

Théâtre de la Commune
Centre Dramatique National d'Aubervilliers
direction Didier Bezace

ENTRETIENS



Paroles d'auteurs

Jean-Luc Lagarce • Hristo Boytchev • Daniel Keene • Emmanuel Bourdieu

Saison 1999/2000

Les Petits Cahiers de la Commune

ENTRETIENS

Paroles d'auteurs

Cette édition a été réalisée grâce au soutien
du Conseil Général de la Seine-Saint-Denis.

Ecrire, c'est aussi marcher le long du fleuve,
remonter son cours, repêcher des existences naufragées,
retrouver des épaves accrochées aux rives
et les embarquer sur une précaire arche de Noé en papier.

Claudio Magris

AVANT-PROPOS

La saison 1999-2000 a été l'occasion pour le public du Théâtre de la Commune de découvrir ou de mieux connaître quatre auteurs contemporains, à travers

Le Voyage à La Haye de J.L. Lagarce

Le Colonel-oiseau de H. Boytchev

Silence Complice de D. Keene

Tout mon possible de E. Bourdieu

Les entretiens qui suivent prolongent à leur manière, le propos de leurs œuvres. C'est un témoignage précieux qui nous confirme, si nécessaire, que les auteurs sont bien le premier maillon de cette chaîne qui, du texte à la représentation, jalonne l'artisanat théâtral que nous pratiquons, dans l'intention de mieux comprendre le monde qui est le nôtre et de partager cette expérience avec le public.

Laurent Caillon

Jean-Luc Lagarce

Né le 14 février 1957 en Haute-Saône.

Maîtrise de philosophie, *Théâtre et pouvoir en Occident*, en 1981. Boursier du Centre National des Lettres en 1983 et 1988. Boursier du prix Léonard de Vinci, résidence d'écriture à Berlin d'avril à août 1990. Auteur, metteur en scène, directeur de la compagnie La Roulotte (cofondée avec François Berreur, Mireille Herbstmeyer et Pascale Vurpillot).

Décédé le 30 septembre 1995.

Le Voyage à La Haye a été rédigé à partir du journal tenu par Jean-Luc Lagarce entre 1978 et 1995.

Il a été créé, au théâtre, pour la première fois à Albi, le 17 avril 1998, dans une mise en scène de François Berreur, et repris au Théâtre de la Commune du 14 octobre au 7 novembre 1999.

Le Voyage à La Haye est publié aux éditions Les Solitaires Intempestifs.

Entretien avec Jean-Luc Lagarce

(juin 1995)

Vivre le théâtre et sa vie.

Lucien Attoun : Il est long le chemin, pour un auteur dramatique, avant qu'il ne parvienne – même si d'aventure, il connaît d'emblée le succès – à s'affirmer, à se faire reconnaître : une bonne dizaine d'années, au moins.

Jean-Luc Lagarce est aujourd'hui un auteur et un metteur en scène estimé dont les spectacles ne laissent indifférents ni la presse, ni la profession, ni, bien sûr, le public.

Qu'il monte ses propres pièces – avec sa compagnie, La Roulotte, qu'il anime avec la complicité des comédiens François Berreur et Mireille Herbstmeyer auxquels s'est jointe Pascale Vurpillot, l'administratrice – ou qu'il mette en scène des textes classiques ou contemporains, on reconnaît désormais son style fait, essentiellement, d'une gravité légère, d'une nostalgie tendre et d'un humour discret qui renvoient les spectateurs du miroir de la scène vers la vie.

[...] Dans le théâtre, vous êtes animateur de compagnie, metteur en scène, acteur à l'occasion... et auteur. Surtout auteur, peut-être. Si on écrit, pourquoi écrire du théâtre ?

Jean-Luc Lagarce : Oui. Pourquoi ne pas écrire du roman... qui se publie, se lit, se vend plus facilement ? Du reste, j'ai essayé. Pour le moment, ça n'a pas abouti. Je crois que je suis très porté vers la parole. Les mots, mais les mots *parlés*... Les mots avec leurs *sons*, leurs *rythmes*. Les romanciers que je préfère sont ceux qu'on peut lire à voix haute. Proust... Thomas Bernhard romancier...

L.A. : Les mots, leurs sons, leurs rythmes jouent effectivement un rôle important dans vos pièces. Je pense, par exemple, aux *Serviteurs*,

pièce mise en voix par Bérangère Bonvoisin, qui soulevait des problèmes de conflits de clans à travers le langage, les heurts de langages. Je pense aussi, d'une façon plus générale, à ces sortes de "mises en scène" du langage dans son mouvement même... où on voit, où on entend le langage hésiter, se tromper, revenir en arrière, repartir, renchéir, ou se renverser brutalement en son contraire, etc. etc. Il y a là comme un jeu avec le spectateur...

J.-L. L. : Oui. Et c'est peut-être cela qui me pousse vers l'écriture théâtrale. Par exemple, je suis fasciné par la manière dont, dans la vie, les conversations, les gens – et moi en particulier – essaient de préciser leur pensée à travers mille tâtonnements... au delà du raisonnable. Cela concerne aussi la mémoire. Quelques personnes ont en commun tel souvenir d'un événement. Chacun s'efforce de le faire revenir en le racontant aux amis... Mais les versions sont bien différentes les unes des autres.

Cela dit, soyons réalistes. Si j'ai commencé par écrire du théâtre, c'est aussi parce que, en province, à l'époque, il était plus facile d'écrire que de mettre en scène. Du reste, c'est toujours vrai aujourd'hui. Ecrire ? Il suffit d'un stylo. Mettre en scène, c'est un gros travail, c'est beaucoup de monde – beaucoup d'egos à harmoniser – beaucoup – relativement – d'argent. Et beaucoup, beaucoup d'énergie.

L. A. : J'ai l'impression que vous écrivez au futur antérieur... En tout cas jamais au présent...

J.-L. L. : Oui... Mais il me semble que j'écris un peu plus au présent aujourd'hui. Vous savez, on finit par... se croiser. Pendant tout un temps, on regarde devant soi... Et puis la vie qui avance vous amène à pivoter lentement... jusqu'au moment où, sans doute, on finit par regarder derrière. Bientôt, j'écirai au passé. Mais c'est le présent qui est le plus difficile. On a besoin du décalage qui renvoie les choses dans un "hier" ou un "demain". Du reste, en tant que spectateur, je n'arrive pas à croire au présent du théâtre : non, ça ne se passe pas là, devant moi, en ce moment ! Je ne peux pas m'empêcher de considérer ce qui a lieu sur la scène comme ayant déjà eu lieu, comme étant répété, comme ayant déjà été entendu... Et les spectacles qui

prétendent ne pas tenir compte de cela ne me paraissent pas justes. Je n'aime pas les acteurs qui jouent en feignant de ne pas savoir comment l'histoire va finir.

D'autant plus que, très vite, une pièce se charge de traces. J'ai assisté, il y a peu, à une lecture d'une de mes premières pièces, *Vagues souvenirs de l'année de la peste*, écrite il y a treize ans. Je l'avais mise en scène moi-même deux années plus tard. D'autres gens, entre-temps, l'ont lue. Certains acteurs ont disparu depuis, etc. Donc, la pièce dont j'écoutais la lecture avait pris en quelque sorte le poids d'un passé. Ce phénomène est encore plus évident lorsqu'il s'agit de ce qu'on nomme les classiques. Chaque nouvelle mise en scène ne peut ignorer les précédentes. De fait, beaucoup de spectateurs viennent assister à la représentation avec, à l'esprit, par exemple, tel ou tel comédien qui jouait dans les versions anciennes qu'il a vues. Mais, si c'est plus frappant pour les classiques, il n'en reste pas moins que les textes contemporains eux-mêmes n'échappent pas longtemps à ce travail de sédimentation. Du reste, le débat classique/contemporain me semble un peu fatigant...

L.A. : N'empêche que le contemporain se nourrit bien souvent du classique. C'est particulièrement vrai chez vous : beaucoup de vos pièces sont marquées par vos lectures de classiques...

J.-L.L. : De toute façon, les gens qui font une révolution artistique sont rares. Je dirais même qu'il n'y en a pas. On est toujours nourri de ce qu'on a lu, vu, expérimenté. C'est inévitable.

L.A. : En tant qu'auteur, comment faites-vous pour passer d'un texte comme *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne* à un autre, tellement différent, comme *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* ?

J.-L.L. : Les deux textes que vous citez ont été enclenchés par des processus différents. *Les Règles du savoir-vivre* part de textes préexistants ; ce qui n'est pas le cas pour *J'étais dans ma maison* : obligatoirement, les écritures respectives des deux pièces divergent. Mais s'il faut chercher une vue synthétique, je dirais qu'ils correspondent, chez moi, à

deux pentes. La pente de l'écriture à base de collages ou de références directes à des textes préexistants : *Nous, les héros* est lié au travail que j'avais fait sur Kafka, *L'Année de la peste* est parti de Defoe. Et puis l'autre pente, où je pars de... moi... ou de ce que j'observe... où, donc, je laisse parler des choses plus personnelles... Enfin, jusqu'à un certain point. Car, si on publie ces choses, c'est qu'elles ne sont pas si intimes, si secrètes que cela... Les gens disent : "Vous êtes courageux : vous avouez ceci, cela..." On n'*avoue* rien du tout ! Puisqu'on le dit hors de toute pression ! C'est le problème des tabous... Ce qui est tabou pour tel ou tel ne l'est pas pour moi. Inversement, il y a certainement des choses que je refuserais d'avouer sous la torture...

L.A. : Vous avez parlé de "tabou". Qu'est-ce qui est tabou ? Sur la scène ? Ici, à ce micro ? (Du reste, nous pouvons ensuite effacer puisque nous ne sommes pas en direct). Le sexe ? La mort ? La maladie ?

