Poitrenaux, du 2 au 6 avril 2007 à Théâtre Ouvert. Cette mise en espace est précédée d'une soirée, le 26 mars à 19h, dont le thème est « Je ne suis plus seul dans ma maison... », avec des témoignages écrits par ceux qui ont connu et/ou lu Jean-Luc Lagarce : Enzo Cormann, Olivier Coyette, Eugène Durif, Frédéric Mauvignier, Elizabeth Mazeu, Philippe Minyana, Arlette Namian, Noëlle Renaude, Frédéric Sonntag, Frédéric Vossier.

² *Le roman de Jean-Luc Lagarce*, de Jean-Pierre Thibaudat, Ed. Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Ebauche d'un portrait

Collaborateur et ami de Jean-Luc Lagarce, directeur des éditions *Les Solitaires Intempestifs*¹, François Berreur met en espace du 2 au 6 avril à Théâtre Ouvert un collage d'extraits du *Journal*, de Jean-Luc Lagarce, avec Laurent Poitrenaux.

En avant première, voici quelques extraits de ce *Journal*², introduits par Jean-Luc Lagarce lui-même.

(...) J'écris principalement mon *Journal* dans les cafés. Je pars marcher et j'emporte mon cahier glissé sur le devant, sous le pull ou retenu par la ceinture du pantalon ou encore dans un sac. Il m'arrive de l'écrire très tard dans la nuit, jusque dans mon lit. Et je peux noter de petits événements avec plusieurs jours de retard, voire une semaine ou deux. J'écris très mal, mon écriture est illisible.

(...) Je n'ai jamais interrompu mon *Journal*, j'y ai consacré machinalement beaucoup plus de temps encore, j'allais m'asseoir dans les cafés et je tenais mon petit registre et pour ne pas me noyer définitivement, j'ai tenté aussi de mettre au propre les cahiers précédents. Chaque jour, j'ai recopié calmement les années précédentes.

Jean-Luc Lagarce, « *Comment j'écris* »
In *Du luxe et de l'impuissance*

Journal - Extraits

Vendredi 12 juin 1992

Une idée idiote mais comme elle revient tout le temps, qu'elle réapparaît à chaque détour et qu'elle passe parfois dans les rêves, admettons.

L'idée toute simple – mais très très apaisante, très joyeuse, c'est ça que je veux dire, très joyeuse, oui – l'idée que je reviendrai, que j'aurai une autre vie après celle-là où je serai le même, où j'aurai plus de charme, où je marcherai dans les rues la nuit avec plus d'assurance encore que par le passé, où je serai un homme très libre et très heureux.

L'idée souvent, machinale :

– Je ferai ça quand je reviendrai...

¹ L'intégralité de l'œuvre de Jean-Luc Lagarce ainsi que les actes des colloques de l'*Année Lagarce* sont publiés aux éditions Les Solitaires Intempestifs, cf bibliographie à la fin de cet article.

² *Journal 1977-1995*, de Jean-Luc Lagarce, à paraître en décembre 2007 aux Ed. Les Solitaires Intempestifs.

C'est bête. Bien peu philosophique. Très joyeux, très apaisant — mais je ne suis pas agité — et c'est parfaitement ancré dans mon esprit.

La seule crainte : me réveiller — comme on se réveille du mal de dents — et avoir peur de la Mort et crier comme un enfant, terrorisé.

Espérons que je n'aie jamais plus peur qu'aujourd'hui. Restons désinvolte !

Mardi 10 Septembre 1985

J'ai pensé aussi que j'étais trop pressé et que *l'œuvre* littéraire prendrait la vie entière et que je ne saurais jamais rien *en fait* de son intérêt.

Cela ne me rendit pas triste ou gai. C'était une évidence.

Lundi 17 Décembre 1984

A vrai dire encore, l'aspect utilitaire du théâtre me plaît bien et je ne pense jamais qu'à un succès populaire. (Le résultat est assez loin du compte.)

En ce moment, la mort de Truffaut a donné lieu à une vaste littérature (hommages en tous genres du type « il était adorable et personne d'autre que lui... »). Bref.

Mais ce qui est remarquable, et le maître de Truffaut en question, Hitchcock, tenait les mêmes propos, c'est le fait d'assimiler la réussite d'un film à sa réussite publique et non critique, ou encore à l'opinion que son réalisateur s'en fait.

Un bon film est un film qui fait des entrées, à l'heure.

Je ne serais pas loin de penser la même chose pour le théâtre. J'admets la part de responsabilité due à la publicité et l'information, mais la rencontre entre la pièce aujourd'hui et son public est le seul but.

(Oui, oui. Bon. En effet. Mais... A vrai dire...)

Samedi 25 Janvier 1986

Plan envisagé : s'enfuir sans laisser d'adresse, refaire sa vie (faire sa vie ?) (faire la vie ?) et sous un pseudonyme, envoyer mes nouvelles œuvres, écrites le soir à Macao, à Lucien Attoun et Micheline Attounette.

« — Cher Monsieur Macao, vous nous rappelez étrangement un de nos auteurs-fils disparus en mer... »

(...)

Ai-je dit que Isherwood est mort ? Non. Je le dis. C'était il y a deux ou trois semaines. J'ai pensé à Hockney, beaucoup.

En fait, vous le saviez déjà (que Isherwood est mort...) Incroyable, le nombre de choses que je crois vous apprendre et que vous savez déjà, à cause du temps. Et Hockney, maintenant, est mort aussi.

Et vous le savez avant moi, et même moi aussi, je suis mort, il n'y a que vous dont on puisse être à peu près sûr...

Juillet 1983

Longue marche la nuit de Anduze à Saint-Jean-du-Gard, dans la montagne, les forêts, de minuit à trois heures du matin.

Un long moment sur la vieille voie ferrée, à travers un long tunnel et ensuite sous les étoiles, dominant la vallée dans la nuit, sur un pont.

Extraits du *Journal* de Jean-Luc Lagarce
issus du collage *Une vie de théâtre (Ebauche d'un portrait)*.



Photo © Quenneville

Jean-Luc Lagarce,
Ed. Les Solitaires Intempestifs

Théâtre complet, volume 1 : *Erreur de construction* (1977), *Carthage, encore* (1978), *La Place de l'autre* (1979), *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse orientale* (1980), *Ici ou ailleurs* (1981), *Les Serviteurs* (1981), *Noce* (1982).

Théâtre complet, volume 2 : *Vagues Souvenirs de l'année de la peste* (1982), *Hollywood* (1983), *Histoire d'amour* (repérages) (1983), *Retour à la citadelle* (1984), *Les Orphelins* (1984), *De Saxe, roman* (1985), *La Photographie* (1986).

Théâtre complet, volume 3 : *Derniers remords avant l'oubli* (1987), *Music-hall* (1988), *Les Prétendants* (1989), *Juste la fin du monde* (1990), *Histoires d'amour* (Derniers chapitres) (1991).

Théâtre complet, volume 4 : *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne* (1993), *Nous, les héros* (1993), *Nous, les héros (version sans le père)* (1993), *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* (1994), *Le Pays lointain* (1995)

AUTRES TEXTES

L'exercice de la raison, pièce inédite

Quichotte, livret d'opéra

Trois récits. L'Apprentissage, le Bain, Le Voyage à La Haye

Les égarements du cœur et de l'esprit (d'après Crébillon fils), adaptation théâtrale. Avril 2007

Du luxe et de l'impuissance, articles.

Théâtre et Pouvoir en Occident, essai.

Traces incertaines, mises en scène.

Un ou deux reflets dans l'obscurité, photographies, extraits du journal.

Lire un classique du XX^e siècle : Jean-Luc Lagarce, ouvrage pédagogique collectif. Avril 2007

Journal 1977-1995. Décembre 2007

COLLOQUES Année Lagarce : I Problématiques d'une œuvre (fév 07) ; II Regards lointains (oct 07) ; III Traduire Lagarce (fév 08) ; IV Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique (juin 08).



Ed. Les Solitaires intempestifs, février 2007, 397 pages, 24 €

A travers les témoignages croisés de ses amis et de ses écrits, cet ouvrage raconte l'itinéraire et tente de cerner le portrait de ce grand homme (1,89 mètre) qui a si souvent mis la disparition au centre de sa vie et de son œuvre. Une biographie, peut-être. Assurément le roman de sa vie.

Jean-Luc Lagarce, homme à lettres

Jean-Pierre Thibaudat vient de publier *Le roman de Jean-Luc Lagarce*, une biographie aux éditions Les Solitaires Intempestifs et en juin 2007 paraîtra son autre livre : *Jean-Luc Lagarce*, un essai cette fois-ci, aux éditions CulturesFrance.

Témoignage d'un voyage archéologique en pays lagarcien.

C'était une grande boîte à chaussures (format bottes) au couvercle rouge que l'on remarquait parmi les mornes cartons contenant les archives de Jean-Luc Lagarce dans un sous-sol de Besançon. Cette boîte rouge contenait des centaines de lettres rangées dans leur enveloppe et classées par expéditeur. Toutes avaient le même destinataire : Jean-Luc Lagarce. Si, sa vie durant, Lagarce a conservé les lettres qu'il recevait, c'est que chez lui tout écrit recevait le sceau d'un caractère sacré.

Ce fou d'écriture n'aura donc pas connu le courrier électronique, les blogs et autres mails, mais il aura inventé à travers un film, son « Journal vidéo » (sous peu réédité en DVD), une façon personnelle et sublime d'inscrire les mots à l'écran. Il aura donc tapoté sur plusieurs machines à écrire et ordinateurs mais, jusqu'au bout il écrira son Journal à la main dans des cahiers d'écolier et à l'orée de chaque pièce ou spectacle prendra des notes manuscrites dans un cahier.

Quand le téléphone fixe sera installé dans son appartement de Besançon, Jean-Luc n'en continuera pas moins à écrire des lettres (il disparaîtra peu après l'apparition des portables). Il y a ceux à qui il écrit des lettres, ceux auxquels il envoie des cartes postales et ceux à qui il n'enverra jamais de missive ce qui ne voulait pas dire que ces êtres ne lui étaient pas proches, au contraire. Une dramaturgie épistolaire toute personnelle, mais avec cette règle inamovible pour ce qui le concerne : toute lettre est un moment d'écriture — même une lettre administrative : dans son Journal ou dans son courrier, et dans ses pièces il va sans dire, Lagarce n'aura de cesse de « fictionner » le réel.

L'ensemble des lettres que Jean-Luc adressa à son ami (d'enfance) Dominique constitue en soi une œuvre et ce fut, pour moi, une découverte bouleversante (comme la correspondance plus personnelle qu'il adressa à une certaine Sandra). Au demeurant, il en va de cette correspondance avec Dominique comme de son Journal (qui sera un jour publié) : Jean-Luc les inscrit dans leur future postérité, s'adressant régulièrement à ceux qui la liront après sa disparition. Le théâtre est éphémère, les mises en scène passent et trépassent, l'écrit reste. Jean-Luc savait qu'on le lirait, qu'on le lirait vraiment, plus tard. Après.

En travaillant dans les archives personnelles de Lagarce et celles de sa compagnie la Roulotte rangées dans des cartons un peu avachis et embrouillées au fil des déménagements, j'ai eu aussi la surprise de tomber sur des tas de manuscrits épars. Des bouts de textes, des incipits à n'en plus finir de pièces ou de récits, des nouvelles et des romans achevés. Nombre de ces

écrits sont de jeunesse. Mais pas tous. Longtemps Jean-Luc poursuivait la chimère d'un roman, en écrivit plusieurs, tous refusés par différents éditeurs.

Lettres, pièce ou roman, Jean-Luc Lagarce a très tôt écrit tout le temps. Au collège, pour sa classe initié au théâtre par une femme professeur de français-latin, Jean-Luc, jeune garçon blond et bouclé, écrit une pièce (à ce jour non retrouvée) qui imite le seul théâtre que l'adolescent connaissait alors, celui de « Au théâtre ce soir » vu à la télévision. Son frère cadet Francis, raconte qu'il était souvent réveillé par le bruit que faisait son frère aîné la nuit en tapant sur une machine à écrire. De fait, avant ses 18 ans, il avait déjà écrit bien des choses dont un roman nommé « Le motif » qu'il envoya à Gallimard. Dans la caisse rouge figurait bien la lettre de refus de Gallimard mais le manuscrit restait introuvable. Jean-Luc l'avait-il détruit ? Cela m'étonnait mais j'allais finir par le supposer quand, miracle, alors que j'étais sur le point d'achever sa biographie, un carton qui avait été égaré refit surface : le manuscrit était là. Jean-Luc ne l'avait pas jeté, il ne jetait rien.

Il avait raison : son œuvre n'a jamais été si parlante. Parce que, justement, la parole (et donc le théâtre) se glisse partout dans l'écrit. Tous les textes de Lagarce, même ses lettres, gagnent à être lus à haute voix. Leur humour (constant) n'en est que plus ravageur.

Voici, par exemple, ce qu'il écrivait à son ami Dominique, le dimanche 28 août 1988 (il sait qu'il est atteint du sida depuis le 23 juillet) :

« Mon Cher Dominique,

Tout compte fait — quels comptes ? — tout compte fait, je suis un peu malade. Ai passé la semaine, à peu de choses près — quelles choses ? — au creux de mon lit. Rien de bien grave, ne t'alarme pas, Ami ! mais ennuyeux (toujours été l'idée que j'eus de la maladie). Tordu de douleur dans mon lit, je ne pouvais tenir mon ventre. Grossesse nerveuse ? Tu ne crois pas si bien dire. Résolu à ne pas souffrir plus longtemps, j'appelai SOS Médecins (c'est très chic, c'est comme la Croix Rouge pour les pays sous-développés, mais ça arrive plus vite). Le médecin, donc, (imaginais-tu qu'ils envoient un gazier ou un réparateur de télévision, qui est bien malade aussi, mais c'est une autre histoire...) le médecin, donc, monsieur charmant, m'ausculte. J'ai mal ici, là, des jumeaux, des triplés, ouille, ouille, des quintuplés, serai-je pris totalement en charge par *Paris Match*, aïe, aïe, ma mère, qu'est-ce que tu m'as fait ? Il décrète que j'ai le ventre souple, rien d'anormal, le ventre souple. Je prends ça pour un compliment. A vrai dire, le brave homme s'en fout : ce n'est pas un compliment, c'est un terme technique, et au pire, il insinue que je ne ressemble pas à Stallone, dit « La Tablette de Chocolat ». Rien de plus. Donc, entretien. Aurais par hasard, comme ça, en passant, le moindre délicat petit sujet d'inquiétude ? What ? Comme disent les anglo-saxons. Eh bien, Grand marabout, comment dire ? Il est vrai que j'eus quelques appréhensions, ces temps derniers, sur le bon déroulement de mon existence. Ah je vois, répond le Sorcier Blanc, qui ne voit rien du tout, puisque par définition... Résultat des courses : colites (j'insiste sur ce « t ») spasmodiques (ou spasmiques, ou quelque chose dans ce goût-là). Voici, toi prendre petits cachets et toi ne plus avoir le volcan des dieux grondant dans le ventre. Et valium, pour te faire un point commun avec Marilyn Monroe. 150 francs, déplacement compris. Merci, Bwana. Depuis, j'ai toujours aussi

mal, mais si je m'empiffre des substances chimiques remboursées aimablement par la Sécurité Sociale, je suis tellement écrasé de sommeil que je ne me sens même plus en train de geindre. La science fait des progrès qui me laissent sur le flan. François, inquiet de ma petite santé — c'est vrai, ça, on ne va pas tarder à répéter ! — et à qui je résumais la situation d'un badin — "crises d'angoisse" (terme vulgos employé par le praticien patricien) me dit, avec son sourire sain : "— Ah, bon, rien de grave, alors..."

Ceci dit, c'est vrai que ce n'est rien. C'est ennuyeux, je le répète. (Le valium — j'ai été longtemps abonné à *Cinéma* — je m'en méfie. Trois cachets par jour. J'ai décidé de n'en prendre qu'un. On est protestant ou on ne l'est pas. Eh bien, rien qu'avec un, tu n'appelles déjà plus Kennedy à Los Angeles pour dire que c'est le FBI qui a fait le coup. Ça endort, je ne sais pas si ça détend, mais tu as peut-être déjà vu des bombes tomber sur Beyrouth en flammes — j'allais le dire, eh bien, j'imagine le résultat à l'arrivée...).

Bon ça va mieux. La preuve, je t'écris, c'est dire combien l'absurdité de l'existence a, à nouveau pour moi, retrouvé tous ses charmes (o, si on ne peut plus rien te dire !).



Comment ne pas être comblé quand on découvre de telles lignes ? Aujourd'hui la boîte rouge est vide, les cartons aussi : toutes les archives de Jean-Luc Lagarce sont désormais en dépôt à l'IMEC.

Jean-Pierre Thibaudat

Jean-Pierre Thibaudat a été journaliste à *Libération* de 1978 à 2006, où il a été successivement responsable de la rubrique « théâtre », correspondant à Moscou et grand reporter. Auteur d'essais, de romans, de pièces, il a publié en 2004 avec Béatrice Picon-Vallin un ouvrage sur Krystian Lupa aux Ed. Actes Sud-Papiers.

On avait les mêmes rêves, on était fascinés par Jacqueline Maillan

Entretien avec Hervé Pierre

Formidable interprète du *Voyage à La Haye*, de Jean-Luc Lagarce, incarnant avec la même force et le même engagement des textes de Shakespeare, Tchekhov, Gontcharov, Vinaver, ou Lagarce (et tant d'autres...), Hervé Pierre entre aujourd'hui à la Comédie-Française pour jouer Claudel.

Conversation avec une personnalité chaleureuse et rare, autour des écritures, de son parcours et de Jean-Luc Lagarce.

Quand a eu lieu votre première rencontre avec Jean-Luc Lagarce ?

Nous nous sommes rencontrés quand j'avais 19-20 ans et que j'étais au lycée, à Pontarlier ; Jean-Luc devait avoir 18 ans et il était déjà très impliqué à Besançon dans son aventure de théâtre amateur. Après on s'est perdu de vue. Il s'est engagé dans l'aventure du théâtre de la Roulotte et je suis entré à l'école du Théâtre National de Strasbourg. Ensuite, quasiment à chaque fois que Jean-Luc montait un spectacle, il m'appelait, mais je ne pouvais jamais. C'était rageant. Mon gros regret c'est de ne pas avoir joué *Le Malade imaginaire*, qu'il m'avait proposé. A ce moment-là, j'étais avec Jean-Louis Hourdin, nous jouions *Le monde d'Albert Cohen*.

J'ai enfin pu dire oui pour le spectacle suivant : *Les Solitaires intempestifs*, en 1992. Il s'agissait d'un montage de textes de différents auteurs, qui racontait 20 ou 30 ans de la vie d'un petit groupe de personnes, et la perte des illusions. C'était un très beau spectacle, fait avec l'amour qu'il avait de la littérature.

Lagarce a été édité au début des années 80, est-ce que vous avez lu ses textes pendant cette dizaine d'années où vous suiviez chacun votre chemin ?

Au fond, pendant longtemps j'ai manqué beaucoup de curiosité. J'aimais la personne et je ne mesurais pas à quel point c'était un auteur magnifique. Je crois que j'ai vraiment découvert son œuvre après sa mort. J'ai été réellement transpercé le jour du « Salut à Jean-Luc », à Théâtre Ouvert¹.

¹ Cf plus loin le parcours de Jean-Luc Lagarce avec Théâtre Ouvert.



Hervé Pierre, Ghislaine Lenoir
et Jean-Luc Lagarce - 1976
Les années d'absinthe,
de et par Pierre Louis

Qu'est-ce qui s'est passé à ce moment-là pour vous ?

J'ai eu la sensation d'être passé à côté de quelqu'un. Et puis cela a été un vrai choc, un bouleversement. Tous les textes de *Du luxe et de l'impuissance*, issus des calendriers de saison de la compagnie, je les avais reçus mais je les avais parcourus d'un œil un peu distrait. Là, tout d'un coup, m'est apparu le fait que cet homme était au plus proche de ce que je pensais du métier que je faisais et de la manière dont j'avais envie de le faire.

J'ai eu la sensation, en lisant *Le Voyage à la Haye*, d'une amicalité immense, d'une connaissance intime, d'une compréhension de sa façon de penser. Son écriture me semblait d'une très grande fluidité et d'une grande

évidence. A ce moment-là — et on en a parlé juste après la lecture avec François Berreur — j'ai su que je voulais le faire entendre. Ce n'était pas un texte prévu pour la scène mais tous les éléments étaient réunis pour témoigner de la richesse d'une personne et de son engagement dans la littérature, de ce qu'il proposait en tant qu'écrivain, au théâtre.

Il y avait donc la tristesse d'être passé à côté de quelqu'un et en même temps cette joie incroyable de savoir que pour un acteur, rencontrer l'écriture de Jean-Luc, c'est un grand moment, une chose importante.

Vous pouvez nous décrire ce grand moment de comédien ?

Je bosse Claudel en ce moment². Ça n'a au fond rien à voir. Claudel est un auteur lyrique. Mais la joie dont il parle, je trouve qu'elle est présente dans l'écriture de Jean-Luc. Cette joie d'aller au plus proche de l'humain par l'écriture, les mots, le rythme du langage. Pas par sa « musicalité », comme on le dit souvent, pour Lagarce et pour d'autres auteurs comme Duras par exemple ; je trouve que cette expression fausse les choses : ça induit inévitablement la recherche d'un formalisme, alors que ce sont des gens, au fond, terriblement concrets. Je l'ai bien senti quand on a travaillé *Le Square*, de Duras avec Didier Bezace. Ce sont des auteurs qui savent que quand on travaille les mots, on peut produire des émotions qui sont de l'ordre de la connaissance de l'être. Chez Claudel il y a ça. Si l'on suit ce qu'il a inventé au niveau des rejets — il casse le sens pour proposer à l'acteur un rapport au souffle et à la respiration — on se rend compte que l'auteur a un grand sens du « poumonage ». On peut parler de Novarina aussi, qui aide extraordinairement l'acteur à produire de l'humain sans rentrer dans la psychologie. Chez Lagarce il y a quelque chose du même ordre. Lui, c'est par l'incise, par une forme de déconstruction constante : la pensée est longue et le chemin est

semé d'embûches. Il déconstruit la phrase pour y insérer des éléments de reformulation, comme si la pensée avait besoin d'être reprécisée tout le temps, comme si le terme employé n'était pas le bon, qu'il fallait plutôt prendre celui-ci juste à côté. C'est comme s'il acceptait que la pensée ne soit pas lissée, peignée, rangée, et s'il donnait tous les écueils de la fabrication d'une pensée dans le cerveau humain.

Est-ce que le rejet chez Claudel et l'incise chez Lagarce induisent quelque chose dans le corps de l'acteur, sans être cérébral ?

Oui, c'est un phénomène physique. Il y a chez Claudel une manière de « mal causer », de proposer un langage qui est mal fichu, mais avec la volonté de dire « la grammaire telle qu'elle existe ne me satisfait pas, je ne peux pas rendre compte de l'humain dans toute sa profondeur en étant dans ce langage polissé. Il faut que ça cogne ». Jean-Luc propose aussi des phrases dont la formulation, d'abord, déstabilise l'acteur. Mais je crois que l'auteur sait qu'au fond l'acteur est un être intuitif.

En fait pour l'acteur, il faut se « laisser aller », faire confiance au texte ?

Oui, mais ça demande aussi un travail de précision diabolique. L'auteur propose un objet qu'il faut pouvoir d'abord démonter entièrement : comprendre chaque élément intimement, concrètement. Dans *Le Voyage à La Haye*, aucune incise n'est là par hasard. Il faut donc à chaque fois comprendre pourquoi elle est là. Pour l'acteur, c'est d'abord terriblement ingrat, c'est un travail de fourmi. Quand il n'y a plus d'hésitation dans l'avancée de la pensée, quand on en connaît tous les recoins, jusqu'à l'oublier et retrouver la fluidité de la phrase, là, « ça rend » avec une générosité extraordinaire. J'ai retrouvé avec Jean-Luc des choses que j'avais éprouvées avec Tchekhov, une sensation de plénitude d'être avec un être et de pouvoir raconter une personne avec humour, ironie et en même temps gravité. C'est à ça aussi que l'on reconnaît les auteurs qui aiment les acteurs et qui travaillent pour eux et pas pour une idée, pour le mental, pour une projection d'images.

Est-ce que l'écriture de Vinaver³ demande aussi ce type de travail ?

Oui, mais pas autant. Michel s'inscrit plus dans la tradition d'une écriture réaliste. Ses phrases reposent sur le sens, sur un déroulé logique. Il n'y a pas de déconstruction de la langue chez Vinaver, ses pièces sont d'une facture relativement classique, sur laquelle il appose une grille rythmique qu'il demande aux acteurs de respecter. Je ne dirais pas que la déconstruction est inscrite dans l'écriture. Il a une manière de parler du monde avec le souci d'un témoignage précis des choses, avec le plus de vérité possible. Claudel, on sent qu'il s'en fout.

² *Le Partage de midi*, mise en scène d'Yves Beaunesne, avec Eric Ruf, Christian Gonon, Marina Hands et Hervé Pierre, à la Comédie-Française (Salle Richelieu), du 31 mars au 31 juillet 2007, en alternance.

³ Hervé Pierre a joué dans *Les Voisins*, mis en scène par Alain Françon, en 2002.

Ce que vous dites ressemble à la personne de Michel Vinaver : la vérité, l'objectivité. A la manière dont il parle aussi : très logique, précise, sans digressions.

Vinaver, c'est un entomologiste. Il a ce rapport à l'être que l'entomologiste peut avoir aux insectes. Il décrit avec beaucoup de soin les comportements. Il a un côté Jean-Henri Fabre, quoi...

Quand on lit une pièce de Vinaver, somme toute, rien ne déstabilise l'acteur.

Et quand on la joue ?

Je trouve qu'il y a une fluidité dans l'écriture de Vinaver et qu'il est toujours monté trop sérieux. Il y a une légèreté, au fond. Je trouve que c'est un auteur qui est un formidable écrivain du monde dans lequel on vit, du comportement. Ça a la drôlerie et le pathétique, là aussi, qu'il peut y avoir chez Tchekhov. C'est toujours un monde qui meurt, qui est fini : l'entreprise, l'amitié... Quand c'est pris trop sérieusement, je trouve que l'on perd quelque chose. Comme Fabre décrivant un carabe doré en train de bouffer une chenille : ça le bouleversait totalement, il avait l'impression que c'était les abattoirs de Chicago ! Mais toujours avec un plaisir à raconter, une légèreté.

Quel metteur en scène était Jean-Luc Lagarce ? Comment dirigeait-il les acteurs ?

Il dirigeait peu. Il était très vite content. Je me souviens, dans *Les Solitaires Intempestifs*, avec Christine Joly, on faisait le mari et la femme et on était un peu décontenancé, on se disait «il faut bosser, quand même !», on se voyait puis on lui montrait et il trouvait ça formidable, ça le faisait rire, il disait «Mais il faut que vous arrêtiez, hein ! Ça va largement, tout est là. Arrêtez-vous !». On arrêta, et puis on attendait que le public arrive !

Il avait un rapport aux gens qui était toujours d'une délicatesse extrême, comme si pour lui, la personne qu'il avait choisie était juste par rapport au personnage et que, donc, il voulait seulement qu'elle trouve sa place, sans essayer d'«accoucher un acteur» ou je ne sais quoi, comme beaucoup de metteurs en scène ont la prétention de croire. Il avait la délicatesse de dire «si vous pouviez trouver un endroit où vous êtes heureux, avec ce texte, avec vos camarades, ces décors et ces costumes... ce serait formidable». Comme il portait une grande attention aux autres, la chose arrivait évidemment, la plupart du temps. Donc il était heureux.