J.-L. L. : Vous dites : la maladie... En l'occurrence, y a-t-il encore un tabou concernant par exemple le sida ? Les choses en sont à un tel point qu'il va devenir bientôt remarquable de ne pas "avouer" qu'on l'a. J'ai le sida, et je l'ai dit publiquement, ou plutôt : je n'ai pas cherché à le cacher. Mais je n'ai rien... "avoué". J'ai fait un film vidéo, je l'ai dit dans *Libération*. Mais il n'y a pas à m'en faire un mérite comme si, justement, j'avais courageusement franchi un tabou. Du courage ? Il en fallait peut-être il y a dix ans. Pour moi, je n'ai pas le sentiment de franchir un tabou. C'est peut-être encore – étrangement – le sentiment pour certaines gens : il est vrai que j'ai eu des amis malades dont l'obsession absolue était que ça ne se sache pas.

L.A. : Jean-Luc Lagarce, nous nous connaissons depuis longtemps. Or c'est la première fois que vous me parlez de votre sida...

J.-L. L. : C'est que, jusque là, nos entretiens ne sont pas tombés sur ce sujet. Voyez comment fonctionne ce phénomène du tabou... Je n'ai pas à me balader avec le ruban rouge au front ! Je ne vous en ai jamais parlé... mais je ne vous en ai jamais "pas parlé" non plus. Cette question n'est pas venue dans nos conversations... Voilà tout. Et puis, contrairement à ce qui se dit en général à propos du sida, je ne suis

pas dans une confrontation permanente avec ma maladie, de telle sorte que je ne pourrais rien faire ni rencontrer personne sans que sa présence ait à intervenir...

L.A. : On a une minute de vérité, là...

J.-L. L. : Mais les autres minutes, depuis le début de notre conversation, étaient "de vérité" aussi, j'espère !

L.A. : Oui... mais vous savez bien que...

J.-L. L. : Cette semaine, quelqu'un de la télévision m'a interrogé, de façon ampoulée, sur la question de savoir si les gens de spectacle pouvaient ou devaient parler du sida. D'abord, j'ai répondu : "Mais tout le monde peut parler du sida ! Et moi, je peux aussi parler, si vous le voulez, de la Nouvelle-Calédonie...". Mais évidemment, il ne s'agissait pas exactement de cela. Ariane Mnouchkine peut parler du sida parce que *La Ville parjure* aborde indirectement la question... Non, ce que mon interlocuteur avait en tête, c'était ce faux problème de "l'aveu" public de la part des malades un peu connus parce qu'ils font un métier public. Corrélativement, se posait aussi la question de la "visibilité" de l'homosexualité : est-il important ou non de s'affirmer publiquement homosexuel ? Je n'en sais rien... En tout cas, pour moi-même, ça ne l'est pas. Je n'ai pas à me présenter : "Bonjour ! Jean-Luc Lagarce. Homosexuel". Je n'ai pas à me définir, sur ma carte de visite, comme auteur homosexuel ou comme auteur franc-comtois... ou comme auteur protestant. Je déteste ces compartimentements. Cela sent le "politiquement correct".

Certains de mes amis homosexuels tiennent absolument à aller défiler pour le "Gay Pride"... D'abord pourquoi ne dit-on pas "Fierté homosexuelle" ? Et puis est-ce vraiment un acte politique de grande portée ? Bref, c'est la question même qui est truquée. Du reste, la première fois que j'ai dit publiquement que j'étais malade, je ne l'étais pas encore : j'étais séropositif. Ensuite, quand la maladie même s'est déclarée, ça s'est très rapidement vu, physiquement, sur mon visage. Dès lors, pourquoi le dire ? Ou, inversement, quel sens y aurait-il à affirmer que j'ai une mauvaise grippe persistante ?

[...] Cela fait huit ans que je sais être atteint. Huit ans sur les trente-huit de ma vie, c'est énorme ! Or, la plupart de ceux qui, aujourd'hui, me savent malade ne sont au courant que depuis peu. D'autre part les gens perçoivent plus ou moins le sida comme immédiatement mortel. La plupart des pièces que j'ai écrites, la plupart des spectacles que j'ai faits l'ont été alors que j'étais déjà malade. Je vis avec le sida depuis très longtemps.

Lorsque, à moins de trente ans, donc, j'ai appris la nouvelle, on m'a dit – on disait encore beaucoup de bêtises à l'époque – que j'en avais cliniquement pour six mois ou un an, et que je devais "prendre mes dispositions". Du reste, les premiers temps, j'ai fait des choses en me disant : "C'est la dernière fois !" Et puis, le fait est que ça n'a pas été la dernière fois. Alors, maintenant, j'ai dépassé cela et je me dis : "On verra bien !" Après tout, vous savez, des gens en très bonne santé peuvent se faire écraser sur le passage clouté à la sortie de la Maison de la Radio...

L.A. : Jean-Luc Lagarce, je vous ai dit tout à l'heure, quand nous sommes partis sur ce sujet, que nous pourrions couper, au montage, tout ou partie de cet entretien. Qu'est-ce qu'on fait ?

J.-L. L. : Evidemment, vous pouvez enlever au montage tout ce que vous voulez, pour des raisons...

L.A. : ... de rythme ?

J.-L. L. : Oui ! (*Rires*) Des raisons d'art ou d'artisanat radiophonique... mais pour ce qui concerne ma parole, la question ne se pose pas. Je n'ai pas parlé sous la torture. Je savais ce que je disais. Du moins je l'espère.

Propos retranscrits et réécrits par Alain Etienne

Cet entretien a été enregistré le 16 juin 1995. Jean-Luc Lagarce est mort le 30 septembre.

Nous tenons à remercier Laure Adler, Lucien Attoun et François Berreur qui nous ont autorisés à reproduire ici des extraits de cet entretien dont l'intégralité a été publiée dans *Théâtre/Public*, n° 129. Il avait été diffusé sur France Culture le 5 septembre 1995 dans *Mégaphonie*, n° 125, avec Jean-Luc Lagarce et la participation de Christiane Cohendy – une émission de Lucien Attoun – collaboration : Joëlle Gayot – réalisation : Marie-Christine Clauzet.

Hristo Boytchev

Né en 1950 à Orlovetz en Bulgarie, Hristo Boytchev est un humoriste très connu dans son pays. Il s'est rendu populaire parmi la jeunesse bulgare pour ses analyses franchement critiques des événements politiques et sa participation fictive aux élections présidentielles de 1996.

Hristo Boytchev vit à Sofia, où il travaille et écrit pour le théâtre. Depuis une dizaine d'années, ses œuvres se jouent régulièrement en Bulgarie et en Europe centrale.

Pour sa pièce *Le Colonel-oiseau*, l'auteur a reçu en 1997 le Grand prix international de dramaturgie contemporaine du British Council. En trois ans, cette pièce a été traduite en neuf langues et jouée notamment au Théâtre Divadlo Na-Zabradý de Prague, au Theater M.B.H. de Vienne et au Gate Theatre de Londres.

Le Colonel-oiseau a été créé pour la première fois en France au Festival d'Avignon, dans une mise en scène de Didier Bezace, le 10 juillet 1999, puis repris à Aubervilliers au Théâtre de la Commune du 7 décembre 1999 au 21 janvier 2000.

Le Colonel-oiseau est publié aux éditions Actes Sud - Papiers.

Entretien avec Hristo Boytchev

(décembre 1999)

Comment devient-on auteur dramatique après avoir été ingénieur ?

Je ne pense pas avoir fait de grands efforts pour cela. La profession d'ingénieur en Bulgarie, à cette époque, n'était guère prestigieuse... on gagnait très peu d'argent... Je travaillais dans une usine et quand j'ai commencé à connaître cette usine par cœur, rien d'intéressant ne pouvait plus m'arriver là-bas. C'est comme une voiture – si on la démonte et remonte dix fois de suite, on sait parfaitement ce qu'il y a dedans. Je n'ai donc pas hésité à quitter ce travail.

De là à devenir auteur !

Je pense que ces choses-là sont prédéterminées... génétiquement. Bien évidemment, j'ai toujours aimé la littérature, j'ai toujours aimé lire. Mais l'écriture est un processus involontaire, une chose que l'on porte en soi depuis toujours, exigeante, et qui ne cesse de chercher un chemin pour sortir. Si je me souviens bien, Tolstoï disait : "Si vous pouvez ne pas écrire, n'écrivez pas !"

Vous y avez pensé ?

Si je pouvais ne pas écrire, cela voudrait dire qu'il y a dans le monde autre chose qui m'intéresse davantage, quelque chose qui soit plus vital pour moi et que je devrais m'employer à identifier. Mais pour l'instant, ce n'est pas le cas. Il m'est même arrivé de devoir aller à Moscou en avion alors que j'avais en tête une nouvelle pièce, presque prête, qui n'attendait qu'à être écrite. Et j'ai eu horriblement peur que l'avion s'écrase avant de pouvoir l'écrire. Bien évidemment, ce n'est pas par vanité d'auteur... non pas que ce soit d'une importance capitale pour l'humanité, mais d'une manière ou d'une autre, j'avais peur que la pièce n'arrive pas à son destinataire, qu'elle reste dans ma tête écrasée sur le sol.

Quel est pour vous le point de départ de l'écriture ?

Pour moi, le plus important, c'est l'idée. Là où ça se complique, c'est quand je dois trouver les personnages. Il faut trouver les figures qui vont exprimer l'idée de départ, qui vont la rendre attractive. Il arrive aussi que le personnage amène l'idée. Dans ce cas, cela facilite considérablement les choses, puisque le personnage est déjà tout trouvé avant même de commencer à y penser. Je commence par imaginer le personnage physiquement. L'apparence du personnage détermine pour moi sa psychologie. Puis je vais à la pêche – si on peut dire : il m'arrive d'utiliser des répliques entières, entendues et captées au hasard de la vie, autour de moi. Souvent, pour construire un personnage, on puise dans l'univers de plusieurs personnes qu'on connaît véritablement dans la vie. De trois personnes, on fait un personnage.