Cela me sidérait de travailler avec lui de cette manière-là, moi qui sortais de l'école du TNS à l'époque où il y avait des dramaturges partout et une mauvaise conscience permanente. Ce qui était encore plus surprenant c'est que le public était content ! Je ne savais pas du tout dans quoi je pouvais être, puisqu'au fond personne n'élaborait de discours sur ce que l'on était en train de faire.

Je viens d'aller voir *La Cantatrice chauve* mise en scène par Jean-Luc³, qu'en fait je n'avais pas vue à la création. Entre *Les Solitaires Intempestifs* et *La Cantatrice chauve*, je trouve qu'il y a tout le rapport de Jean-Luc à l'écriture, avec d'un côté le plaisir de la littérature, donc

le rapport à une chose très construite, et de l'autre côté, Ionesco et la déconstruction — la question continuelle de «pourquoi les choses se font ? Pourquoi le monde est comme il est, pourquoi est-ce qu'on est comme on est ?» Dans *La Cantatrice*, il a inscrit dans sa propre mise en scène celle de Nicolas Bataille, ainsi que les notes et toutes les fins possibles de la pièce, c'est formidable, car cela revient à dire : on peut être sérieux et décrire l'absurdité du monde dans lequel on vit, ce que fait Ionesco, et en même temps poser la question de «quel théâtre on fait avec ça ?» Je trouve que dans son écriture existe le souci de marier ces deux exigences, ces deux désirs, et d'aller au plus près de l'intime.

La Cantatrice chauve, c'est un spectacle qui pourrait avoir été fait cette année. Très précis, mais très léger en même temps. C'est terriblement bien pensé et avec une grande confiance dans les comédiens. Les gens sont à l'endroit exact d'où ils savent qu'ils doivent raconter. En sortant du spectacle, je m'attendais à ce que Jean-Luc arrive et me dise «c'est vraiment super que tu sois là !» C'est ça aussi qui est très beau : la grande humilité qu'il a toujours eue. Ce n'est pas quelqu'un qui s'est monté le bourrichon. Il avait envie de faire entendre des textes, des auteurs, et pour ça il réunissait des acteurs et la chose avait lieu. C'est cette attitude-là que l'on ressent dans son écriture : il a travaillé en mineur, ce n'est pas un musculeux. C'est pour ça aussi je pense que son écriture a pris beaucoup plus de place après sa mort, parce que sans doute aussi sa personne occultait la capacité que l'on pouvait avoir de lecture de son œuvre : beaucoup avaient l'impression qu'il s'agissait d'une écriture totalement autobiographique. Certains ont su passer par-dessus tout ça, lire et entendre sa voix d'auteur, mais je crois que quand il n'a plus été là on a pu comprendre — et je fais partie de ceux-là — à quel point c'était un humain qui parlait de lui mais aussi de tous les humains. Comme certains font don de leur corps à la science, il avait fait don de son corps au théâtre. Il y a une eucharistie extraordinaire avec l'œuvre de Jean-Luc. On mange son corps à travers son œuvre avec une grande joie. Je pense que c'est maintenant que la chose prend toute sa force, toute sa puissance.

Je suis très content de continuer ce grand parcours que l'on avait commencé avec François Berreur, avec *Le Rêve de la veille* — *Music-hall*, *Le Bain*, *Voyage à La Haye* — et de jouer la saison prochaine *Juste la fin du monde*, de faire ce grand voyage avec Jean-Luc. C'est aussi un parcours qui m'aide à parler d'où j'en suis en tant qu'acteur. Il m'aide à faire le point.

Vous étiez à l'école du TNS et maintenant vous entrez à la Comédie-Française...

... en même temps que Jean-Luc ! La saison prochaine *Juste la fin du monde* est monté par Michel Raskine à la Comédie-Française, où je viens d'entrer, et il se trouve que j'aurai joué *Juste la fin du monde* deux mois avant son entrée à la Comédie-Française ! C'est très émouvant, ça aussi.

³ Reprise au Théâtre de l'Athénée en février 2007, dans la mise en scène de Jean-Luc Lagarce de 1991.

Music-hall, de J.-L. Lagarce
Mise en scène François Berreuer



© D.R.

Olivier Achard, Hervé Pierre, Bérangère Allaux

Et ce point que vous faites sur vous comme acteur ?

Tout est toujours paradoxal, dans la vie. C'est peut-être maintenant que, grâce à Jean-Luc, j'ai l'impression d'être au plus proche de moi, d'accepter d'être comme je suis, avec le corps que j'ai, la vie qui est la mienne, les choix que j'ai faits. Au fond ce qui compte c'est : réussir ma vie. Ce que je fais dans le théâtre est un des éléments de ma vie mais peut-être pas ma vie. C'est ce moment où les choses prennent leur place. A 19 ans pour moi le théâtre n'avait pas d'autre lieu d'expression que la troupe. Après j'ai eu des « rendez-vous » de troupe, avec toujours la sensation que c'était un désir profond et en même temps des déceptions. Quand j'ai rencontré Jean-Luc avec *Le Voyage à La Haye* c'est comme si tout d'un coup il avait la possibilité de m'apaiser, de me dire « on vient du même endroit, on avait les mêmes rêves, on était fascinés par Jacqueline Maillan, le théâtre de boulevard, l'hystérionisme ». Lui a su au fond me tranquilliser. Et, à 50 ans, je rentre dans la troupe de Molière ! La plus grande troupe de France. J'y rentre avec lui. C'est beau, cette coïncidence, cette fraternité. C'est moi qui me raconte tout ça, évidemment, mais j'aime bien me raconter cette histoire-là, elle me touche beaucoup.

Est-ce qu'à l'époque du TNS vous aviez rencontré Koltès ?

Non, nous n'y étions pas tout à fait au même moment. Ça s'est joué à trois ans près. Mais j'ai rencontré comme pour Lagarce l'écriture de Koltès assez tardivement : quand j'ai joué dans *Quai Ouest*, monté par Michel Froehly en 1994.

Il n'y a pas de parenté entre Lagarce et Koltès, d'après vous ?

Non. Pas du tout. C'est ce qui fait qu'ils comptent tous les deux autant comme écrivains de théâtre de la fin du XX^e siècle. Ce sont deux personnes qui ont su parler de l'humain comme peu savent le faire, mais de manière différente. Koltès, c'est plus du côté de Shakespeare, d'un théâtre puissant. Koltès serait en plein et Lagarce en creux. Ça ne veut pas dire qu'il

y a une écriture qui est moins brillante que l'autre, c'est simplement une question de rapport au monde et aux autres, une manière de parler du monde et de s'inscrire dedans. Ce sont deux manières d'être. Ils ne racontent pas les mêmes histoires, pas de la même manière, ils ne sont pas préoccupés par les mêmes choses.

Par rapport au TNS et à la formation d'acteurs que vous avez reçue à l'époque des dramaturges, vous avez beaucoup travaillé sur des textes d'auteurs allemands ?

Je suis content de rentrer au Français aussi pour ça... J'espère quand même jouer Molière une fois dans ma vie ! C'est dingue, je n'ai jamais travaillé ni Molière, ni Racine, ni Corneille ! J'ai travaillé plutôt des allemands, des russes, mais les auteurs français, relativement peu. Dans l'enseignement au TNS, une personne a beaucoup compté pour nous, c'est Claude Petit-Pierre, un acteur qui avait fait partie de la troupe d'Hubert Gignoux à la Comédie de l'Est. C'était un homme qui avait une très haute idée du métier de l'acteur et c'est très dommage d'ailleurs qu'il n'ait pas écrit toutes les choses qu'il avait en lui. Il nous a donné le sens du concret, le plaisir de raconter des histoires du point de vue de l'adéquation au monde, et pas du point de vue de la psychologie. On faisait par exemple des travaux d'improvisation sur les animaux, qui n'étaient pas du tout un travail d'imitation. On allait une journée au zoo de Bâle par exemple, chacun devait choisir une ou deux bêtes, on restait devant la cage à les regarder pour essayer de comprendre, de l'intérieur : avoir la conscience, quand on est un marabout, qu'on a un bec qui va jusque là, qu'on a les yeux sur le côté, le crâne pelé, un cou qui revient un peu en arrière, les pattes qui se plient dans l'autre sens, qu'on a trois gros ongles, qu'on peut dormir sur une patte en repliant l'autre et qu'on ne peut ouvrir qu'un œil (*il le fait*). C'était un travail sur soi qui était formidable. Fondamentalement, pour un acteur, ce qui compte c'est que quand il arrive sur la scène, « on voit ». Pas quelqu'un qui explique, mais quelqu'un qui montre, qui incarne un être. Ce travail, on l'avait donc fait sur les animaux, mais aussi sur les costumes contemporains : on enfilait des vêtements et le comportement naissait de la contrainte produite par le vêtement et pas l'inverse. On mettait un pull, et ce pull, par exemple trop petit, racontait quelqu'un.

Comme l'écriture qui agit sur le corps, d'après ce que vous disiez tout à l'heure.

Exactement. L'acteur travaille par rapport à ce qui lui est donné. Je me souviens de ces sempiternelles discussions qu'il y avait à l'époque sur telle interprétation de l'acteur et sa signification. C'était totalement sclérosant. Ça n'aide en rien. La relation, au fond, est dans la compréhension que le spectateur aura de la chose, il faut qu'il soit possédé, que l'émotion soit immédiate. Ça ne veut pas dire qu'il ne faut être que dans le sentiment, au contraire ça demande beaucoup de finesse et de travail. Mais il faut laisser aux acteurs le soin de créer cette relation. Quelquefois, les metteurs en scène se fourvoient en pensant qu'il faut concevoir tout un appareillage dramaturgique pour que l'on ait une connaissance intime de l'œuvre. Tout d'un coup on ne saisit plus sa simple vérité, qui souvent pour le poète est très concrète, très évidente. Il y a une connaissance intuitive chez l'acteur. C'est pour ça que les grands auteurs de théâtre écrivent pour les acteurs, et pas pour les metteurs en scène. La belle chose chez Koltès, c'est qu'il pose la chose avec un talent génial. Il y a une scène dans *Quai Ouest* où il décrit deux personnages en train de dealer quelque chose. Il raconte que le plafond du hangar est percé par des trous et que donc le soleil entre par grands traits de lumière. Il dit « au fond, à quoi vous allez vous intéresser ? Aux deux personnes ou aux traits de lumière ? A la beauté de la chose ou à ce qui fait la nécessité de la chose ? » Je pense que Koltès écrit pour les acteurs et que Chéreau s'est beaucoup plus approché de Koltès quand il l'a joué lui-même.

Il y aurait des métiers à supprimer dans le collectif théâtral ?

Non, mais je pense comme Simon Callow, un acteur de la Royal Shakespeare Company, dont le livre *Dans la peau d'un acteur* vient d'être publié aux éditions Espaces 34. Il a écrit un manifeste contre les metteurs en scène, en disant non pas qu'il faut éliminer cette fonction, mais que cette fonction a pris trop de pouvoir. Notre métier est un art collectif et collégial. C'est très difficile de trouver cet équilibre grâce auquel le talent de chacun est respecté, accueilli. Fondamentalement, la relation s'établit entre le poète et l'acteur, entre l'acteur et le poète. Tout doit être fait pour que cela soit le plus simple, le plus clair, le plus évident, pour que le spectateur reçoive la chose quasiment sans intermédiaire. Après, ça peut prendre plein de formes différentes, ça peut être très brut ou très raffiné, qu'importe. Le metteur en scène est indispensable, bien sûr, c'est souvent par lui que les choses arrivent, mais malheureusement dans l'évolution de nos métiers les metteurs en scène se sont retrouvés dans la position la plus facile en relation au pouvoir. On n'imagine pas le ministère — à part pour ce qui vient de se passer avec François Chattot⁴ ou avec Muriel Mayette⁵, qui m'a fait extrêmement plaisir — confier un théâtre à un acteur. Et pourquoi pas ? Pourquoi n'aurait-il pas la capacité, comme Jouvet par exemple, non pas seulement d'être un metteur en scène, mais de pouvoir convoquer dans ce théâtre des rencontres entre des poètes, un metteur en scène et des acteurs, qui créent des aventures magnifiques. Je trouve qu'une unique prérogative autour des metteurs en scène appauvrit nos métiers. Dans les années 70 et le début des années 80, le monde était multi polaire, il y avait des figures

grandes, fortes, qui pouvaient se disputer, se répondre par spectacle interposé. Maintenant, au fond, c'est relativement consensuel. C'est pour ça aussi que les metteurs en scène ont besoin de définir leur style. Ils ne se disputent plus sur les formes, ils ne sont préoccupés que par le style. C'est de cette manière-là qu'ils sont tout de suite reconnus, par les critiques, par le pouvoir. Chaque spectacle devrait être une aventure nouvelle. La forme du spectacle devrait inventer un nouveau style. Bien sûr il y a des fondamentaux dans la relation que l'on entretient avec l'acteur, l'espace... Mais quand, au bout d'un moment, les gens ne travaillent plus qu'avec les mêmes et qu'au fond, quand le spectacle démarre en répétition, tout l'aspect esthétique est déjà résolu, il n'y a plus de questions qui se posent à ce niveau-là. C'est-à-dire que le metteur en scène veut retrouver une chose qu'il connaît. Même s'il ne travaille pas avec le même décorateur, il dira ce qu'il veut pour retrouver la même chose, et on dira « ah, on reconnaît bien un spectacle de X ». Ça rassure.

Ce qu'on a perdu c'est ce questionnement sur « qu'est-ce que c'est, rassembler des gens dans une salle, pour leur raconter quelque chose ». Maintenant je trouve que chacun est sur son quant-à-soi. On n'a pas envie de se brûler à ce type de dispute. Alors on travaille pour « son public », ça crée des bulles. On ne discute que dans des colloques.

Heureusement il y a plein de gens nouveaux, de talent : Rodolphe Dana (*Le Pays Lointain*), le collectif Drao (*Derniers remords avant l'oubli*). Ce qu'ils proposent est d'une grande netteté. Rien n'est perdu, jamais ! De toute façon, le théâtre a cela de magnifique qu'il se ressource tout le temps, il se régénère continuellement.



© Bruno Walkowitch

Hervé Pierre

⁴ Nommé à la tête du CDN Dijon-Bourgogne, succédant à Robert Cantarella.

⁵ Sociétaire nommée administrateur de la Comédie-Française, succédant à Marcel Bozonnet.

Vous verriez aussi des auteurs à la tête de théâtre ?

Bien sûr. Je pense que cela devrait d'abord être des artistes à la tête des théâtres.

C'est le cas dans les CDN.

Oui, mais il y a tout le tissu de la décentralisation, toutes les Scènes Nationales qui sont confiées maintenant à des administrateurs. On imagine mal un de ces lieux dirigés par un artiste. Il y a toujours cette idée revenue en force qu'un artiste dépense sans compter, qu'il n'a aucune notion de la réalité économique. On voit bien que les maisons gèrent les structures avec un personnel permanent mais qu'ils ont de plus en plus de mal à gérer le personnel artistique, parce que celui-ci, à part dans quelques lieux dévoués à la création, n'a plus sa place. Je pense comme Planchon, que j'ai rencontré l'autre jour, que le théâtre public va mal parce qu'il a perdu une chose essentielle, le volet social. La décentralisation a été créée autour de l'artiste du théâtre d'art, mais lié à un volet social. Sans volet social, qu'est-ce qui nous différencie du théâtre privé ? Avoir la possibilité de faire du théâtre, c'est intéressant, mais pour qui et pour quoi et à quelles conditions ? On prête le flan à tous ceux qui diront « c'est fait avec l'argent public, et pour combien de personnes ? » Ce sont des fondamentaux qu'il ne faut pas perdre de vue.

Il y a toujours aujourd'hui un travail de recherche de public dans les théâtres, mais c'est aussi aux artistes eux-mêmes de mouiller leur chemise, de s'engager. Tout le monde s'est replié dans une tour d'ivoire qui est liée au premier septennat de Mitterrand. C'est paradoxal, mais tout d'un coup, le fait que Mitterrand arrive enfin au pouvoir, que Lang soit au ministère de la Culture, ça a conforté tout le monde dans l'idée que « ça y est, on y était » et que maintenant on pouvait faire les spectacles là où on était, sans qu'il y ait un autre travail à faire. Comme si c'était acquis, si « on était chez nous ». Le problème c'est que ça a sclérosé les maisons, les fonctionnements, il n'y avait plus de questions qui se posaient. La preuve en est dans le conflit des intermittents. Ce conflit ne sera jamais terminé parce qu'il y a une désolidarisation totale dans nos métiers. L'engagement nécessaire de tout le monde dans la défense du théâtre comme service public, avec son volet social - la façon dont on est impliqué dans le monde dans lequel on vit, faire un théâtre pour tous - cette dimension-là a disparu.

Pour le reste, on est à l'image du monde dans lequel on vit, qui est en train de se libéraliser de plus en plus. On va vers un monde de plus en plus brutal.

L'enthousiasme qui a eu lieu pendant le premier septennat de Mitterrand était communicatif, il y avait des moyens pour la culture, l'envie de changer les choses, ça explosait. Mais en ce moment, il n'y a pas tellement de gens enthousiastes et joyeux !

Jean-Luc m'entretient dans l'enthousiasme ; par exemple *Du luxe et de l'impuissance*, c'est le petit livre que je relis continuellement. Il dit, au fond, « il faut se défendre, soi, il faut dire les choses auxquelles on croit, c'est important d'être juste, contre les grands vents dominants. »

Propos recueillis par Pascale Gateau et Valérie Valade

Parcours de Jean-Luc Lagarce avec Théâtre Ouvert

Voici, pour donner quelques repères « historiques », la chronologie du parcours qui a lié Jean-Luc Lagarce (comme auteur et metteur en scène) et Théâtre Ouvert depuis la fin des années 70. Toutes ces manifestations de Théâtre Ouvert ont eu lieu au Jardin d'Hiver à Paris ou, quand cela est signalé, hors les murs.

1979

Mise en voix¹ de *Carthage encore*, par Jean Bouchaud, avec Danielle Ajoret, Jean Bouchaud, André Cellier, François Cluzet, Catherine Frot, Danièle Girard

1980

Publication en Tapuscrit (n°9/10) de *Voyage de Madame Knipper vers la prusse orientale* et *Carthage encore*

1981

Mise en voix, aux Rencontres d'Hérison, de *Les Serviteurs*, par Bérangère Bonvoisin, avec Roland Amstutz, Guillemette Bonvoisin, Jean-Claude Leguay, Claude Matthieu, Dominik Reymond, Dominique Valadié



© D.R.

Rencontres d'Hérison - Lucien Attoun, Bérangère Bonvoisin et Jean-Luc Lagarce - 1981

1982

Mise en voix de *Vagues souvenirs de l'année de la peste*, par les comédiens du Noyau (Christiane Cohendy, Jean-Claude Durand, André Marcon, Michelle Marquais, Anne Wiazemsky), avec la participation de Marilyn Alasset, Bertrand Bonvoisin, Maria Verdi

1983

Publication en Tapuscrit (n°24) de *Vagues souvenirs de l'année de la peste (fragments)*

1984

Mise en voix, à Théâtre Ouvert, par Jean-Luc Lagarce, de *Noises*, d'Enzo Cormann et *Leçon de musique*, d'Agnès Célrier

Publication en Tapuscrit (n°35) de *Retour à la citadelle*

Création de *Les Orphelins* mise en scène par Christiane Cohendy, avec Charles Berling, Yann Collette, Gérard Hardy, Frédéric Leidgens, Anne Wiazemsky

¹ Au Centre Culturel de la Communauté française de Belgique à Paris.

1987

Publication en *Tapuscrit* (n° 50)
de ***Derniers remords avant l'oubli***

Participation de Jean-Luc Lagarce
au « Marathon des Auteurs »

1990

Création de ***Music-hall***
mise en scène par l'auteur,
avec Hélène Surgère, Olivier Achard,
François Berreur

**Dans le cadre de « 3 auteurs/
parcours »**

Mise en espace de ***Derniers remords
avant l'oubli***, par Hans Peter Cloos,
avec Marie Carré, Nini Crépon,
Sidoni Malcorpi, Marc Berman,
Marieff Guittier, Jean-Michel Noiret

Mises en voix de :

Retour à la citadelle,
par François Rancillac,
avec Pierre Baillot, Xavier Brière,
Jacques Charby, Danielle Chinsky,
Raymond Gil, Manuela Gourary,
Madeleine Marie, Gulhem Pellegrin



© Quenneville

« 3 auteurs/parcours » - Jean-Luc Lagarce,
Armando Llamas, et Eugène Durif

Vagues souvenirs de l'année

de la peste, par le groupe Voies-off,
avec Christine Blondel,
Dominique Gicquel, Françoise Hoffmann,
Valérie Judde, Valérie Lacombe,
Catherine Maupu, Robert Paladini,
Jean-Pierre Perchellet,
Daniel Urrutiaguer

1993

« **Théâtre / Ecriture / Lecture** »,
à la Bibliothèque Publique
d'Information du Centre Pompidou.
Première lecture de ***Juste la fin
du monde*** par Olivier Py.
Présentation de l'auteur
par Colette Godard

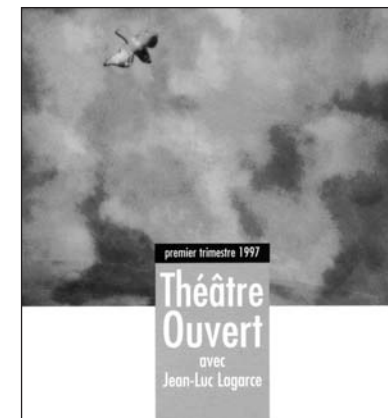
Dans le cadre des « Cartes Blanches
aux auteurs » à Théâtre Ouvert,
mise en voix de ***Flou dans les lointains***,
d'Anne-Marie Garat,
par Jean-Luc Lagarce

1994

Commande, pour le Chantier animé
par Philippe Minyana, de ***J'étais
dans ma maison et j'attendais
que la pluie vienne***, mise en espace par
Robert Cantarella et Philippe Minyana,
avec Xavier Béja, Cécile Cotté,
Patricia Jeanneau, Sylvie Laguna,
Morgane Lombard, Thierry Monfray,
Alain Payen, Didier Ruiz, Valérie Vinci,
Thierry Vu Huu

1995

Publication en *Tapuscrit*
de ***Nous, les héros*** (n° 79) et
de ***J'étais dans ma maison et
j'attendais que la pluie vienne*** (n° 81)



1997

« **Salut à Jean-Luc** » :

Dramatique enregistrée en public
par France Culture : ***Le Pays lointain***.
Avec : Hugues Quester, Jean-Baptiste
Malartre, Serge Renko, Olivier Py,
Richard Sammut, Yves Ferry,
Liliane Rovère, Patrick Catalifo,
Christèle Wurmser, Bernadette Le Saché,
Anne Kreis
Réalisation : Christine Bernard-Sugy

L'Apprentissage lu par Redjep Mitrovitsa

***Nous serons sereins cette nuit-là
et Dire ce refus de l'inquiétude***
lus par Christiane Cohendy

Le Voyage à La Haye lu par Hervé Pierre

***Pourquoi des poètes du temps
de la pauvreté et Du luxe et
de l'impuissance***, lus par
Mireille Herbstmeyer

***Vagues souvenirs de l'année
de la peste*** lu par Bernard Bloch,
Irina Dalle, Mireille Herbstmeyer,

Delphine Maillet, Hervé Pierre, Olivier Py,
Hélène Surgère, Christèle Wurmser,
avec la collaboration
de François Berreur et la Compagnie
Les Solitaires Intempestifs

« **Bribe** », coordonné par Joël Jouanneau,
à partir de papillons extraits d'écrits
de Lagarce autour de son travail

Comment j'écris ?

lu par Philippe Sireuil

***J'étais dans ma maison et j'attendais
que la pluie vienne (fragments)***
lu par Marie Cariès, Sarah Chaumette,
Valérie Lang, Madeleine Marion,
Véronique Nordey

Portrait

Projection vidéo du portrait
de Jean-Luc Lagarce,
suivie d'une rencontre avec
François Berreur, Robert Cantarella,
Christiane Cohendy, Joël Jouanneau,
Stanislas Nordey, Olivier Py,
Philippe Sireuil

1997

Création de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, mise en scène par Stanislas Nordey. Avec Marie Cariès, Sarah Chaumette, Valérie Lang, Madeleine Marion, Véronique Nordey

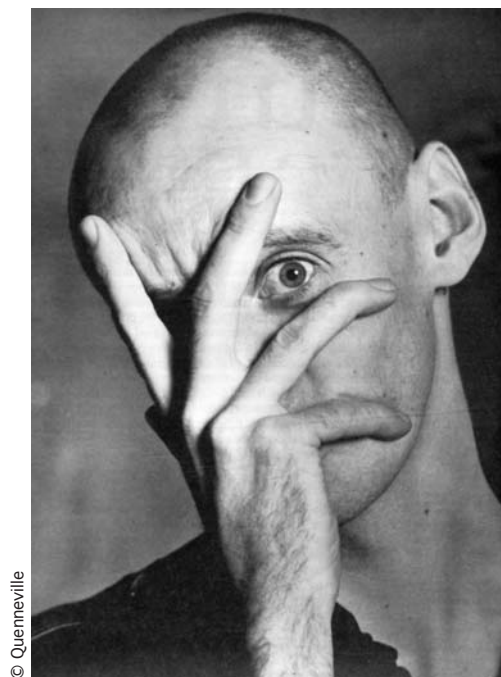
2000

Mise en espace de *Le Pays lointain*, par Joël Jouanneau, avec Jean-François Auguste, Marie-Charlotte Biais, Bruno Blairet, Stéphanie Farison, Pierre-Félix Gravière, Mathieu Genet, Odile Grosset-Grange, Delphine Lamand, Sophie-Aude Picon,

Hedi Tillette de Clermont-Tonnerre. En coréalisation avec le CNSAD

2001

Mise en scène de *Le Pays lointain Traversée*, par Joël Jouanneau, avec Jean-François Auguste, Marie-Charlotte Biais (en alternance), Bruno Blairet, Stéphanie Farison, Pierre-Félix Gravière, Mathieu Genet, Odile Grosset-Grange, Delphine Lamand, Lisa Pajon (en alternance), Sophie-Aude Picon, Hedi Tillette de Clermont-Tonnerre. Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National



© Quenneville

PRESENCE D'AUTEUR

Cela fait quelques années déjà que Frédéric Mauvignier a envoyé son premier texte à Théâtre Ouvert : il s'agissait de *La Croix Saint-Gilles*. Cette pièce a ensuite été réalisée à France Culture par Blandine Masson. Deux pièces publiées plus tard¹, dont une créée – *Les Habitants*, par Stanislas Nordey – voici aujourd'hui une nouvelle étape dans ce «compagnonnage» : le nouveau texte de Frédéric Mauvignier, *Faire*, est mis en espace en mai 2007 par Stanislas Nordey à Théâtre Ouvert, réalisé pour France Culture par Blandine Masson, et publié en *Tapuscrit*. Afin d'aborder le parcours d'écriture de cet auteur explorant des univers et des formes de plus en plus maîtrisés, voici un entretien avec Stanislas Nordey, un article de Blandine Masson sur théâtre et radio, puis une ouverture vers un autre genre littéraire qu'expérimente Frédéric Mauvignier depuis peu, le conte pour enfants.

¹ *Les Habitants* et *Maman est folle*, Ed. Théâtre Ouvert, coll. Tapuscrit.

Faire dire

Entretien avec Stanislas Nordey

Metteur en scène et comédien très attentif aux nouvelles écritures, Stanislas Nordey poursuit un parcours commencé avec Frédéric Mauvignier et sa pièce *Les Habitants*.

Dialogue avec Stanislas Nordey – qui, également pédagogue¹, a inauguré en 2005 l'*Ecole Pratique des Auteurs de Théâtre* au Théâtre Ouvert/Studio – sur son rapport aux écritures contemporaines et à leur théâtralité.