Evidemment, après, lors de la création de la pièce, le personnage n'a rien à voir avec ce que j'ai imaginé au départ. En réalité, sur scène, l'apparence de l'acteur importe peu pour la construction du personnage, en ce sens que tous types de physiques d'acteurs (ou presque) peuvent habiller un personnage, du moment que le personnage est psychologiquement bâti de manière cohérente par la mise en scène. Le metteur en scène, lui, fait le chemin inverse. D'un personnage psychologique, il crée un personnage physique qui sort de son imaginaire à lui et c'est bien pour ça que, la plupart du temps, le personnage créé ne concorde pas avec le personnage imaginé au départ par l'auteur. Le chemin inverse ne mène pas forcément au point de départ.

Quelle conséquence cela peut-il avoir ?

Aucune. Le plus important, c'est que l'acteur puisse croire que le personnage existe vraiment, qu'il puisse se l'approprier. Si c'est le cas, il trouvera le langage physique et visuel qu'il faut pour l'exprimer. S'il n'y croit pas, il va souffrir, et le spectacle sera fini qu'il cherchera encore ce qu'il doit incarner. Il n'aura fait que dire les répliques. Je préfère qu'un personnage soit très éloigné de ce que j'ai imaginé au départ, mais qu'il existe vraiment, qu'il soit cohérent.

Qu'en est-il de l'écriture ?

J'essaie d'écrire le moins métaphoriquement possible. Je pense que les métaphores ne sont pas du devoir de l'auteur, mais du metteur en scène. Si ce que j'écris traduit la vie, on peut toujours y greffer une métaphore après. A mes débuts, cette idée de métaphore était à la mode. Aujourd'hui, je cherche à écrire des choses concrètes. Je veux d'abord fabriquer une colonne vertébrale, d'où découlerait ensuite l'action. Je veux que quelque chose se passe, ça me semble être le plus important. Après, que cette action soit habillée de métaphores ou autres figures de style, ça m'intéresse moins, je laisse ça à la mise en scène.

En tous cas, je ne cherche pas une unité de style. Il m'est arrivé d'écrire dans un genre particulier, par exemple du cabaret. Mais quand je me mets à écrire une pièce, je n'ai qu'une seule préoccupation : raconter quelque chose.

Quand ça ne me convainc pas, c'est que ce n'est pas "vrai". Quelque chose manque, ou alors le personnage est faux. Je doute pouvoir exprimer ces choses-là en théorie. Je compte beaucoup sur mon intuition. Je perdrais mon temps à essayer de comprendre et d'analyser pourquoi ça ne marche pas.

On passe alors de l'idée à l'histoire commune de ces personnages, c'est-à-dire la fiction proprement dite !

Dans *Le Colonel-oiseau*, j'ai cherché à exprimer l'état de ces gens-là. Ils sont perdus quelque part, oubliés de Dieu, alors qu'au loin, on entend les bribes d'un monde qui continue de fonctionner. C'est un "non-lieu", où pénètrent vaguement des signaux d'un monde en marche et ce qui est intéressant, c'est le rapport qu'ils entretiennent avec ce monde qu'ils devinent – un rapport forcément fictionnel.

Dans la pièce, l'illusion a toutes les apparences du réel. On a l'impression qu'il faut qu'elle reste crédible. Pourquoi ?

Si c'était une illusion abstraite, elle n'intéresserait pas les gens. Il faut qu'il y ait un rapport concret avec les gens, pour les intéresser, pour

Quel est pour vous le point de départ de l'écriture ?

Pour moi, le plus important, c'est l'idée. Là où ça se complique, c'est quand je dois trouver les personnages. Il faut trouver les figures qui vont exprimer l'idée de départ, qui vont la rendre attractive. Il arrive aussi que le personnage amène l'idée. Dans ce cas, cela facilite considérablement les choses, puisque le personnage est déjà tout trouvé avant même de commencer à y penser. Je commence par imaginer le personnage physiquement. L'apparence du personnage détermine pour moi sa psychologie. Puis je vais à la pêche – si on peut dire : il m'arrive d'utiliser des répliques entières, entendues et captées au hasard de la vie, autour de moi. Souvent, pour construire un personnage, on puise dans l'univers de plusieurs personnes qu'on connaît véritablement dans la vie. De trois personnes, on fait un personnage.

Evidemment, après, lors de la création de la pièce, le personnage n'a rien à voir avec ce que j'ai imaginé au départ. En réalité, sur scène, l'apparence de l'acteur importe peu pour la construction du personnage, en ce sens que tous types de physiques d'acteurs (ou presque) peuvent habiller un personnage, du moment que le personnage est psychologiquement bâti de manière cohérente par la mise en scène. Le metteur en scène, lui, fait le chemin inverse. D'un personnage psychologique, il crée un personnage physique qui sort de son imaginaire à lui et c'est bien pour ça que, la plupart du temps, le personnage créé ne concorde pas avec le personnage imaginé au départ par l'auteur. Le chemin inverse ne mène pas forcément au point de départ.

Quelle conséquence cela peut-il avoir ?

Aucune. Le plus important, c'est que l'acteur puisse croire que le personnage existe vraiment, qu'il puisse se l'approprier. Si c'est le cas, il trouvera le langage physique et visuel qu'il faut pour l'exprimer. S'il n'y croit pas, il va souffrir, et le spectacle sera fini qu'il cherchera encore ce qu'il doit incarner. Il n'aura fait que dire les répliques. Je préfère qu'un personnage soit très éloigné de ce que j'ai imaginé au départ, mais qu'il existe vraiment, qu'il soit cohérent.

Qu'en est-il de l'écriture ?

J'essaie d'écrire le moins métaphoriquement possible. Je pense que les métaphores ne sont pas du devoir de l'auteur, mais du metteur en scène. Si ce que j'écris traduit la vie, on peut toujours y greffer une métaphore après. A mes débuts, cette idée de métaphore était à la mode. Aujourd'hui, je cherche à écrire des choses concrètes. Je veux d'abord fabriquer une colonne vertébrale, d'où découlerait ensuite l'action. Je veux que quelque chose se passe, ça me semble être le plus important. Après, que cette action soit habillée de métaphores ou autres figures de style, ça m'intéresse moins, je laisse ça à la mise en scène.

En tous cas, je ne cherche pas une unité de style. Il m'est arrivé d'écrire dans un genre particulier, par exemple du cabaret. Mais quand je me mets à écrire une pièce, je n'ai qu'une seule préoccupation : raconter quelque chose.

Quand ça ne me convainc pas, c'est que ce n'est pas "vrai". Quelque chose manque, ou alors le personnage est faux. Je doute pouvoir exprimer ces choses-là en théorie. Je compte beaucoup sur mon intuition. Je perdrais mon temps à essayer de comprendre et d'analyser pourquoi ça ne marche pas.

On passe alors de l'idée à l'histoire commune de ces personnages, c'est-à-dire la fiction proprement dite !

Dans *Le Colonel-oiseau*, j'ai cherché à exprimer l'état de ces gens-là. Ils sont perdus quelque part, oubliés de Dieu, alors qu'au loin, on entend les brèves d'un monde qui continue de fonctionner. C'est un "non-lieu", où pénètrent vaguement des signaux d'un monde en marche et ce qui est intéressant, c'est le rapport qu'ils entretiennent avec ce monde qu'ils devinent – un rapport forcément fictionnel.

Dans la pièce, l'illusion a toutes les apparences du réel. On a l'impression qu'il faut qu'elle reste crédible. Pourquoi ?

Si c'était une illusion abstraite, elle n'intéresserait pas les gens. Il faut qu'il y ait un rapport concret avec les gens, pour les intéresser, pour

les émouvoir. Tout le monde cherche le moyen de pouvoir agir sur son destin.

Ce qui m'a poussé à écrire cette pièce, c'est l'idée du parachutage : je voulais que des malades mentaux endossent des uniformes militaires. Et comme il fallait que ça se fasse de manière attractive, j'ai pensé au parachutage, qui est un geste de pure fiction, mais qui m'a permis d'écrire le reste¹.

La seule chose que je voulais pour ces gens-là, c'est qu'ils aient un élan vers quelque chose de différent et de beau, qui les sortirait du non-lieu où ils se trouvent au départ. Mais, pour que la chose racontée soit intéressante, il faut qu'elle soit extraordinaire, inhabituelle. Et en même temps, pour qu'elle puisse être convaincante, il faut qu'elle ait un rapport à la réalité ... donc il faut qu'elle soit quand même habituelle et ordinaire.

C'est le plus difficile et le plus important au théâtre – être à la fois intéressant et convaincant. C'est une balance entre deux pôles, un dilemme.

Qu'est-ce qui fait que dans la société l'on devient fou ?

Pour vous, je ne sais pas. En ce qui concerne la Bulgarie, je pense que le principal cataclysme psychologique de ces derniers temps, c'est le changement des valeurs morales. Le socle philosophique de la société s'est écroulé. Par exemple, jusqu'aux changements de 1989, l'argent n'était pas une valeur chez nous. Peut-être parce qu'il ne servait à rien, on ne pouvait rien acheter avec.

Finalement, ce qui rend fou, c'est le passage d'une fiction à une autre fiction ?

Oui, très probablement. Le problème c'est que quand une fiction se répète inlassablement, elle finit par devenir réalité. Les gens vivaient avec ce qu'ils prenaient effectivement pour une réalité. Et d'un coup sec, tout s'est retourné pour les plonger dans une autre fiction. Actuellement, l'argent est la valeur suprême chez nous. Ce n'est pas

1. Dans *Le Colonel-oiseau*, Boytchev imagine qu'un parachutage d'aide humanitaire pour la Bosnie tombe accidentellement dans la cour du monastère où vivent ses personnages. Ces colis contiennent en réalité des uniformes militaires.

un problème en soi, le véritable problème c'est que tous les moyens sont bons pour s'en procurer. Tout est possible, on peut faire n'importe quoi, c'est comme les frères Karamazov.