Tu as mis en scène *Les Habitants*, et tu t'apprêtes à mettre en espace *Faire*², est-ce que pour toi, dans ces deux pièces de Frédéric Mauvignier, il s'agit de la même nature d'écriture ?

Ce qui m'a intéressé tout de suite dans *Les Habitants*, c'est qu'il y a quelque chose qui résiste par rapport aux formes de théâtre que l'on peut lire habituellement. En lisant *Faire* plus tard, je me suis dit : « Cet homme qui écrit pour le théâtre continue à ne pas écrire de théâtre. » Il n'a rien renié de l'étrangeté de son geste. Cela arrive souvent de lire des premières pièces très intéressantes d'auteurs qui ensuite reculent, abandonnent leur recherche de forme et de fond. Cela peut arriver pour des raisons très différentes, et notamment pour des raisons économiques. J'avais discuté avec Martin Crimp quand j'allais créer *Atteintes à sa vie* – qui pour moi est sa plus belle pièce – il avait travaillé là sur une forme assez expérimentale, à la suite de son travail avec Sarah Kane et de la lecture de *Psychose 4.48*. Il m'avait dit que économiquement, c'était très difficile, que cette pièce était celle qui avait le moins marché et qu'après il allait se mettre à écrire des formes plus classiques.

Ce que j'aime bien dans le geste de Frédéric, c'est que c'est un geste d'écrivain. Ce n'est pas le geste de quelqu'un qui veut absolument que ses pièces soient jouées, c'est en dehors de toute logique d'efficacité.

² Il dirige l'école du Théâtre National de Bretagne depuis 2000.

² *Faire*, de Frédéric Mauvignier, mise en espace Stanislas Nordey, avec Christian Colin, Frédéric Leidgens, Stanislas Nordey, du 21 au 26 mai 2007, à Théâtre Ouvert. La pièce fera l'objet d'une réalisation radiophonique par Blandine Masson, pour France Culture.



Qu'est-ce que ce serait, la théâtralité, chez Frédéric Mauvignier ?

Peter Handke, quand il écrit *Outrage au public*, la publie avec d'autres pièces sous le titre « Pièces parlées ». C'est la même chose : je ne sais pas si c'est fait pour être joué, mais c'est fait pour être dit. La différence est infime, mais vu le théâtre que je fais, qui est peut-être plus un théâtre du dire que du jouer, ça m'intéresse. Ça pourrait se rapprocher aussi de tous les mouvements actuels de poésie sonore, ou du travail de personnes comme Christophe Fiat. Ce que j'aime beaucoup dans *Faire* c'est la notion de caractère. Les personnages sont des caractères typographiques, mais sont aussi trois « caractères ». J'ai trouvé cette division très fine. Il y a quelque chose d'assez mystérieux, même dans la présentation : *Time New Roman*, *Courier New*, *Time New Roman Italique*.

Est-ce que ce travail sur la forme, ces trois voix qui sont peut-être trois facettes de la même personne – on ne sait pas – t'imposent des modalités de représentation ? Quand tu as lu *Faire*, est-ce que tu t'es dit comme une évidence : je vais faire une mise en voix, une mise en espace, je vais travailler comme ça...

J'ai pensé à plusieurs choses. Comme ce sont des caractères d'écriture, il pourrait s'agir de trois miroirs de l'écrivain. Ensuite, il y a le titre : *Faire*. Quand j'ai lu le texte la première fois, j'ai beaucoup pensé à *Du luxe et de l'impuissance*, de Jean-Luc Lagarce, par rapport au mode d'écriture, aux phrases courtes, aux verbes à l'infinitif. Pour la représentation, je me balade entre l'idée de l'écrivain à la table et du manifeste à la fois d'écriture et d'humanité. Je prends un extrait du texte au hasard : « Défais-toi, prémunis-toi de la férocité.

De la calamité. De l’hostilité. Abdique ceux qui t’ont donné leur nom. Abdique ceux dont tu portes les réminiscences. » C’est comme un programme, une sorte de « politique de l’humain ». Je ne sais pas quelles sont les influences de Frédéric, mais cela me fait aussi beaucoup penser à Nova, dans *Par les villages*, de Peter Handke, qui au premier tableau dit à Gregor : « Défais-toi de tout. Laisse tomber les barrières. Passe par les villages. »

Et puis, même s’il ne faut pas tout dévoiler, Frédéric m’a raconté d’où vient *Faire*, donc j’ai aussi des lieux physiques dans la tête, des couleurs. Cela me touche toujours chez un écrivain quand il est au bord de l’aveu, de la confession de quelque chose. C’est là que l’acte d’écriture est le plus bouleversant parce qu’il ne prend pas de détour.

C’est un texte très sanguin, et en même temps assez ludique, qui me fait penser à Gemini Cricket dans *Pinocchio* ou à Milou, dans *Tintin* quand au-dessus de sa tête se bagarrent un petit diable et un ange ; ces voix contradictoires et en même temps complémentaires, nous les avons tous en nous : le courage, la lâcheté, l’entre-deux. Je trouve que le fait qu’il y ait trois voix, dans le texte, est quelque chose de très juste.

Est-ce que tu as une manière différente d’aborder ce texte en pensant que ce sera aussi pour la radio ?

Oui et non. Je ne pense pas que ce soit une pièce radiophonique en tant que telle. Ce serait indiqué si l’auteur avait voulu que ce soit une pièce radiophonique.

Je suis sûr que si j’envoyais ce texte à des directeurs de théâtre, 95 % d’entre eux me diraient que ce n’est pas du théâtre. Ce qui va m’intéresser c’est de raconter que c’est quand même du théâtre, donc d’en faire sortir la théâtralité. Théâtre Ouvert ne m’a pas dit : « Qu’est-ce que tu voudrais faire pour la radio ? » J’ai dit que *Faire* m’intéressait, et Théâtre Ouvert m’a dit « OK, et ce sera en partenariat avec la radio. » Je n’accentuerai pas la question radiophonique, je ferai en sorte que ce soit d’abord un mouvement de théâtre et que, en plus, ce soit captible.

A chaque fois que tu diriges des textes de Frédéric, tu t’impliques très fortement puisque tu joues aussi.

Oui, c’est vrai, je n’y avais pas pensé. Finalement, j’ai monté peu de textes de jeunes auteurs français et quand je le fais j’ai envie de m’impliquer totalement. J’ai eu envie de défendre cette écriture parce qu’elle me convainquait on peut dire « physiquement ». Je crois comprendre d’où ça vient et comment ça pense.

J’ai lu beaucoup de pièces jolies, bien faites, bien écrites, mais sans tripes, sans violence, douleur ou rire : des pièces qui se planquent. Gabyly ne cache rien parce qu’il ne peut pas. Lagarce dans ses dernières pièces – *J’étais dans ma maison et j’attendais que la pluie vienne*, *Nous les héros*, *Voyage à La Haye*, *Le Pays lointain* – ne cache plus rien. Au moment de l’EPAT avec Mario Batista, on a beaucoup parlé de ça, je lui disais : ce qui me touche dans

Langue Fourche c’est que tu es là, il y a « toi » qui débordes, qui suintes de partout, donc pour un acteur ou un spectateur ça va créer de l’émotion, du mouvement. A ce moment-là, le théâtre devient grand. Chez Mauvignier c’est ça qui me touche énormément.

Tu aimes aborder des écritures qui travaillent la forme, comme celle de Fausto Paravidino par exemple, mais dans sa pièce *Gênes 01*, il n’y a pas de complexité syntaxique, c’est assez limpide. Chez Mauvignier il y a toujours des choses opaques, l’écriture est assez tortueuse.

Heureusement, parce que nous sommes nous-mêmes tortueux !

Je sais que je suis toujours plus dérangé – et j’aime être dérangé, en tant que metteur en scène, acteur et même spectateur – par ce qui m’échappe. Un de mes auteurs préférés est Pierre Guyotat, ce qu’il écrit est noueux, tortueux, ça résiste. On est dans une société où l’on va constamment à l’immédiateté. Il me semble pourtant que l’on est sacrément récompensé de l’effort que l’on fait quand on le fait. On est confronté à ce choix tous les jours.

Finalement, cet « effort » dont je parle c’est aussi celui du spectateur qui va au théâtre !

C’est un peu ça aussi : monter le texte de Frédéric Mauvignier ou le texte de X qui aurait une écriture moins tortueuse. Je respecte les deux, mais mon choix va plutôt vers les écritures qui résistent. Des directeurs de théâtre à qui j’avais envoyé *Les Habitants* m’ont souvent dit la même chose : « au bout de la deuxième page j’ai arrêté, c’est difficile à lire. » Franchement, je ne trouve pas ça difficile à lire. C’est comme *Deux morceaux de verre coupant*, de Batista : il y a une forme, oui, mais une fois que l’on a compris le système, ce n’est pas si compliqué. Cela témoigne de l’épouvantable paresse dans laquelle on est de plus en plus amené à être.

Tu dis que tu as mis en scène peu de textes de jeunes auteurs français mais là tu fais un chemin avec Mario Batista et avec Frédéric Mauvignier. Est-ce que c’est important pour un metteur en scène de creuser quelque chose avec le même auteur ?

J’avais une relation très forte avec Didier-Georges Gabily, on était très proches. Je pense que s’il avait vécu, il aurait écrit pour moi, c’était dans nos projets. J’ai toujours rêvé d’avoir des complicités fortes avec des auteurs. Ce n’est pas simplement le fait de monter une pièce qui me plaît c’est l’idée d’un mouvement commun. C’est pour ça que j’ai accepté d’animer la première session de l’EPAT avec Batista, sachant que j’avais envie de monter *Deux morceaux de verre coupant* et pourquoi pas *Langue Fourche*, c’est pour ça que ça pourrait tout à fait m’intéresser de passer une commande à Mauvignier. J’aime bien le dialogue avec eux sur leur inquiétude d’écrire des choses qui ne sont pas forcément digestes pour le milieu théâtral – je fais exprès d’employer ce terme de « milieu théâtral ». Là, il y a un espace pour la conversation. De la même façon, l’année prochaine je vais monter *Incendies*, de Wajdi Mouawad, et c’est presque l’inverse : Wajdi, qui est aussi quelqu’un de très proche, a une écriture très limpide, et ça m’intéresse de m’y confronter. Il y a quelque chose qui me touche

profondément dans son écriture et dans son écriture du plateau ; cela ne correspond pas forcément à ma sensibilité immédiate mais, sa passion de « raconter des histoires » par exemple, c'est quelque chose qui « m'inquiète », qui me pose question.

Chez ces jeunes auteurs, Mauvignier et Batista, ce que j'aime c'est la question de la langue, de la forme qui est posée, et peut-être moins la question de la fable.

Il y a une tendance aujourd'hui qui est de considérer le théâtre comme de la littérature à part entière. Tu serais de ceux qui disent ça ?

Je mettrais quand même un petit bémol, dans le sens où pour moi ce qui est très important c'est de voir s'il est écrit « théâtre » ou pas sur l'œuvre. Je pense que toute écriture n'est pas faite pour être portée sur un plateau, c'est la question que je m'étais posée pour *Cris*, de Laurent Gaudé par exemple.

Quand je lis *Faire*, ça m'intéresse de poser le texte sur le plateau parce que je sais que c'est écrit pour être dit. Je le sais, je le sens. Après, je pense qu'il y a des tas de choses qui ne sont pas écrites pour être dites.

Quand tu as monté *Les Habitants*, le texte s'est un peu transformé : certains passages ont changé de place par exemple. Est-ce que là, pour *Faire*, tu penses aussi que le texte va bouger ?

Je ne pense pas parce que *Faire* est un texte beaucoup plus maîtrisé que *Les Habitants*. En le lisant j'ai eu l'impression que quelque chose avait beaucoup avancé dans l'écriture. *Les Habitants*, ce serait comme une « œuvre de jeunesse », avec ses aspérités, ses défauts et ses qualités. Si les choses ont bougé dans *Les Habitants* c'est parce que, avec Frédéric, que j'ai fait venir en répétition, on se posait des questions sur le passage au plateau. Je lui disais : « Tiens à ce moment-là par exemple, c'est obscur — j'ai eu aussi ce type de discussion avec Batista à l'EPAT³ — est-ce que c'est volontaire ? Si à ce moment-là tu as voulu amener une opacité, je la garde. » Et Frédéric disait : « Mais non, non, pour moi ça ne doit pas du tout être obscur. » Je lui disais : « Soit c'est un parti-pris, soit, si ça n'en est pas un, il faut que tu modifies la phrase, ou que tu nous donnes une clé, à nous acteurs, pour qu'on puisse la rendre claire. » En somme, le travail sur *Les Habitants*, c'était la préfiguration de l'EPAT en direct !

Mais Frédéric a finalement réécrit très peu de choses. On a déplacé, il y a eu plutôt un travail de léger montage, avec son accord.

³ L'EPAT, 1^{re} session, animée par Stanislas Nordey, avec *Déchirures* et *Langue Fourche*, de Mario Batista, et les comédiens Anne Baudoux, Pierre Lamandé, Bruno Pesenti, 14-26 novembre 2005, Théâtre Ouvert/Studio.

Tu vois déjà un peu le travail que tu vas réaliser sur *Faire* ?

Non, mais j'ai choisi les comédiens : Frédéric Leidgens et moi — ce qui d'une certaine façon prolonge le geste des *Habitants* — et Christian Colin, dont j'aime beaucoup le rapport à la langue.

Ce que j'aime bien chez Mauvignier et chez Batista c'est que ce sont des gens qui n'ont pas peur d'« avouer » leurs influences. Je ne sais pas si Mauvignier a pensé à Lagarce ou à *Introspection*, de Peter Handke ; Batista, je sais qu'il pense à Schwab quand il écrit. Les écrivains allemands font ça beaucoup plus que les français : on écrit « après Büchner », « après Brecht », « après Müller », on le sait donc on écrit « à côté » ou « contre ». Je trouve que souvent chez l'écrivain français il y a l'orgueil d'être maître absolu de sa forme, se croire détaché de l'histoire littéraire alors que c'est faux. Chez ces deux auteurs, il y a quelque chose qui n'arrive pas, heureusement, à se désengluier de ce qu'ils ont lu, de ce qu'ils aiment.