Après la guerre, une génération d'auteurs, dont Samuel Beckett, travaillait autour de l'idée du vide, du "rien". Aujourd'hui, il semble qu'on soit passé du "rien" à "quelque chose" qui soit possible. Mais quoi ? Comme s'il était important de sauver l'idée du "possible".

Comment se situer par rapport à la génération d'auteurs qui vous a précédé ? Je me suis souvent posé la question. En ce qui concerne cette pièce, dans mon écriture, je suis un peu comme le Colonel lui-même... J'ai voulu emmener mes personnages quelque part... Je ne voulais pas arriver à une situation dans laquelle, où qu'on aille, il y a toujours un plafond qui apparaît et qui fait qu'on se retrouve aussi coincé qu'au début. Je voulais casser tout ça. J'ai essayé, je me suis tué à la tâche, mais je n'y suis pas arrivé. Et le Colonel non plus ! On n'a pas pu les sortir... Si je devais employer des métaphores, je dirais que quand on cherche à rejoindre Dieu, à aller au Paradis, Dieu lui-même nous laisse à la porte de la Cathédrale. D'ailleurs, la vie s'arrête là... On n'arrive jamais plus loin, ou plus "haut", que la porte de la Cathédrale. Mais c'est déjà très bien, l'important c'est d'y aller, d'essayer.

Les choses sont possibles en soi. En réalité, nous les vivons comme telles en nous. Mais en général, le monde s'arrête devant la Cathédrale. Les personnages de Beckett "dépensent" leur vie, pour rien. Ils attendent ... rien. C'est donc l'illusion du "rien". Ici, ils se laissent convaincre par le possible, c'est donc l'illusion du "possible". Et ce n'est pas rien, l'illusion, c'est beaucoup, au contraire.

Le possible ne rend-il pas meilleur que le rien ? Le fait que ce soit nécessaire d'espérer pour entreprendre.

Oh, oui. La pratique le démontre. En venant d'une société où les gens vivent persuadés que rien n'est possible, qu'il n'y a pas d'avenir, je peux affirmer que ça rend les gens mauvais. L'illusion que quelque chose est possible doit être entretenue. Les professionnels de la politique arrivent très bien à gérer ces choses-là.

Donc, le sujet du théâtre c'est l'illusion, même si le réalisme flirte avec cette illusion ?

C'est Shakespeare qui l'a dit – le monde entier est un théâtre. C'est peut-être ce qu'il voulait dire justement, que tout est une illusion.

Le seul lien nécessaire à la réalité, c'est celui qui fait que les gens s'intéressent à l'histoire racontée. Du moment que le spectateur te croit, il te suivra où tu veux, et tu peux le mener n'importe où.

Les auteurs, tout comme les metteurs en scène d'ailleurs, sont comme des hommes politiques. Ils sont obligés de faire très attention, parce qu'aussitôt le spectateur refuserait de les suivre dans leur illusion.

*Est-ce que Le Colonel-oiseau peut être considéré comme une comédie ?
Et si oui, que penser de la fin ?*

Le Colonel-oiseau n'est pas une comédie. J'ai simplement cherché à parler de manière indolore de choses très douloureuses. En tout cas, au début de la pièce. Tout ce qui paraît drôle dans la pièce ne l'est pas, en fait. Si j'avais voulu faire véritablement une comédie, ce serait beaucoup plus drôle que ça. Je suis d'ailleurs très content, parce que j'ai l'impression d'avoir été compris avec justesse ici. Didier Bezace ne s'est pas arrêté aux effets faciles et comiques, ce qu'ont fait la plupart des autres metteurs en scène. La comédie et la tragédie se partagent le monde. La comédie, qui s'occupe de la partie lumineuse de l'existence, se termine là où commence la tragédie. La comédie commence mal et se termine bien, là où commence la tragédie, pour se finir mal. Ce sont deux visions de l'existence. Bien évidemment, cette façon de théoriser est un peu arbitraire et générale. Ma pièce, par exemple, est très loin de commencer bien. Elle commence mal et se termine mal. Les personnages partent du non-sens de l'existence, traversent "l'amour", c'est-à-dire qu'ils passent par le sens, pour finalement retrouver le non-sens. Dans l'ascendance vers le sens, je me suis pourtant laissé aller à une certaine vitalité aristophanesque, que je tais ensuite dans le retour au non-sens. Je trouve quelque chose de beau dans le fait que le public puisse rire et pleurer dans le même spectacle.

Quel est le sujet de votre dernière pièce ?

Son titre est encore provisoire mais elle devrait s'appeler *L'Orchestre du Titanic*.

Là aussi, il y a une figure principale qui mène les autres. Il s'agit d'un groupe d'alcooliques, SDF, parmi lesquels apparaît un nouvel alcoolique, illusionniste. Il se met à leur faire des tours de magie, à sortir des œufs de sa bouche et Dieu sait quoi encore... Mais il parvient à donner un sens à l'existence des autres alcooliques. Bien entendu, ils deviennent de plus en plus alcooliques, tous ensemble. Finalement, elle est assez proche du *Colonel-oiseau*. Mener les gens vers une sortie, même dans l'illusion. Je sens que je n'en ai pas encore fini avec ce sujet...

Pourquoi un tel titre ?

Il paraît que dix minutes après que le bateau avait sombré, on entendait encore la musique...

*Propos recueillis par Laurent Caillon,
en collaboration avec Sébastien Bournac,
traduits du bulgare par Iana-Maria Dontcheva.*

Daniel Keene

Né en 1955 à Melbourne, où il vit toujours, Daniel Keene écrit pour le théâtre, le cinéma, la radio et la télévision depuis 1979.

Il a remporté le Louis Esson Prize for Drama en 1989 pour *Silent Partner (Silence complice)* et en 1998 pour *Every Minute Every Hour Every Day*. En 1986, son adaptation pour la télévision de *The Hour Before My Brother Dies* a reçu le prix du Meilleur film de fiction au Festival International de Télévision de Banff (Canada). Il a également adapté pour l'écran deux autres de ses pièces : *Silent Partner* et *Low*. Il vient de terminer l'adaptation cinématographique d'un roman de David Malouf, *Je me souviens de Babylone*, pour la 20th Century Fox. De 1997 à 1999, il s'est consacré à l'écriture d'un ensemble de trente pièces courtes (dont certaines seront éditées chez Théâtrales) qui ont toutes été jouées en 1998 et 1999 dans le cadre du Keene / Taylor Theatre Project, en collaboration avec le metteur en scène Ariette Taylor. Par ailleurs, Daniel Keene a travaillé au théâtre comme acteur et metteur en scène. Il est cofondateur et rédacteur de la revue *Masthead* (Arts et Littérature). Il a traduit l'œuvre poétique de Giuseppe Ungaretti.

Sa pièce *Low* a été créée pour la première fois en France en juin 1999 à la Scène nationale du Creusot.

Silence complice a été créé pour la première fois en France à Toulouse au Théâtre National de la Cité dans une mise en scène de Jacques Nichet le 15 octobre 1999, et repris à Aubervilliers au Théâtre de la Commune du 2 au 26 mars 2000.

Silence complice est publié aux éditions Théâtrales.

Entretien avec Daniel Keene

(mars 2000)

Quelle idée vous faites-vous de l'écriture théâtrale en général et de la vôtre en particulier ?

Le théâtre et la poésie sont pour moi très intimement liés. Je m'intéresse au théâtre en tant que poésie. Mes pièces ne sont pas "formalisées" en structures versifiées. Quand je dis poésie, je parle d'un langage où il n'y a pas un mot de trop, un langage porté à un tel degré d'incandescence qu'aucun mot n'est superflu.

Antérieurement à l'écriture, la poésie est issue d'une tradition orale qui exige, pour exister, la présence simultanée des spectateurs et du locuteur.

Il en est de même au théâtre : sans la présence des acteurs devant le public, le théâtre n'existe pas. Il existe en tant que texte que l'on peut lire mais son ultime réalité se situe dans la représentation.

Ainsi, quand j'écris pour le théâtre, j'ai le sentiment de pratiquer un art très ancien. Et j'essaye de retrouver une espèce de pureté dans la forme.

C'est très proche de ce que James Joyce aurait appelé des "épiphanies". J'essaie de créer une situation ou un moment qui est d'une certaine manière extrême et qui pousse le langage à l'être aussi. Et il peut l'être de multiples façons : il peut être lyrique, très cru, vulgaire, violent... Si on considère un discours quotidien et une parole lyrique – disons, la poésie lyrique – je veux pouvoir les cacher l'un dans l'autre et découvrir le lyrisme, ou la beauté, ou la réelle violence dans le langage quotidien.

L'important est d'essayer de faire coïncider au plus près la forme et le contenu. Au théâtre, le public n'entend qu'une fois le texte. Il ne peut pas revenir en arrière et le "relire". Il faut donc que cela le frappe et aussi, bien sûr, que les comédiens sentent qu'ils peuvent le dire. Parce que c'est écrit pour la voix et l'oreille, pas pour l'œil.

Concernant le langage, il existe une école de pensée qui dit que

"Le langage est conscience". Ces deux choses reviennent au même, ou encore l'un *est* l'autre et les gens qui ne peuvent pas exprimer leurs sentiments, ou dont le langage est "pauvre", ces gens-là sont très désavantagés.

Si vous ne pouvez pas dire ce que vous ressentez, c'est comme si vous ne le ressentiez pas. Nommer, c'est connaître, c'est contrôler.

Comment pourrait-on qualifier la langue que vous écrivez ?

La langue que j'écris dans mes pièces n'est pas réelle. C'est une langue théâtrale. Elle sonne souvent comme une langue ordinaire, mais n'en est pas une. C'est une langue très structurée. Si le langage suit ce cheminement, il résonne comme un langage quotidien, sans l'être pour autant. Il peut alors exploser en autre chose, et cela peut surprendre... ou passer inaperçu.

Le parfait exemple de cela, c'est Shakespeare – passant de la poésie à la prose, ou l'inverse. Considérez seulement le nombre de langages différents qu'il peut mettre dans une seule et même pièce, c'est un modèle. Il s'agit d'un langage éminemment théâtral.

A l'époque élisabéthaine, on passait d'un registre à l'autre. Ce langage scénique était parfaitement acceptable aux yeux du public. Vous pouviez parler de philosophie, et puis de fées, et puis d'amour etc.

Dans *Terminus*, des prières, des références shakespeariennes et bibliques se mêlent à une parole délirante, à une langue parfois très violente, ou très poétique, ou très fragmentée, ou très intellectuelle... Toutes ces catégories de langage existent dans le monde. Je veux pouvoir toutes les mettre dans mes pièces.

Dans *Silence complice* – l'un de mes tout premiers textes – je commençais tout juste à essayer de faire ça... et ce n'est pas toujours abouti. Mais je crois que plus je le fais, plus j'apprends à le faire. Je suis très obstiné...

J'écris, si l'on veut, en réaction contre ce que j'estime être du mauvais théâtre – un théâtre littéral, non théâtral, un théâtre qui s'apparente à la télévision ou au cinéma. Je pense que le théâtre doit être théâtral. Beaucoup de pièces sont terriblement ennuyeuses parce qu'elles ne sont rien d'autre que deux personnes assises là, à bavarder. Le théâtre n'est pas une chose naturelle.

Comment commencez-vous à travailler et comment se structure votre travail ?

J'aime commencer en ne sachant rien. Je n'ai aucune idée de ce qui arrivera, de ce que seront les personnages. Je commence, c'est tout, et les personnages prennent vie ... ou pas. Donc j'entreprends beaucoup plus de choses que je n'en finis et je travaille toujours sur plusieurs choses à la fois – il s'agit de voir laquelle commencera à "croître" de son propre chef – sans que je la force de mon côté à devenir quelque chose.

Silence complice, par exemple : le premier jet était vraiment long. Quand j'ai commencé la pièce, je n'avais pas la moindre idée de ce qui se passerait à la fin. Mais à mi-chemin, je me suis dit : "Le chien va mourir". Et puis je me suis dit : "Ces deux hommes, il va leur arriver quelque chose. Et Bill va pour ainsi dire émerger de l'ombre de John ou abandonner John derrière lui..." Quelque chose comme ça... Mais cela n'est arrivé qu'après avoir écrit une série de scènes où Bill et John ne faisaient que parler. Des scènes comme "Conversation de mecs" ou "Conversation autour d'une bouteille", je ne savais pas ce qu'elles voulaient dire mais j'essayais de faire fonctionner la conversation comme une conversation, sans me demander comment elle allait s'intégrer à l'ensemble. Après, il s'agissait simplement de les organiser et d'en couper certaines. La forme s'est ainsi dessinée et j'ai pu terminer l'ensemble de la pièce.

Pour commencer, j'aime prendre la plus simple des situations pour ensuite aller l'explorer par en dessous et trouver son poids, comme pour *Khaddish* par exemple : j'ai écrit ce monologue pour voir si je pouvais, à titre expérimental, écrire un texte qui ne contiendrait qu'un seul et unique geste physique – un geste qui prendrait alors tout son sens, qui trouverait son vrai poids. Ainsi, quand l'homme déchire sa chemise à la fin, c'est le seul geste qu'il y ait dans la pièce. Mais à cause du monologue qui le précède, ce geste a une grande signification.

Dans Silence complice, entre la simplicité de l'intrigue et les dialogues successifs qui nous dévoilent l'intimité des personnages, la

pièce semble se structurer comme une sinusoïde, alternant les hauts et les bas.

C'est très exactement ce qu'est la pièce. Cela renvoie à la question du temps. Le temps est vraiment extrêmement important. Les personnages, quand ils entrent en scène, n'ont pas de biographie. Vous ne savez rien d'eux. Ils ne sont qu'une page blanche. Vous les comprenez à mesure que la pièce se déroule. Leur biographie a lieu juste là, en face de vous. Tout ce que vous savez d'eux, c'est ce que vous les voyez faire et dire.

Le temps scénique est du temps condensé. Andreï Tarkovski disait que quand il faisait un film il "sculptait du temps".

En un sens, le théâtre aussi fait cela. Il s'agit de déformer le temps, de le comprimer...

Est-ce que c'est cela qu'il faut mettre en scène ?

Oui. La question relative à la façon de mettre en scène *Silence complice* est en fait une question sur le temps. Il s'agit d'un mouvement à travers le temps. Le temps se précipite, s'arrête, devient très lent, avant de se précipiter à nouveau... C'est aussi un mouvement de l'action, de l'émotion, de la langue.

La raison, très simple, pour laquelle je procède ainsi – et c'est la même chose avec le langage – c'est que je veux constamment surprendre le public.

Quand on lit un poème – un grand poème – on ne sait jamais de quoi le vers suivant sera fait. Quand il arrive, on se dit : "Ah, ça ne pouvait être que ça".

Ce que je recherche, c'est que mes pièces soient tout à la fois imprévisibles et inévitables.

La manière d'aborder, de traiter les pièces – comme *Silence complice*, par exemple – c'est de travailler sur chaque scène. Ne pas se soucier des autres scènes. Contentez-vous de faire la Scène 1, mettez-la de côté. Faites la Scène 2... et ne vous souciez pas de savoir comment elles sont reliées. Elles le seront de toute façon.

On pourrait ne mettre en scène qu'une seule scène et cela devrait suffire. Il faut donc jouer chaque scène pour ce qu'elle est.

Je pense qu'un acteur doit aussi faire cela. Il doit dire chaque réplique pour ce qu'elle vaut, sans penser à ce qui vient ensuite... Les acteurs aiment à citer ce dicton selon lequel "Il faut entrer en scène avec une seule pensée" – en général, votre première réplique, sans penser à la totalité de la pièce. Une seule pensée.

Si on considère le texte dans son ensemble, il semble que vous jouez, en les imbriquant, sur trois niveaux de temps : 1- le temps de l'intrigue ou de l'action. 2- le temps biographique ou rétrospectif. 3- le temps de la représentation. Dans La pluie, par exemple, où l'écriture concentre ce qui a peut-être mis des jours à se faire. Sans aucune ponctuation...

Dans cette pièce, la femme essaie constamment d'éviter de parler du petit garçon. Mais il est là, juste là, depuis le tout début. Elle sait que finalement il lui faudra parler de ce petit garçon. Mais c'est très douloureux. C'est comme le Christ dans le Jardin de Gethsémani quand il dit [Daniel Keene cite de mémoire l'Evangile selon saint Matthieu] "Père, si tu peux emporter loin de moi cette coupe de souffrance, alors emporte-la ; mais si ta volonté est que je la boive, alors je la boirai." Elle est comme une figure christique et le petit garçon est sa souffrance. Elle essaie d'évoquer tout le reste – les objets, les gens – afin de ne pas avoir à parler du petit garçon. Mais elle sait, tout près de la fin, que le petit garçon approche et approche et approche... Et elle ne cesse de s'en détourner et finalement il lui faut faire face et se libérer de tout ça. Ainsi, elle prend le temps à rebours. Son voyage part de tous ces objets brisés, décomposés, abandonnés pour, à travers ces objets, retrouver les gens qui les lui ont donnés, et puis, à travers eux, retrouver le petit garçon.

Le temps, relativement à ce point précis – c'est particulièrement vrai de *La pluie* mais c'est également vrai de toutes les autres pièces – est lié, je suppose, à cette idée de personnages absents. En m'intéressant à la présence, puisque le théâtre a lieu "ici et maintenant", je m'intéresse aussi nécessairement à l'absence.

Je crois que pratiquement toutes mes pièces abordent cette notion du personnage absent. La mémoire est une façon d'évoquer ou d'invoquer ce qui est absent. Cela demeure absent, mais vous essayez de

le faire resurgir d'une façon ou d'une autre. C'est ce que la femme essaie de faire. L'absence du petit garçon est tout aussi douloureuse que sa présence.

Oui, cette notion d'absence est au cœur de beaucoup de mes pièces. Elles sont souvent des explorations de cette idée.

Dans *Terminus*, John est un personnage en quelque sorte absent, absent à lui-même. Mais il est là, pour tous les autres. C'est donc un personnage très dangereux dans cette manière d'être présent-absent. Dans *ni perdue ni retrouvée*, la petite fille est restée absente pendant quatorze ans, sa mère aussi. Et puis elles se retrouvent mais il est très difficile pour elles de trouver un lieu où être présentes ensemble. Elles y parviennent dans la toute dernière scène : elles s'asseyent et la mère dit "Oui" [c'est le dernier mot de la pièce]. Ce "Oui" parle de la mère acceptant la distance qui la sépare de sa fille, acceptant qu'il y ait absence, qu'elles ne peuvent peut-être pas concilier, mais elle accepte la distance. C'est sa manière d'être présente... Tout ceci est très compliqué à expliquer.

Est-ce qu'on interroge mieux la réalité avec des personnages "marginaux" dans le sens où vous l'entendez ?

La vision que l'on a d'en haut est toujours différente de la vision que l'on a d'en bas.

D'une certaine façon, cela revient à cette idée de créer des personnages qui n'ont aucun privilège. Tout ce qu'ils ont, c'est ce qu'ils sont. Ils n'ont pas de statut, pas de pouvoir, pas d'argent, ils n'ont... rien. Il faut donc qu'ils créent leur situation devant nous. C'est important de les voir faire quelque chose. Si rien ne leur est acquis, ils n'ont que la brutalité de leur existence. Je veux des personnages très élémentaires pour que leurs besoins ou leurs désirs soient très clairs, sans complexité.