Chez Batista, ça peut d'ailleurs verser du mauvais côté si les pièces deviennent trop des « variations » de Schwab. Ce qui est intéressant c'est quand il écrit *Deux morceaux de verre coupant* où il est totalement imprégné de la langue de Schwab et où en même temps il trouve son propre mouvement d'écriture, comme un tremplin. C'est important : comment est-ce que, quand on écrit, on n'a pas peur de se dire : « Tiens, là, j'écris comme Lagarce. » Cela devient un moteur, et je trouve que c'est courageux. Et en même temps ça n'a rien à voir, c'est ça qui est intéressant évidemment. Ce sont les qualités des grands auteurs en général. Gably a pompé énormément à Heiner Müller, mais c'est formidable : il retravaille cette matière-là, il la transforme. Lagarce a piqué à tout le monde, de Madame de Lafayette à Marguerite Duras. Il y a une porosité dans tous les premiers écrits qui traduit toute la culture livresque de leur auteur. Et à un moment donné il y a quelque chose qui se met en place : l'auteur sert quelque chose et devient totalement lui-même.

Propos recueillis par Pascale Gateau et Valérie Valade

A noter :

Thérèse Philosophe, de Jean-Baptiste de Boyer, mise en scène Anatoli Vassiliev, avec Valérie Dréville, Stanislas Nordey et Ambre Kahan, Odéon-Théâtre de l'Europe (Berthier), du 5 au 29 avril 2007.

La Philosophie dans le boudoir, du marquis de Sade, mise en scène Christine Letailleur, avec Stanislas Nordey, Valérie Lang, Charline Grand, Philippe Cherdel, Guy Prévost, Stéphanie Cosserat, Théâtre de Gennevilliers, du 4 au 20 mai 2007.

En passant par la radio

Blandine Masson, réalisatrice et conseiller de programmes pour la fiction à France Culture, réalisera *Faire*, de Frédéric Mauvignier, en public, au mois de mai à Théâtre Ouvert. L'occasion d'aborder avec elle les rapports entre le théâtre et la radio.

Dès les premières tentatives du Studio d'Essai, de Pierre Schaeffer, le texte de théâtre se trouvait au cœur de la création radiophonique. Le pionnier en fut certainement Jacques Copeau, avec son stage de Beaune, où il fit travailler ses acteurs au micro sur une tragédie de Racine. La précision du micro, le « grossissement » qu'il opère sur la voix, et les mille nuances qu'il permet, ouvraient à Jacques Copeau puis aux hommes de radio, comme Pierre Schaeffer, Alain Trutat, Jean Tardieu, un véritable « champ du possible » et de l'expérimentation. Et la radio devint très vite le lieu naturel des poètes, des dramaturges, des musiciens.

Soixante ans plus tard, que faire de mieux que d'entretenir la flamme, veiller à ce qu'elle ne s'éteigne jamais, que la radio demeure un lieu de création et tenter de poursuivre ce travail de défricheurs accompli par ceux qui nous ont précédés.

La difficulté aujourd'hui est celle de l'évolution des formes, des univers sonores, la direction et le choix des acteurs, et le vieillissement qui guette la dramatique radiophonique. C'est aussi la nécessité pour les réalisateurs de dialoguer avec leur époque, en s'arrachant ainsi à la seule théâtralité pour aller vers toujours plus de « radiophonie » et oser renouer avec la « narration » et la poésie. Ce qu'il faut fuir, à mon avis aujourd'hui, plus que tout, c'est le naturalisme et aussi la concurrence avec l'image. La création radiophonique doit se situer ailleurs dans un espace qu'il faudrait réinventer et redéfinir à partir de ces quatre éléments, les seuls que nous possédions : la voix (et la fascination qu'elle exerce), le silence, la musique, les sons.

Avec tout cela, la radio peut aller à la rencontre des auteurs et des découvreurs d'auteurs, ceux qui ont ce talent si particulier de repérer, découvrir, aider, encourager les écrivains, ceux dont nous sommes si fiers aujourd'hui et que nous aimons citer comme Samuel Beckett, Bernard-Marie Koltès, Jean-Luc Lagarce, et tous les autres.

Lucien Attoun avec le *Nouveau Répertoire Dramatique* sur France Culture, a fait ce travail et il a accompagné fidèlement tous ces auteurs-là, leur offrant la radio, et, à Théâtre Ouvert, le plateau de théâtre et l'édition.

Koltès et Lagarce sont emblématiques de cet engagement de Lucien Attoun et Micheline Attoun, et on les cite souvent, mais je ne veux pas oublier tous les autres, les vivants, ceux qui poursuivent leur chemin d'écriture et aussi ceux qui arrivent, plus discrets, moins connus.

Ainsi Frédéric Mauvignier, dont le tout premier texte, *La Croix St Gilles* me fut proposé par Lucien Attoun il y a quelques années pour une réalisation radiophonique¹. Quatre acteurs magnifiques : Hugues Quester, Lilianne Rovère, Marie-Paule Trystram et Alain Libolt, offrirent leurs voix aux personnages souvent brisés, irréconciliables de Frédéric Mauvignier. C'était une émotion de déchiffrer ce texte, d'essayer de comprendre et d'éprouver un univers inédit, d'incarner ces personnages dans lesquels nous pénétrions à tâtons, sans références, sans passé pour nous. Et ainsi, Frédéric put entendre et écouter pour la première fois son texte : un pas vers le théâtre était fait, car le studio de radio est une scène secrète, mais une scène déjà. Aujourd'hui, Frédéric Mauvignier a trouvé un metteur en scène : Stanislas Nordey et *Faire* sera mis en espace à Théâtre Ouvert au printemps. Le texte inédit a fait l'objet d'une convention d'achat par France Culture il y a quelques mois et nous sommes convenus que la mise en espace de Nordey donnerait naissance à une mise en ondes et une diffusion sur France Culture. Le chemin se poursuit donc avec Frédéric Mauvignier en croisant théâtre et radio et en invitant le metteur en scène et les comédiens à travailler avec "leurs oreilles" en compagnie d'un réalisateur. Une manière pour moi de réaffirmer la valeur de ce pacte très ancien engagé entre la radio et le théâtre.

Blandine Masson

¹ *La Croix St Gilles*, de Frédéric Mauvignier, réalisation Blandine Masson, commande de Lucien Attoun pour sa collection Radiodrames, France Culture, 2003.

Blandine Masson entretient un compagnonnage avec la radio (France Culture) depuis 1987. Elle a reçu la bourse de la Villa Medici hors les murs, en 1994, pour un séjour à Berlin et le prix Gilson pour *Sentimentales funérailles*, de Yann Apperry en 2000.

Contes

Auteur de théâtre, Frédéric Mauvignier écrit également depuis quelque temps des textes «jeunes publics». Il nous a permis de reproduire ci-dessous des extraits de deux contes issus du recueil *Quatuor*, encore inédit, composé de trois contes et d'une pièce. En marge et en écho à sa pièce *Faire*, un détour par l'enfance.

I *Ertugrul le furieux*

Cric crac truc font les petites peaux d'arbres rouillées sous les pieds quand Ertugrul marche dessus les feuillages tombent les arbres se déshabillent Ertugrul ramasse les feuilles mortes

Cric crac truc dans la tête d'Ertugrul il y a une fuite un bruit qui tourne pas rond une débandade des galipettes un truc qui va pas une brèche creusée et ouverte dans le crâne creux d'Ertugrul qui ramasse les feuilles mortes point

Un balai à la main il frotte caresse le sol les trottoirs les caniveaux le vent ami de tout temps apporte sans cesse les restes des arbres écorces bouts de bois feuillages morts miettes de fleurs et ainsi tout finit dans le grand sac plastique bleu d'Ertugrul

Un oiseau minus lui tient le crachoir Ertugrul bougon et hirsute lui jette des coups de pieds Minus pourtant revient avec son minuscule bec rouge s'égosille s'entête à vouloir piailler

Ertugrul marmonne et peste contre le vent qui lui ramène sans cesse de quoi ramasser Ertugrul rêve de Lila dans ses jolies robes à fleurs

Réveille-toi sinon ils diront de toi que tu es bon à rien

Va sinon ils te jetteront des cailloux des morceaux de bois et on n'y pourra rien

Ertugrul marmonne quelques slutes de slutes et file ramasser les miettes d'arbres

Cric crac crotte et trucs en tout genre Ertugrul les deux pieds dans le même sabot passe le balai dans le caniveau

Il voit une pierre rouler jusqu'à ses pieds

Il voit une pierre passer au-dessus de sa tête

Et reçoit un caillou au milieu du crâne

Reçoit des cris d'enfants dans les oreilles venant de loin baladés par le vent se met à hurler aussi des supurlupus cucuticule bon-deus à n'en plus finir puis le vent les invectives passent Ertugrul pose son balai s'installe sur le rebord du trottoir et boude

Cric crac truc font les bidules et les machins de la déchetterie rouillés avariés abîmés avec l'odeur de pourriture qui remonte dans les narines d'Ertugrul qui aime la promenade dominicale de la décharge

Il ramasse des fleurs fanées mortes qu'il offrira à Lila des trucs des bidules des objets des vêtements un point c'est tout

Fier de ses trouvailles point

Sors de là sors sinon ils diront de toi que tu es un voleur avec ce chapeau ce manteau tu as l'allure d'un épouvantail va ramasser les feuilles mortes

Va sinon ils te jetteront des cailloux des morceaux de bois

Ertugrul marmonne quelques slutes de slutes et file ramasser les miettes d'arbres habillé en épouvantail cric crac croc le balai dans le caniveau

Il voit une pierre rouler jusqu'à ses pieds

Il voit une pierre passer au-dessus de sa tête

Et reçoit caillou au crâne et moqueries dans le cœur

Ertugrul pose son balai se met à courir en criant des slutes de slutes de bon-deus attrape un petit diable d'enfant lui cogne la tête si fort que le petit corps dans les grosses mains d'Ertugrul saigne

Sur le rebord du trottoir il s'installe et l'enfant cœur battant s'enfuit en courant

Dans sa tête Lila porte une robe à grosses fleurs roses et jaunes elle passe son temps à lire tourne les feuilles une à une Lila lit page par page les feuilles d'Ertugrul Lila : instruite

Ertugrul pourquoi as-tu cogné mon fils **POURQUOI FAIS-TU PEUR À NOS ENFANTS Pourquoi pousses-tu des cris à faire trembler la terre POURQUOI RESSEMBLES-TU À UNE BÊTE Vois-tu ce bâton Ertugrul VOIS-TU** On te le demande RÉPONDS On te le demande **POURQUOI AS-TU VOLÉ CE CHAPEAU ET CE MANTEAU Pourquoi réponds** **POURQUOI NE RESTES-TU PAS TRANQUILLE Pourquoi te promènes-tu dans les poubelles** **POURQUOI** Ne vois-tu pas que tu n'es pas comme nous **POURQUOI AS-TU CETTE TÊTE DE POIREAU Pourquoi ne parles-tu pas** **ERTUGRUL SAIS-TU CE QUI VA SE PASSER Peux-tu répondre SAIS-TU CE QU'IL VA ARRIVER** Pourquoi es-tu comme tu es **POURQUOI ERTUGRUL Réponds** Si tu es comme nous réponds **POURQUOI ERTUGRUL Pourquoi Tu es un monstre Trouves-tu normal de frapper nos enfants Ertugrul RÉPONDS** qu'as-tu à répondre pour te défendre RÉPONDS

(...)

II

Conte D'Hiver

Cela commence comme ceci. Dans ses bras dans ses jambes dans son ventre Dame ville commence où s'arrêtent les bois. Elle porte les immeubles gris et noirs, comme des cicatrices laissées là par les autos, elle porte les maisons, les rues, les galeries souterraines du métropolitain qui font battre son cœur de pierre. Au milieu d'elle : les autochtones. Au milieu d'elle, planté là, le potager de l'une d'entre eux, une habitante nommée Ida. Elle avait planté des choux des tomates des artichauts et de grosses poires juteuses et sucrées. Comme cela chaque fois que le soleil disparaît derrière le grand immeuble de ciment, Ida somnole en surveillant d'un œil que personne ne vienne pour lui voler ses fruits et légumes. Le va-et-vient des autos la berce doucement, les murmures des passants l'endorment comme un nouveau-né, la peau encore toute fripée, toute rouge. Ida est grande comme une pomme, grande comme deux doigts. Ne venez pas déranger Ida, car Ida dort. Ne venez pas embêter Ida car Ida repose dans une maison en carton, une maison de jardin, une boîte à chaussures. Non, ne venez pas pour Ida, Ida rêve. Elle se laisse bercer dans l'ombre du quartier. Ida comme nous, n'a que son potager et l'odeur de la grande Dame Ville, ne lui prenez donc pas les délices de son jardin. Qu'on la laisse tranquille au moment où elle somnole. Ida lourdement dort.

Dame terre avait une faim à la faire tourner bourrique. Elle s'ouvrit d'un coup et avala en une seule fois : choux, tomates artichauts et les grosses poires juteuses et sucrées, devant les yeux de Dame Ville qui avait le ventre qui gargouillait.