Pourquoi Bill et John veulent-ils le chien ? Ils veulent de l'argent parce qu'ils n'ont pas d'argent, un statut parce qu'ils n'ont pas de statut, de l'instruction parce qu'ils n'ont pas d'instruction. C'est donc très clair, ce qu'ils veulent. Et c'est ce que nous les voyons tenter d'obtenir. En l'occurrence, dans *Silence complice*, ils n'y parviennent pas.

Est-ce que tout irait bien s'ils avaient de l'argent, de l'instruction, un statut social...?

Non, non, non. C'est très clair dans *Low*. Emma et Jay disent qu'ils veulent de l'argent car, s'ils ont de l'argent, ils pourront boire davantage et avoir de plus beaux vêtements. Et puis ils se procurent de l'argent et ils ne le dépensent pas parce que cela ne fait aucune différence. La seule véritable différence, c'est que ça les détruit, en particulier le garçon, Jay. En fin de compte, ce qu'il veut, c'est la violence, pas l'argent... L'argent ne signifie rien pour lui. Ce qu'il aime, c'est la violence. Il y prend plaisir, de plus en plus, et au bout du compte, ça le détruit. Emma perçoit cela et ça la terrifie parce qu'elle l'aime vraiment. Même si elle résiste, elle ne peut s'empêcher de se laisser entraîner dans cette spirale.

Ces personnages un peu "décrochés", s'ils ont moins que la plupart des gens, c'est encore une question de langage : s'ils n'ont pas de langage, ils doivent s'en inventer un pour exprimer ce qu'ils veulent... C'est difficile de savoir pourquoi ils sont comme ça. C'est sans doute parce que je souhaite que tout ce qui se passe sur scène se crée devant nous. C'est en cela que le théâtre est vraiment vivant. Cela veut dire que tout doit être en danger, et que tout arrive à ce point critique où ça peut devenir autre chose. C'est le moment de la création. Quelque chose va être créé. Voilà ce que je veux faire, enfin je crois.

Dans Silence complice, les personnages n'ont pas d'instruction, mais ils ont quand même les mots pour le dire !

Oui, bien sûr... Mais vous voyez, John est celui qui se croit malin et qui croit pouvoir tout dire... Il croit qu'il a tous les mots – comme "perspective", "globalité du tableau", "légal" mais il les emploie pour ainsi dire de travers. Quand il recherche le mot "perspective", il croit savoir ce que ça veut dire – mais bien évidemment il ne sait pas. Et Bill lui fait "Quoi ?", "De quoi tu parles ?"... John passe son temps à expliquer ce que veulent dire les choses ("Bill, on vit dans ce qui s'appelle une Société"). Il est celui qui croit savoir, alors que Bill est celui qui sait vraiment.

Bill est émotionnellement très intelligent. Tout au long de la pièce, il exprime ce qu'il ressent. Mais il est en quelque sorte piégé par sa relation avec John, par son dénuement, et par son manque d'instruction. Il en est conscient : il aurait dû faire de meilleures études, il ne vit pas la bonne vie. Quand il demande à John de partir, il met enfin le doigt sur son problème : quand John est là, il se sent seul, littéralement seul. Bill est donc celui qui prend conscience qu'il est capable de s'exprimer – à sa façon, bien sûr – tandis que John est celui qui est incapable de véritablement percevoir la situation.

La mort de John, à la fin de la pièce, est-ce pour finir sur la solitude de Bill ou est-ce pour justement exprimer ce fait que le temps n'est pas circulaire, c'est-à-dire qu'on ne peut pas revenir au point de départ ?

Si le temps de la pièce était circulaire et revenait en arrière, ce serait une forme de clôture, d'encerclement qui ficellerait le tout en un paquet bien net. La pièce deviendrait alors comme un artefact. Mais je ne pense pas que les pièces soient des artefacts. Je crois que le temps, dans les pièces, c'est comme une spirale.

Dans *Terminus*, elle ne cesse d'aller vers l'intérieur. Avec *Silence complice* en revanche, elle va vers l'extérieur : graduellement, tout se dépouille. Quand ils ont le chien pour la première fois, ils croient tout avoir. Et puis ils perdent tout, et pour finir, ils se perdent l'un l'autre. La pièce part en vrille, vers l'extérieur. Et donc, à la fin, elle ne s'achève pas. Il ne nous reste plus qu'un "Et maintenant ? Que va-t-il se passer maintenant ?"

Je voulais, autant que possible, que la fin donne l'impression d'être un accident. Bill dit qu'il va le faire mais c'est une "blague". Il est tellement bouleversé. Bill est celui qui a injecté le produit dans le cou du chien. Donc il sait que c'est là une action possible. Quand il dit : "Je pensais m'en servir... sur moi, tu sais", il parle sérieusement. Il est terriblement bouleversé par la mort du chien et par le fait qu'ils doivent tout cet argent. Et soudain c'est comme s'il n'avait plus aucune raison de vivre. Donc qu'il finisse par "planter" John avec la seringue, ce n'est qu'une erreur... Mais quant à savoir si John meurt ! Peut-être que non.

Dans Le récit, les trois personnages sont au moins aussi importants les uns que les autres, d'une certaine manière. On pourrait dire qu'il n'y a pas de personnage principal ! C'est quelque chose qu'on retrouve souvent dans vos pièces. Même quand il n'y a qu'un personnage, ça n'est pas forcément le plus important.

Il se passe la même chose avec *Silence complice* : qui est le personnage principal ? Il n'y en a pas. Les deux... ou peut-être le chien... sans compter tous les personnages absents : Silver, la sœur de John, les parents de Bill... Dans *Le récit*, Mr Skelton focalise sur lui ce qui se passe. Mais il n'est rien de plus que ce point focal.

Des personnages principaux, il y en a de toutes sortes. Si l'on pense à Oreste, dans *L'Orestie* : Oreste est-il le personnage principal de la trilogie ? Oui, d'une certaine manière. Mais ce qui fait de lui un personnage principal n'est pas du ressort de sa volonté, il n'est cause de rien. Ce sont les événements qui arrivent. Il en va de même pour Hamlet. Les événements le poussent à tenir le rôle principal. Souvent, les personnages principaux ne sont cause de rien, ils ne provoquent rien de ce qui arrive, mais ils sont affectés par les événements. Le personnage principal, si vous préférez, c'est ce qui arrive, c'est l'action.

Dans *Beneath Heaven*, Tom perd son travail et cela le pousse à entreprendre son voyage. Il fait des rencontres de passage, rien de plus. Et à la fin, quand il agresse le jeune garçon [le baby-sitter] ou l'enfant [son fils], il ne le fait pas exprès, et il ne sait pas ce qu'il a fait. C'est un homme incapable d'agir et de parler et c'est ça son problème. A la fin, quand son langage tombe en lambeaux et qu'il ne peut même plus prononcer une seule phrase, c'est une métaphore pour dire son inaptitude à agir. Il ne peut ni prendre le contrôle de sa vie ni agir. Et la pièce se termine sur un "Qui ?" – parce que Tom et sa femme ont besoin d'aide, ils ont besoin que quelqu'un fasse quelque chose. "Qui ?" ... La pièce se termine sur cette terrible stase, cette totale inertie.

Comment conciliez-vous, théâtralement, l'intérêt que vous portez au développement du langage et l'indication très concrète des lieux dans

lesquels vous situez les dialogues de vos personnages (un bar, une voiture...). Est-ce que le "naturalisme" des lieux est nécessaire ?

Silence complice a été monté de bien des façons – notamment pour la voiture. Pour la scène intitulée "Viande", il est absolument nécessaire d'avoir un morceau de viande. Vous ne pouvez pas jouer la scène sans la viande. De même que dans la scène où ils enterrent le chien, vous ne pouvez pas faire l'économie du sac de jute ni de la torche... On n'a pas besoin de beaucoup de choses. Mais à l'évidence, la réalité sur scène, la réalité du plateau, n'est jamais la réalité. La scène est un lieu non naturel. Si quelqu'un fait comme s'il était dans une voiture et si, en plus, il est dit qu'il est dans une voiture, eh bien, il est dans une voiture. C'est juste une affaire d'interprétation, je crois. Ce qu'a fait Jacques¹ est très bien : juste une valise et des clefs de voiture. Dès que des clefs de voiture sont lancées en travers du plateau, la voiture est là. C'était vraiment une manière très élégante de résoudre le problème. Si quelqu'un devait demain monter la pièce dans un autre théâtre, il aurait des réponses différentes à ces questions.

Pourquoi situer leur dialogue, à ce moment-là, dans une voiture ?

L'enjeu de cette première scène de voiture, "sur la route" (Scène 5), c'est qu'ils se trouvent enfermés, ils entreprennent la traversée d'un long tunnel, à l'intérieur de la voiture. Souvent, quand on doit rouler longtemps, on parle, comme ça. "Tu sais, quand j'étais gosse, je voulais un cheval roux..." Ils sont isolés, ensemble, dans cette voiture. La seconde scène de voiture, "La cavale" (Scène 19), est une scène complètement différente. En fait, maintenant, ils se sentent très exposés. Dans la première scène, ils sont seuls dans la voiture avec le chien, à l'arrière, dans la remorque. C'est comme un monde clos qui se déplace. Alors que dans la seconde scène de voiture, quand ils ont le chien mort dans le coffre, ils se sentent vraiment exposés. Ils sont terrifiés d'être dans cette voiture. Tout le reste est très présent et cela reflète ce qui est en train de leur arriver. Cette scène montre très clairement combien les choses ont changé. Auparavant, ils étaient plutôt heureux... A présent, et ce n'est pas seulement à cause du chien mort

1. Jacques Nichet, metteur en scène de *Silence complice* en France.

dans le coffre, ils s'énervent, se disputent... "Tu veux conduire?", "Ne t'arrête pas là !" ... et en plus, il pleut ! Le monde entier a désormais changé. C'est pour cela que la scène est importante. Et puis la scène est drôle – enfin, je crois. Ce qui crée une rupture avec la scène précédente. Le chien meurt (Scène 18) et puis intervient une scène comique et puis la scène où ils enterrent le chien (Scène 20). Intercaler cette scène tout à la fois de comédie et de panique en plein milieu de deux autres scènes très noires, cela fait tendre la pièce vers sa fin, sa conclusion.