Frédéric Mauvignier

© Jean-Julien Kraemer

Dame Lune une couche-tard et son mari Monsieur Soleil un lève-tôt se croisent, Monsieur Soleil aura préparé quelques nuages de lait bien sucré pour le petit déjeuner de Dame Lune. À vrai dire Monsieur Soleil et Dame Lune ne se sont jamais parlé. Cause d'emploi du temps débordant. Monsieur Soleil préférant éviter ce sujet se mit à rayonner sur Dame Ville. Sa lumière était si blanche qu'elle traversait l'emballage à chaussures où dormait Ida. Elle ouvrit à demi un œil puis le referma. Elle ouvrit à demi les deux yeux puis les referma. Elle ouvrit les yeux à demi et tira sur ses bras ses jambes ouvrit bien grand sa bouche d'où sortit un bâillement aussi grand qu'il fut possible, elle étira son corps si fort qu'elle en souleva les petits murs de carton puis se replia. Son ventre lui demanda de se lever. Ce qu'elle fit de suite, souleva le carton et regarda son potager. La terre avait été retournée. Plus de choux. Plus de tomates. Plus d'artichauts. Plus de belles poires juteuses et sucrées. L'eau sortit d'elle par ses yeux. Son ventre se mit à gargouiller autant que celui de Dame Ville. Pourquoi son ventre crie-t-il famine autant que le mien se demanda Ida, mes beaux fruits et légumes ne lui ont pas suffi ? Il s'agit de Dame Terre Ida, répondit Dame Ville, elle reprend ce qui lui appartient et nous lui appartenons et ce qui est à nous est à elle. Ida s'assit sur son carton et attendit que Dame Lune pointe le bout de son nez. Ida se mit à somnoler. Dame Lune avait préparé des blancs en neige pour Monsieur Soleil qui rentra dîner avant de se coucher. Ida est fatiguée. Ida s'endort.

Dame Terre s'ennuyait. Elle tournait en rond. Elle voulut s'habiller pour sortir. Elle s'ouvrit d'un coup et prit les vêtements d'Ida.

(...)

Frédéric Mauvignier

THEATRE

La Croix Saint-Gilles, diffusion en septembre 2003 sur France Culture dans une réalisation de Blandine Masson.

Les Habitants, Ed. Théâtre Ouvert, coll. Tapuscrit, 2003.

Maman est folle, Ed. Théâtre Ouvert, coll. Tapuscrit, 2005.

Faire, Ed. Théâtre Ouvert, coll. Tapuscrit, 2007.

ÉCRITURES

Des Ateliers d'écritures théâtrales

Place à un « passeur », qui emmène les écritures théâtrales vers l'ailleurs, le « hors-plateau ». (Début d'une série à suivre...)

Invité pour parler de son écriture au Séminaire/Stage¹ donné par Théâtre Ouvert en partenariat avec le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique et l'Université Paris X – Nanterre, Daniel Lemahieu, écrivain et maître de conférence à Paris III, a évoqué avec un grand enthousiasme les ateliers d'écriture qu'il anime régulièrement. Voici un texte qui témoigne de sa pratique personnelle d'« accouchement de l'écriture ».

Ces chantiers ont en commun le désir d'écrire enfoui dans chaque personne, en situation scolaire ou universitaire, mais aussi en formation d'adultes ou d'artistes, dans des groupes de jeunes en échec scolaire, etc. Le déroulement d'un atelier varie selon les divers meneurs d'écritures. Le schéma général d'une séance est néanmoins souvent le suivant : incitation, proposition, exploration des gestes créatifs (en littérature, en musique, en peinture, en sculpture, en théâtre aussi, etc. : comment les artistes maîtrisent-ils leurs gestes, leur « tekhnê » ?), formulation d'embrayeurs, de consignes, de contraintes, d'inducteurs, de déclencheurs, de générateurs, « d'impulseurs », temps d'écriture solitaire, retour à l'assemblée du chœur des participants, lecture à haute voix des textes, travail à vif, à chaud sur les productions, retours du groupe, de l'animateur sur chaque écriture particulière, reprise ou non du texte, tentative de composer dans un temps différent de l'atelier une forme brève, un « chef d'œuvre de compagnon », d'apprenti-écrivain, rédaction d'un carnet de bord, d'un journal de travail où se notent, en une sorte de soliloque, les réflexions du nouveau faiseur de partitions, les étapes hésitantes et les réussites des parcours explorés. Dans la plupart des cas, ce kaléidoscope, ce faisceau d'actions exigent la durée. L'objectif n'est pas d'inventer de nouveaux écrivains mais de conduire une humble recherche sur le monde et sur soi. Bref, « écrire avec un peu de soi », selon l'expression de Roland Barthes. Ces processus se répartissent souvent en trois étapes. D'abord, celle de l'improvisation orale du meneur d'écritures : il offre en partage son encyclopédie personnelle de fragments de textes, d'entretiens, d'essais d'artistes et de penseurs, parfois fort éloignés du théâtre, où le geste inventif est mis en jeu ou en crise et expose la contrainte salutaire, le fil d'Ariane,

pour démarrer. Moment de sollicitation de la nécessité intérieure de « l'Écrire ». Révélation de l'attente du responsable de l'atelier qui livre une question d'écriture pour laquelle il ne dispose pas de réponse. Vient ensuite l'étape de l'isolement des participants, pendant lequel l'animateur de l'atelier est disponible. Se présente enfin l'étape du partage de la profération des textes par les écrivains : mise en jeu des voix, des corps, des regards, visée des singularités. Concentration de tous autour de la lecture d'un seul sachant que chaque personne sera sollicitée de même. Paroles échangées à propos du monde surgi dans le texte lu, exaltation de sa syntaxe, de son grain : chacun, selon des protocoles maîtrisés par tous, commente, analyse, souligne, relance, donne confiance. Ces instants permettent aux participants de se forger leurs propres mondes textuels et d'avancer dans leurs processus particuliers d'invention d'une écriture personnelle.

De ces processus d'écritures, quelques aspects qui m'intéressent : l'écrivain, l'artisan, l'écrivain ; la physique du dialogue et la dialectique de l'atelier ; la fabrique du texte, l'aggravation et la réécriture ; l'essai d'une conclusion provisoire sous le regard d'écrivains.

Ecrivain, artisan, écrivain

L'artisan est cause d'une chose. L'écrivain de même. Et de quoi ? D'un texte ou de plusieurs. Jusqu'au dix-huitième siècle, dans certains salons mondains et assemblées littéraires, l'aristocratie se réunissait afin de composer des textes pour en parler. Il lui arrivait de les jouer. Dans ce geste, on voit poindre une jouissance d'amateur éclairé liée à l'appartenance à une classe sociale. Carmontelle, spécialiste du « Proverbe dramatique », s'en explique dans une lettre à Madame de... : « Vous saurez, Madame, que l'on choisit un sujet qui forme plusieurs scènes d'une action, et que le titre de ces scènes doit être un proverbe. Le proverbe dramatique est donc une espèce de comédie que l'on fait en inventant un sujet, ou en se servant de quelques traits, de quelques historiettes, etc... Quand le proverbe est composé d'un certain nombre de scènes, il n'y a pas de mal de faire un canevas dans sa tête ou par écrit ; c'est ce que les Italiens appellent *scenari*. On le divise par scènes et l'on y explique ce qui fait le fond de chaque scène. C'était de ces espèces de canevas, Madame, que j'avais projeté de vous envoyer ; j'en avais ramassé beaucoup et je me promettais d'en faire aussi d'après plusieurs idées qui me sont venues. Après avoir fait un certain nombre de canevas, je les ai trouvés froids et peu propres à vous amuser. J'ai essayé de les dialoguer, pour vous donner des idées plus complètes de la manière dont il faut jouer les proverbes... Si des personnes avec qui vous vivez, Madame, veulent jouer des proverbes, s'ils n'en inventent pas, et qu'ils veulent essayer ceux-ci [composés par Carmontelle], qu'ils s'assemblent, distribuent les rôles, et lisent le proverbe qu'ils choisiront ; mais qu'après ils ne le revoient plus : ils joueront de tête très bien et avec la plus grande vérité. S'ils apprennent les scènes, cela pourrait devenir plus froid que de mauvaises comédies mal jouées... »². En toutes ces manifestations, écritures donc et jeux. Jeux d'écritures. Plaisir de la présence et de la performance vécues en commun.

¹ Séminaire / stage d'initiation aux écritures théâtrales contemporaines par la pratique de la lecture, suivi par des étudiants de Paris X - Nanterre en Master 2 / *Mise en scène et dramaturgie* et des étudiants de deuxième année du CNSAD, année 2006 / 2007.

² Carmontelle (1717-1806), *Proverbes dramatiques*, Théâtre du dix-huitième siècle, Gallimard, La Pléiade, Paris, pp.729-730.

Aujourd'hui, la division très marquée entre les professionnels et les amateurs a rejeté ces derniers dans le rôle de simples consommateurs passifs de représentations théâtrales, d'autant que le texte de théâtre de notre temps se lit peu. En réaction à cette situation déplorable, l'atelier d'écritures théâtrales vise à constituer ou bien une bande d'artisans écrivains, petit groupe plus ou moins formé, mais toujours traversé par le désir d'écrire et d'être ensemble, ou bien l'atelier a pour finalité la formation d'une équipe d'étudiants, de lycéens ou de collégiens réunis par une volonté commune de s'exercer à « l'écrire » sous la houlette d'un meneur d'écritures, enseignant ou écrivain, parfois les deux. L'essentiel de ces pratiques collectives se situe sans doute moins dans la fin -le résultat produit- que dans l'activité elle-même, le plaisir de son déroulement : le processus régi par des formes, des contraintes, des consignes, des protocoles, des rituels. Ces démarches s'accompagnent de la rédaction de notes de voyages d'écritures, de carnet de bord, de journal de travail. Dans ce document intime, se succèdent les traces des pérégrinations au cœur de contrées théâtrales inexplorées, ponctuées de remarques, d'observations, de critiques, de conseils, d'aphorismes et d'interrogations soulevés ou suggérés par ces activités ludiques de découvertes de soi et de ses mots personnels à l'écoute de son étrange, tumultueux et décousu flux intérieur : aux dires de Beckett, « quand on s'écoute parler, c'est pas de la littérature qu'on entend. » Écrire devient alors une attitude que l'on exerce la tête en l'air et la plume à la main. Posture de Roland Barthes qui précise, dans *Le degré zéro de l'écriture*³, qu'entre la langue, qui appartient à tous les membres d'une communauté et le style, propre à un individu, s'imisce une autre réalité formelle : l'écriture. Cette notion désigne de fait ce qui existe d'intentionnel dans l'acte d'écrire.

Mais aujourd'hui, le sens du terme « écriture » a changé. Actuellement il désigne le plus souvent la pratique de langage d'un écrivain, la façon particulière qu'il a de travailler la langue. L'écriture se vit alors comme un acte parfois extrême où l'auteur entretient des rapports passionnels avec sa langue maternelle : par exemple Guyotat, Novarina, Gherasim Luca, Jean-Pierre Verheggen... Dans l'écriture en groupe, chacun s'applique à donner le change à sa façon à l'énoncé d'une proposition défendue par le meneur de jeu. Sa découverte crée l'envie, pas le blocage. Elle se situe plutôt du côté du leurre, de l'appât. Elle ouvre au besoin de jubiler, entraîné par l'acte d'une composition originale. Elle se rapproche davantage de l'incitation que du procédé. Deux spécialistes en la matière, Perec et Queneau.

Perec : « Au fond je me donne des règles pour être totalement libre. »

Queneau : « Prenez un mot prenez-en deux / faites cuire comme des œufs / prenez un petit bout de sens / puis un grand morceau d'innocence / faites chauffer à petit feu / au petit feu de la technique / versez la sauce énigmatique / saupoudrez de quelques étoiles / poivrez et puis mettez les voiles / Où voulez-vous en venir ? / À écrire / vraiment ? à écrire ?? » Cuisine ? Alchimie ? Prestidigitation ? Non. Dialogue entre soi et soi-même, entre soi-même et le groupe assemblé (le chœur), entre soi, l'assemblée et l'animateur de l'atelier. Dialogues donc. Croisements et divagations pluriels.

³ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, éditions du Seuil, Paris, 1953.

Physique du dialogue, dialectique de l'atelier

La fonction d'un atelier d'écriture est d'aider à l'accouchement des écrits des participants. Rapports évidents à la maïeutique socratique et au dialogue platonicien. La maïeutique est l'art de la controverse. Échange suivi sur une question ou une opinion, elle permet de coudre et de découdre l'ouvrage des écrivains. Entretien dialogué, la dialectique est conçue comme un outil de dissection, de découpage, d'explicitation, pli selon pli, du texte produit par l'écrivain. Entrelacs de questions et de réponses, la dialectique traque la justesse du texte considéré dans l'instant. Son pouvoir est la connaissance de la forme convenable. Il ne s'agit pas d'une science, mais d'un pouvoir de reconnaître, de comprendre ce que l'écrivain a proposé. Non pas seulement dire ce qu'il a fait, ou ce qu'il croit avoir fait, mais dire ce qu'on a entendu de ce qu'il a fait et énoncé au cours de l'échange, mettre au jour le geste d'écriture qu'il a accompli. On assiste donc à une dramatisation de la conversation. Mais, même lorsque la situation est aporétique, cela ne signifie pas que la question posée par le texte de l'écrivain n'appelle pas d'issue. Les questions, que ne résolvent pas les interlocuteurs du dialogue, ne sont pas ramenées à l'écrivain, car c'est le discours de chaque interlocuteur qui se règle sur les réponses de l'autre. Accueillir donc et accepter l'écriture de l'autre, essayer de l'éclairer, de l'élucider d'abord au lieu de la contredire. Investi dans cette activité, l'écrivain répond non des opinions et des idées reçues mais des siennes propres.

Cette parole est actuelle, immédiate. Le texte écrit est multiforme : jamais saisi ni possédé parfaitement. Dans l'entretien noué, l'autre est obligé de former sa pensée. L'approfondir nécessite la complicité de l'autre. Dans ce présent, le dialogue exerce sa puissance afin de rendre l'écrivain libre de son écriture. « Un homme est capable d'une chose quand il peut faire ce qu'il veut au moment où il le veut »⁴. Et si le dialogue n'aboutit pas, on cherche encore, car en matière d'écriture le dernier mot n'est pas toujours sûr.