Ce qui caractérise la comédie, c'est de finir bien. Comment peut-on appeler une comédie qui finit mal ?

Qu'est-ce qu'une comédie avec une fin tragique ? Une tragi-comédie. Au bout du compte, la fin de *Silence complice*, cet ultime moment, c'est une farce, disons une fin déclinée sur le mode de la farce. Tuer quelqu'un avec une seringue, par erreur, ça a quelque chose de dérisoire, de grotesque. Il s'agit en un sens d'une fin au comique très sombre, très noir.

Si on pense aux pièces de Joe Orton – *What the Butler Saw*, *The Ruffian on the Stairs*, *Entertaining Mister Sloane* – elles sont terriblement comiques sans pour autant avoir des fins heureuses. Peut-on dire qu'une comédie ou une tragédie se définissent par leur fin ? Une fois encore, *L'Orestie* – qui est une tragédie ou du moins considérée comme telle – se termine sur un pardon qui scelle la fin des meurtres. Apollon accorde sa bénédiction à la Maison. Tout est fini à présent et la Maison peut continuer sans que tout ce sang ne soit plus versé. Donc cela finit bien. Mais la pièce demeure une tragédie... avec une fin très positive.

Pour le public qui assiste à *Silence complice*, c'est une espèce de tragédie. "Tragédie" est peut-être un bien grand mot. Mais quand même, c'est tragique. La pièce parle de cette perte, de ce désastre. En fait, ce qui m'intéresse, c'est de brouiller, de déformer, de pervertir les différents genres.

C'est comme quand on essaie de s'emparer du langage et de le "tordre" en toutes sortes de formes ou de lui faire prendre des sens différents. Il en va de même avec les formes. C'est dans le public que

je veux qu'il se passe quelque chose – non que je pense au public quand j'écris. Mais au bout du compte, je veux provoquer un dilemme dans le public – non pas la confusion, juste un dilemme.

Par exemple, dans *Low*, les spectateurs apprennent à connaître les deux personnages et ils rient beaucoup. Je crois qu'au début, ils les aiment bien : ils sont drôles, bizarres, un peu fous... Ils éprouvent pour eux une espèce d'affection. Et puis ces personnages commettent un acte d'une violence incroyable. Ils tuent quelqu'un. Et là le public fait : "Oh !". Les spectateurs sont partagés entre deux sentiments : ils sont désolés pour ces deux personnages, ils éprouvent de la compassion pour Emma et Jay. Mais en même temps ils trouvent que ce qu'ils ont fait est absolument détestable.

L'important, c'est d'avoir des personnages qui n'aient pas qu'une seule dimension. Cela renvoie, j'imagine, à la question "Qu'est-ce qu'un personnage principal ?"... J'essaie de créer des personnages qui soient multidimensionnels et c'est au spectateur de déterminer sa position morale vis-à-vis de ces personnages.

Dans *Silence complice* aussi – ce n'est peut-être pas aussi net que dans *Low*, mais quand même – le public peut fort bien éprouver de la compassion pour Bill et pour John. Puis il lui faut décider de quel côté il se situe vraiment. Quand Bill plante la seringue dans la poitrine de John : que ressentent les spectateurs à ce moment-là ? Ils peuvent penser que John est un idiot, un crétin, qu'il est déloyal et qu'il a fait quelque chose de terrible. Mais ils peuvent aussi penser : "Quand même, il ne méritait pas ça."

L'important est donc de provoquer chez les gens ce genre de dilemme moral. Je n'aime pas les pièces qui répondent à des questions morales. J'aime les pièces qui posent des questions morales et j'essaie de le faire en brouillant les formes.

On peut se demander : "Est-ce que c'est drôle ? – Oh, oui, c'est drôle... mais c'est horrible."

On se place sur un terrain mouvant, glissant en permanence. On revient à cette question de l'imprévisible et de l'inévitable.

Au cours d'une rencontre avec le public, à la question : pourquoi écrire des pièces aussi noires, vous avez répondu : "Parce que je suis quelqu'un d'heureux".

Oui, c'est le seul moyen de rester en bonne santé. Je deviendrais fou si je devais vivre dans mes pièces. C'est pourtant ce que je fais quand je les écris. *Terminus* a été écrite à l'une des pires périodes de ma vie. J'ai failli devenir fou. C'était tellement douloureux d'écrire une telle pièce.

Pour être en mesure d'écrire, il faut que je vive dans leur univers tous les jours – même si cela ne dure que quelques heures. Dans la mesure où je ne sais pas ce qui va arriver, puisque je ne planifie rien, il faut que je sois capable d'être littéralement présent dans cet univers, et d'en comprendre le langage, la morale... Et parfois, je ne veux pas, je ne veux simplement pas... Alors il me faut trouver quelque chose qui vienne rétablir l'équilibre...

Pour revenir aux Grecs, quand ils montaient une tragédie, ils montraient également une comédie – la pièce satirique – qui se moquait de tout ça. Parce qu'elle pouvait vous purger de tout ça... je pense que c'est une autre raison pour laquelle, à l'intérieur d'une pièce, j'aime avoir à la fois le comique et le tragique. Parce que l'un vous nettoie de l'autre, vous purifie de l'autre. C'est aussi une question de mise en relief. Si une pièce est sombre, lugubre dès le départ, si elle n'est pas mise en contraste avec autre chose, alors plus rien n'est visible. Les peintres maîtrisent parfaitement cette technique du clair-obscur. Le Caravage ou Rembrandt, par exemple. Tout cela relève des différentes couleurs des émotions qu'on y met. Une fois qu'elles sont mises en balance les unes par rapport aux autres, tout peut être vu avec une grande clarté.

La phrase "Tout est possible" revient très souvent dans vos pièces. Quel sens faut-il lui donner ?

J'exprimerai plutôt cela en disant que tout est en danger et que rien n'est jamais sûr. Rien n'est fixé. Je le pense autant comme personne que comme auteur. Quoi que nous ayons, il nous faut faire preuve de vigilance pour le conserver. Nous ne devons jamais rien prendre pour acquis. Quoi que vous ayez – bonheur, famille, travail... toutes ces choses – dès que vous les prenez pour acquises, vous pouvez les perdre.

C'est une attitude très stoïcienne, proche de Sénèque : se montrer

vigilant à l'égard de sa vie, ausculter sa vie et alors s'assurer que l'on fait ce que l'on doit faire, moralement parlant, pour conserver sa vie telle qu'on la désire.

Quand John dit "tout est possible", il pense bel et bien que tout est possible. Bien sûr, c'est faux. Rien ne l'est. Mais il passe son temps à dire : "tout est possible". Cela me fait penser à cette citation d'Antonin Artaud : "nous ne sommes à l'abri de rien : le ciel peut nous tomber sur la tête et le théâtre est là pour nous le rappeler".

Cela renvoie à ce que nous disions sur les personnages dénués de tout privilège. Ils ne prennent rien pour acquis. C'est le point de départ de la pièce et c'est aussi son point d'aboutissement. Nous devons être conscients que nous vivons dans un univers inconfortable.

*Propos recueillis par Laurent Caillon,
Traduits de l'anglais (australien) par Séverine Magois.*

Emmanuel Bourdieu

Né à Paris en 1965, Emmanuel Bourdieu est diplômé de l'Ecole normale supérieure, agrégé de philosophie.

Il a enseigné la linguistique à l'université de Paris VII (1991/95) et la philosophie à l'université Michel de Montaigne, Bordeaux III (1996/98).

Parallèlement à son activité d'enseignant, il écrit et met en scène, en 1996, une série de pièces courtes dans le cadre des "Rencontres à la Cartoucherie" organisées par Philippe Adrien et Anne-Marie Choisine. *Parce qu'il est comme ça* (1996), *Les grands esprits se rencontrent* (1997), *Tout mon possible* (1998), *Le Mental de l'équipe* (1998), co-écrit et mis en scène par Frédéric Béliet-Garcia. Il collabore aussi à de nombreux scénarii avec Arnaud Desplechin, Nicole Garcia, Denis Podalydès, Elaine de Latour, Bernard Nisille.

Tout mon possible a été créé à la Maison de la Culture de Bourges, dans une mise en scène de Denis Podalydès, le 7 mars 2000, puis repris à Aubervilliers au Théâtre de la Commune du 15 mars au 9 avril 2000.

Tout mon possible est publié aux éditions Les Solitaires Intempestifs.

Entretien avec Emmanuel Bourdieu

(mai 2000)

Tout mon possible est une pièce de théâtre. Pourquoi avoir choisi cette forme plutôt qu'une nouvelle ou un roman ?

J'ai, pour l'instant du moins, une sorte d'incapacité à sortir de l'écriture dialoguée. Les idées me viennent sous la forme de dialogues. Je subis, sans doute, l'influence d'une hiérarchie implicite des arts littéraires à l'intérieur de laquelle, me semble-t-il, le roman et la poésie occupent les degrés les plus élevés, au-dessus, en tous cas, du théâtre, et encore plus, du scénario.

De manière moins négative, deux choses me manqueraient si j'écrivais en dehors du théâtre : d'une part, l'intervention des interprètes du texte – le metteur en scène et les comédiens – dont je conçois le travail comme une recréation du texte et, d'autre part, la possibilité, proprement théâtrale, de donner une interprétation vivante, en acte, devant un public, que ne connaît pas le cinéma. L'idée d'écrire pour des esprits et des corps réels qui seront présents, comme tels, devant un public tout aussi réel et vivant, est sans doute ma principale motivation d'auteur dramatique.

De Tout mon possible, il y a eu une première ébauche, puis une première version, suivie d'un travail de plateau et enfin la version définitive. Comment commence-t-on à écrire ? Comment se structure une pièce pour devenir ce qu'elle est, c'est-à-dire la version éditée ?

Tout mon possible est issu d'un premier travail d'écriture et de mise en scène présenté au cours des Rencontres à la Cartoucherie de Vincennes, un festival de formes courtes organisé par les théâtres de la Tempête et du Chaudron. Je pense que l'origine véritable d'un projet d'écriture est extrêmement difficile à retrouver. Comme beaucoup de gens l'ont dit, par exemple Claude Simon dans *Orion aveugle* ou Jean Renoir, il s'agit, le plus souvent, d'une idée extrêmement vague,

quelque chose comme une tonalité ou une ambiance, très difficile à expliciter. Mais peut-être justement parce que ce n'est pas ça le véritable projet. Pour *Tout mon possible*, il s'agit, pour autant que je peux la reconstituer, d'une espèce d'intuition à la fois métaphysique et sentimentale, l'inquiétude de ne pas être tout ce qu'on peut être, de ne pas s'accomplir, s'épanouir, etc.

Le véritable "projet" de *Tout mon possible* est, peut-être, quelque chose de totalement différent, de plus purement théâtral, celui, par exemple, de voir ce que peut donner l'utilisation d'une voix de narrateur romanesque au théâtre, de ses rapports à l'action qui a lieu sur scène et aux personnages, ou encore celui de construire une intrigue ou une action dramatique à partir d'une idée et d'une manière de développer cette idée en apparence absolument pas théâtrale, mais relevant plutôt d'un discours théorique très abstrait ; ou, enfin, celui – qui est, en quelque sorte, la résultante des deux précédents – de montrer au théâtre de la pensée, de la pensée en train de se faire, bref d'écrire une pièce mentale, et cela dans la tête non pas de penseurs ou de professeurs, c'est-à-dire de professionnels de la pensée, mais dans celle de gens ordinaires, des gens comme tout le monde. A partir de la première pièce, présentée aux Rencontres et qui durait vingt minutes environ, j'ai écrit une pièce beaucoup plus développée. En fait, le passage d'un format à l'autre m'a obligé, contrairement à ce que je pensais au départ, à refondre complètement la pièce courte, au lieu d'introduire simplement de nouvelles scènes ou de nouveaux développements entre les scènes déjà existantes. Il semble que le changement d'échelle produit une véritable transformation qualitative. En ce sens, la pièce longue n'est pas la pièce courte rallongée.

Comment s'est passée la confrontation de votre première pièce avec le travail de mise en scène ?

L'émergence des projets "rétrospectifs" que j'ai décrits ci-dessus vient, pour une part essentielle, du travail de la mise en scène et de la manière dont ce travail a été réparti dans le temps. Je crois, tout d'abord, que l'écriture a beaucoup à gagner du travail de mise en scène et d'interprétation, auquel j'ai participé en tant que dramaturge, pour faire le lien, précisément, entre le texte et l'interprétation. Plus

concrètement, j'ai constamment réécrit la pièce – de façon de moins en moins radicale, à mesure que le temps avançait – en fonction de ce qui pouvait se passer sur le plateau. Beaucoup d'idées, et peut-être même les plus importantes, sont venues des problèmes ou, inversement, des solutions qu'a rencontrés la mise en scène, par exemple quand nous nous sommes demandé quelle était la fonction exacte du narrateur, son rapport à l'action, s'il fallait qu'il soit présent sur scène, s'il devait interagir avec les personnages, etc. Je pense, en particulier, que nous ne serions pas allés aussi loin dans l'exploration de cette question si Didier Bezace ne nous y avait pas incités au cours des répétitions. D'autre part, l'émergence de ces idées nouvelles a été rendue possible par la répartition du travail de mise en scène sur deux périodes distinctes, séparées par plusieurs mois. La première période m'a permis de mettre littéralement à l'épreuve le texte initial de la pièce, et cela d'une façon d'autant plus radicale que je savais que je disposerais, ensuite, d'un délai pour réécrire. Je pense que nous n'aurions pas tenté ni réalisé les mêmes choses – choix de mise en scène, de décor, d'interprétation –, si nous n'avions pas eu, comme garde-fou, l'assurance de disposer de ce délai de réflexion.

La pièce repose sur une idée - le dédoublement physique - qui à ce jour n'a pas de réalité. Quelles conséquences cela a-t-il sur les personnages ? Est-ce que cela leur confère un statut particulier ?

L'hypothèse du dédoublement produit un effet proprement théâtral : à partir du moment où il est envisageable que certains des personnages aient un double, on introduit une forme très particulière d'instabilité dans la relation du comédien à son personnage, en ce sens qu'à chaque fois qu'un des comédiens en question entre sur scène, on est en droit de se demander qui il joue, autrement dit lequel du double ou de l'original il joue. L'hypothèse du dédoublement fait que chacun des comédiens concernés est en relation à deux rôles, deux personnages possibles, et ceci de manière totalement indécidable en principe, puisque, précisément, les deux personnages en question sont indiscernables. En effet, quand un même comédien joue deux rôles différents, en général, ces deux rôles sont discernables : il est à la fois le jardinier et le patron. Dans le cas de doubles, par définition,

il est exclu de discerner les deux personnages. Un acteur entre, on sait qu'il joue, dans la pièce, deux personnages différents, mais on sait également que les deux personnages en question sont parfaitement identiques. Le théâtre traduit ainsi la question du double : qui est-ce, l'original ou le double ? par une autre question qui lui est propre : qui joue ce comédien, présent en chair et en os ? Pour ce faire, il utilise ses armes propres : d'une part, l'identité numérique et en acte du comédien lui permet d'exprimer parfaitement l'indiscernabilité des doubles : rien ne ressemble plus à quelqu'un que lui-même ; d'autre part, le fait que le cadre à l'intérieur duquel l'acteur joue, c'est-à-dire incarne un personnage donné, est clairement délimité, il suffit de faire sortir l'acteur de ce cadre et de l'y faire re-rentrer pour activer la possibilité que le personnage représenté ait changé, qu'il ne soit plus le double, mais l'original, ou inversement. Chaque entrée et chaque sortie font ainsi, potentiellement, chanceler toute la distribution des rôles entre les comédiens.

Je pense d'ailleurs qu'on aurait pu aller beaucoup plus loin dans la combinatoire que ce mécanisme rend possible, cela d'autant plus qu'à chaque fois qu'on introduit un nouveau personnage le nombre des possibilités combinatoires augmente très rapidement : la rencontre de Rose et de Lucas ouvre, en droit, quatre possibilités : soit il s'agit des deux doubles, soit des deux originaux, soit de l'original de l'un et du double de l'autre, soit le contraire ; je dis en droit, parce que Lucas élimine d'office une des possibilités : son pessimisme constitutif lui interdit de penser une seconde qu'il serait son propre double. La rencontre de trois personnages créerait neuf possibilités différentes. Nous avons utilisé, comme vous nous l'aviez suggéré, ce potentiel expressif de l'hypothèse du double au théâtre sous sa forme la plus simple possible : Rose sort de chez le docteur sachant qu'elle vient d'être dédoublée ; quand elle rentre, nous ne savons plus qui elle est, c'est-à-dire qui joue l'actrice qui interprète son personnage.

Qui est le personnage principal de la pièce ? Cette question a-t-elle un sens pour vous ?

Une des manières de raconter la pièce est de dire qu'il s'agit d'une pièce au cours de laquelle celui qui racontait l'histoire au début perd

le contrôle de l'action qu'il est censé décrire, au point d'être complètement dessaisi de sa fonction de narrateur par un des personnages de sa propre histoire. Bref, il s'agit d'une pièce qui montre un narrateur devenant un personnage parmi d'autres et un personnage devenant le narrateur.

L'idée de possible a parcouru notre saison, dans des sens différents mais qui laisseraient supposer qu'elle est une notion très moderne. Le mot possible est ici utilisé dans une expression usuelle mais prend une importance particulière du fait que c'est le titre de la pièce. Quelle importance lui donnez-vous ?

La notion de possible est, pour moi, très riche, très féconde pour la recherche esthétique : la réflexion sur les possibles, c'est-à-dire sur des variantes non réalisées du réel, me semble toujours réveiller certaines de nos émotions et de nos interrogations les plus profondes et les plus vitales et, en même temps, du fait des résultats des conceptualisations logiques et philosophiques qu'elle a suscités, receler une grande puissance de structuration pour l'œuvre en tant que totalité organisée. Bref, l'idée de possible m'intéresse par sa force, à la fois, expressive et structurante. Nous sommes, en effet, constamment en train de réfléchir, plus ou moins consciemment, sur les possibles, sur ce que l'on peut faire, sur ce qu'on n'a pas fait, mais qu'on aurait pu faire, sur ce que l'on fait, mais qu'on aurait pu ne pas faire, sur ce qu'on ne pourra plus faire... On pourrait presque dire que nous consacrons davantage notre vie à penser aux possibles qu'au réel.

Propos recueillis par Laurent Caillon.

Raconter le Monde, ma part misérable et infime du Monde,
la part qui me revient, l'écrire et la mettre en scène,
en construire à peine, une fois encore, l'éclair, la dureté,
en dire avec lucidité l'évidence.

Montrer sur le théâtre la force exacte qui nous saisit parfois,
cela, exactement cela, les hommes et les femmes tels qu'ils sont,
la beauté et l'horreur de leurs échanges et la mélancolie aussitôt
qui les prend lorsque cette beauté et cette horreur se perdent,
s'enfuient et cherchent à se détruire elles-mêmes,
effrayées de leurs propres démons.

Jean-Luc Lagarce

Cahier réalisé par Le Théâtre de La Commune
Conception et transcription des propos des auteurs Laurent Caillon
Réalisation Bob Moulin
Illustration Stanislas Bouvier
Achevé d'imprimer pour la 2^e édition en décembre 2002
par l'imprimerie La Compo-Photo
Dépot légal janvier 2003
Ce cahier a été édité pour la 1^{ère} fois, non numéroté, en juillet 2000

4 €