Ainsi, après l'écriture de la pièce d'exercice et sa lecture publique, soumettre le texte de l'écrivain à l'épreuve du feu croisé des interrogations des autres, dans le respect mutuel des interlocuteurs en vue d'établir une relation entre les sens et les factures du propos et la disposition de l'esprit et de la sensibilité de l'écrivain. Qu'a-t-il écrit ? Comment ? Pourquoi ? Et par cette écriture, qui cherche-t-il ? Que poursuit-il ? Qui se révèle là ? Quel sujet écrivain ? Quel écrire ? Quel écrit ? Revenons à Socrate. Dans l'entretien socratique appliqué à la conduite de l'atelier d'écriture, personne ne lutte contre l'écrivain. Sont appréciés les éléments dégagés par la lecture à haute voix devant le chœur des écrivains assemblés. Chacun pèse, mesure et apprécie les données qui paraissent convenir à la forme juste à apporter à cet écrit particulier. La technique de l'entretien sanctionne la découverte de la facture textuelle convenable par l'accord des esprits et des sensibilités. Ce qu'on recherche, on ne le connaît pas, mais ce qui est recherché ne viendra pas du dehors comme un objet, « jeté devant ». La justesse de l'écrit ne se trouve pas à l'extérieur, elle gît dans l'écrivain. Elle se manifeste aussi dans le regard clément et l'écoute bienveillante de l'autre. À ce moment, dans l'atelier, que se passe-t-il ?

⁴ Platon, *Hippias mineur*, Œuvres complètes, traduction Léon Robin, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1950, 366 c.

Le choix de la maïeutique comme méthode d'enseignement est fondé sur le paradoxe qu'on ne peut pas enseigner l'écriture dramatique, bien qu'on apprenne à écrire depuis la tendre enfance. L'écriture dramatique n'est pas un ensemble de recettes, de sésames ou de formules incantatoires qui s'échangeraient entre l'écrivain et le meneur d'écritures. La seule chose qui s'enseigne réside dans la conversion, le mouvement d'une parole à une autre, d'une voix à une autre voix. Le meneur d'écritures aide l'écrivain à opérer en lui-même cette transformation, cette transmutation, cette mise en situation d'écrire. Sur le geste d'écriture il ne transmet rien à l'écrivain qui s'éveille. Il le laisse nu, face à lui-même, en tête à tête avec son écriture intime, particulière, unique. L'échange laisse affamé. Si le meneur d'écritures apprend quelque chose aux écrivains, c'est à avoir faim d'une certaine faim d'écriture. La condition de la prise de conscience de son écriture s'appuie sur la parole ordonnée et féconde de l'écrivain, qui se cherche lui-même, et présente à la discussion l'effort de l'expression écrite de sa voix intérieure : le geste, la trace. Il est ainsi invité à doubler son écriture d'une mise en crise de celle-ci. Du coup, la justesse d'une écriture originale n'est pas le point de vue des autres, mais l'utilisation opérée par l'écrivain du point de vue des autres à l'usage de son écriture. Il s'agit d'apprendre à se connaître : accepter et s'accepter par l'écrit et l'offrir aux autres. Comment exploiter ces dépôts, ces gisements, ces états de textes, voire ces impasses ?

La fabrique du texte⁵, l'aggravation et la réécriture

Lors de l'apprentissage de l'écriture dramatique, exercice de longue haleine plongeant la personne dans les affres de l'angoisse du gardien de but devant un penalty et les tourments de la solitude du coureur de fond, le refabriquer s'impose autant que le fabriquer. L'écrire n'est rien en l'absence du récrire. La poésie dramatique ne se présente pas, y compris chez les auteurs consacrés, comme le résultat sublime d'une première forme jetée sur le papier et jamais retouchée, mais comme un lent processus d'élaboration, de maturation, de mûrissement exigeant des modifications constantes et une remise en chantier en plusieurs étapes. Cet aspect de vigilance continuelle et de questionnement permanent de son « bel ouvrage » en train de se parfaire organise la prise de conscience des écrivains et facilite les actions de retravail indispensables à la finition d'une pièce d'exercice ou d'une petite forme. Ceci nous fournit une série d'activités scripturales. *La fabrique du texte*, où sont élaborées des activités conduisant à la production et à la modification des textes écrits dans un temps donné, débouchant sur un état de texte. *L'aggravation*, plutôt que l'amélioration, désigne le passage et la transformation d'un état de texte en un autre, en fonction d'une analyse comprenant les aspects de l'évaluation (voire de l'auto-évaluation) par rapport à la consigne et à la proposition de départ. De quoi s'agit-il ? De la prise de conscience des inventions, parfois prémonitoires, d'une avancée vers l'écriture personnelle ; de l'intérêt porté aux voix du chœur et aux points théoriques apportés par le meneur d'écritures relativement au texte

produit, dans la perspective d'une réécriture du texte. Ces apports théoriques apparaissent, quelquefois, opposés au texte lu par l'écrivain afin de marquer les écarts entre une écriture donnée, arrêtée et celle pressentie. La *réécriture*, retour sur du déjà-écrit, geste où se trouvent réunies les phases de production, de transformation, de substitution sous forme d'ajout, de suppression, de correction, de permutation, d'établissement de variantes, d'accentuation d'un aspect, d'une forme ou d'un personnage du texte. La réécriture ne se présente pas comme une opération de finition, mais comme une réelle tâche d'écriture invitant à la macération et à l'exaspération d'ouvertures prometteuses du texte. À cet instant, l'écrivain demeure libre de choisir sa voix.

Dans la recherche de sa propre écriture dramatique, l'écrivain demeure maître des décisions, des choix, des perspectives à explorer, quitte à sombrer dans une issue aporétique. Mais, comme nous l'avons étudié lors de la présentation de la maïeutique appliquée à l'atelier d'écriture, l'aporie est là pour être dépassée et rendre plus aisée la fabrication des questions engageant le *sujet* à creuser son écriture, à l'exclusion de toute imitation, inspiration feinte ou premier jet atteignant, soi-disant, à la perfection. L'important est d'entrer en communication avec sa propre écriture, de la laisser apparaître dans un « lâché » surprenant et d'être capable, ensuite, éventuellement, de reproduire dans d'autres contextes cette dimension acquise ou bien encore de se manifester, d'intervenir contre elle, ou de s'appuyer sur elle afin de s'enfoncer plus avant sur le terrain d'une écriture dramatique personnelle. Par ces approches, l'écrivain est capable d'explicitier le comment, le pourquoi et le pour qui de son écriture, puisqu'il est possible, en commun, de décortiquer les projets et les effets de son texte en progrès, de repérer ses stratégies et les difficultés rencontrées pour les mettre en œuvre. Cela implique que la conduite d'atelier d'écriture dramatique tienne compte de la spécificité de chaque écrivain. « Dire qu'en gros il faut distinguer les phases de planification, de mise en langue et de réécriture et que, bien entendu les opérations en question peuvent, au lieu d'être linéaires, suivre un fonctionnement interactif revient en fait à admettre à peu près autant de sous-modèles différents qu'il y a de scripteurs. »⁶

Ainsi se dessine le profil du chœur dissonant des protagonistes assemblés. Les écrivains admettent le statut coopératif du fonctionnement du groupe où chacun est à l'œuvre pour l'autre et explicite, sans cesse, les techniques, les raisons d'acquisitions d'apprentissages complémentaires qu'appelle l'étude de l'état d'un texte d'écrivain soumis au groupe. « Le plus avancé des scripteurs, à tel moment, sur telle opération, peut *montrer à l'autre* ce que lui-même sait, et *apprendre de l'autre*, soit, lors d'éventuels échecs dans cet enseignement, que son savoir ou sa façon de le partager demeurent imparfaits, soit lors de réussites inattendues dans l'exécution, que son savoir, sur tel point, était moins élevé, en fait, que celui de l'autre. Et, en complément, faut-il le dire, le moins avancé, à tel instant, sur telle opération, peut *apprendre de l'autre* ce que lui-même ne sait pas, et *montrer à l'autre*, soit l'insuffisance éventuelle de son savoir prétendu ou de sa façon de le partager, soit le moindre niveau insu de sa compétence. »⁷

⁵ Francis Ponge, *La fabrique du pré*, éditions d'Art Albert Skira, Genève, 1971 ; deuxième édition, 1990.

⁶ A. Grésillon, *Les manuscrits littéraires : le texte dans tous ses états*, Pratiques, n°57, mars 1988, p.110.

⁷ Jean Ricardou, *Récrire à plusieurs mains*, Pratiques, n°61, mars 1989, p.112.

Conclusion provisoire

Je conclurai par la sensation de la découverte du vide et de l'abîme que provoque « l'Écrire » chez les écrivains même.

Roger Laporte : « J'étais encore sous le coup de ce qui m'était récemment arrivé et qui m'avait tant dérouté et c'est pourquoi, afin de ressaisir, de mieux comprendre l'événement, je formai le projet de relire les dernières pages que j'avais écrites. Je sentis aussitôt que je devais me garder d'exécuter ce projet et que tout au contraire il me fallait oublier tout ce que j'avais déjà écrit : il me fallait partir à zéro comme si la prochaine page devait être réellement la première. J'ai eu la certitude qu'il en serait toujours ainsi et j'ai donc appris que cet ouvrage ne devait pas se composer d'une suite d'épisodes, mais être une juxtaposition d'éléments discontinus et même indépendants les uns des autres. J'eus l'impression grandissante de tout ignorer de ce que j'écrirais et bientôt je m'aperçus que j'avais été reconduit jusqu'à ce temps où il n'est pas encore question d'écrire. »⁸

Maurice Blanchot : « Il écoutait la parole quotidienne, grave, légère, disant tout, proposant à chacun ce qu'il aurait aimé dire, parole unique, lointaine, toujours proche, parole de tous, toujours déjà exprimée et pourtant infiniment douce à dire, infiniment précieuse à entendre, parole de l'éternité temporelle, disant : maintenant, maintenant, maintenant. »⁹

Daniel Lemahieu

Daniel Lemahieu est écrivain de théâtre, metteur en scène et enseignant. A l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, il est Maître de conférences et responsable pédagogique de la Licence professionnelle « Encadrement d'ateliers de pratiques théâtrales ».

Il dirige des ateliers d'écritures théâtrales depuis 35 ans dans des théâtres, des universités (Paris III, Bordeaux III, Lille III), I.U.F.M., écoles d'arts, conservatoires, prisons...

Ses pièces (dont *L'Étalon or* et *Usinage*, ont d'abord été publiées par Théâtre Ouvert) sont éditées chez Domens :

Théâtre I, (*Les Baigneuses*, *Nazebrook*, *D'siré*, *Entre chien et loup*, *Usinage*, *Beaux Draps*, *Lady M*, *Djebels*, *La gangrène*), 1997.

Théâtre II, (*Viols*, *Le Tiers Exclu*, *Bye Bye Lehrstück*, *Les Vœux de ville*, *Les Allogènes*), 2002.

⁸ Roger Laporte, *Une vie*, éditions P.O.L., Paris, 1986, p.86.

⁹ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, éditions Gallimard, Paris, 1969, p.XXVI.

Théâtre Ouvert

Le Journal 18

Directrice de la publication et de la rédaction :
Micheline Attoun

Comité de rédaction :
Lucien Attoun, Pascale Gateau, Nathalie Lux, Valérie Valade

Collaborations :
Daniel Lemahieu, Blandine Masson, Frédéric Mauvignier, Stanislas Nordey, Hervé Pierre, Jean-Pierre Thibaudat

Secrétaire de rédaction :
Valérie Valade

Maquette :
Anne-Lise Yvinec

Photographie de couverture :
Jean-Luc Lagarce © Quenneville
En surimpression : extrait d'une lettre manuscrite de Jean-Luc Lagarce

Edité par l'Association Recherche-Action Théâtre Ouvert
ISSN : 1634-6858

L'équipe permanente du théâtre est composée de :
Lucien Attoun, *direction* / Micheline Attoun, *direction* /
Natalie Gaillard, *intendance* / Pascale Gateau, *dramaturgie* /
Didier Grmel, *administration* / Agnès Lupovici, *presse* /
Nathalie Lux, *assistanat* / Sylvie Marie, *secrétariat* /
Marie-Christine Morvan, *comptabilité* / Michel Paulet, *régie* /
Aurélien Rouillac, *relations publiques* /
Valérie Valade, *publications, archives* / Emily Vallat, *accueil*

THÉÂTRE OUVERT
Centre Dramatique National de Création
subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication
la Ville de Paris et la Région Ile-de-France

Jardin d'Hiver - 4 bis, cité Véron - 75018 Paris - M° Blanche
T : 01 42 55 74 40 F : 01 42 55 55 40 Loc : 01 42 55 55 50
www.theatre-ouvert.net theatreouvert@theatreouvert.com

ABONNEMENT

Théâtre Ouvert

Le Journal

Oui, je m'abonne à
Théâtre Ouvert / Le Journal
pour 3 numéros
à partir du numéro 19

Nom
Prénom
Profession
Adresse
Code Postal
Ville
Pays
Tel
E.mail

Je désire également recevoir
les informations concernant
certaines activités de Théâtre Ouvert :

- ☐ les spectacles
☐ les lectures
☐ les publications Tapuscrit/Enjeux

Bon de commande à retourner
accompagné du règlement à :
Théâtre Ouvert / Le Journal
4 bis, cité Véron - 75018 Paris
(chèque de 5 euros
à l'ordre de Théâtre Ouvert)

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer
en décembre 2004
sur les presses du Groupe Corlet Imprimeur
à Condé-sur-Noireau
N° d'imprimeur : XXXXXXX



RENDEZ-VOUS

THÉÂTRE OUVERT

2^e trimestre 2007

ANNÉE LAGARCE

26 mars - 6 avril

26 mars

Rencontre d'auteurs
*« Je ne suis plus seul
dans ma maison... »*

2-6 avril

Mise en espace
Une vie de théâtre
(Ebauche d'un portrait)
par **François Berreur**
avec **Laurent Poitrenaux**

3 avril à 21 h

Regards critiques
et biographiques sur
Jean-Luc Lagarce
avec **Colette Godard** et
Jean-Pierre Thibaudat

MISE EN ESPACE

21-26 mai

Faire, de **Frédéric Mauvignier**
par **Stanislas Nordey**
avec **Christian Colin**,
Frédéric Leidgens,
Stanislas Nordey

L'enregistrement fera l'objet
d'une émission sur **France Culture**,
réalisée par **Blandine Masson**

« MON THÉÂTRE »

Hors les murs

Dialogue avec **Lucien Attoun**
et **Micheline Attoun**
à la **BNF**
7 juin à 18h30