

Entretien avec Patrick Pineau metteur en scène de *Peer Gynt*

Après avoir monté Monsieur Armand dit Garrincha, de Valletti, au Petit Odéon en 2001, puis Les Barbares, de Gorki, aux Ateliers Berthier en 2003, Patrick Pineau a mis en scène Peer Gynt dans la Cour d'Honneur du festival d'Avignon l'été dernier. En tournée, il porte maintenant son spectacle en salles, et Geste l'a rencontré quelques heures avant sa dernière représentation au Havre. Metteur en scène et acteur, sur les planches comme à l'écran, Patrick Pineau, fidèle à son maître Georges Lavaudant, défend l'esprit de troupe et chérit ses comédiens, dont certains l'accompagnent depuis vingt ans et, à l'instar d'Eric Elmosnino, son Peer Gynt, l'ont eux-mêmes dirigé dans leurs propres mises en scène. Entretien avec un artiste amoureux des corps et des mots.

Peer Gynt est un grand classique de Henrik Ibsen, un chef d'œuvre admirable qui a la réputation d'être particulièrement difficile à monter. Pourquoi vous êtes-vous lancé ce défi et comment définiriez-vous votre envie de cette mise en scène, ainsi que votre attachement à cette pièce ?

Ç'a été provoqué. Je ne me dis jamais : tiens, je vais *chercher* à monter quelque chose. Ce sont toujours des hasards et une multitude de circonstances qui font que j'en viens à monter une pièce. C'est ce qui est arrivé pour *Peer Gynt*. Je ne m'apprêtais pas du tout à faire cette mise en scène, mais Vincent Baudriller [directeur du festival d'Avignon depuis 2002], qui était venu voir ma mise en scène des *Barbares* de Gorki, m'a invité à Avignon, sans me demander une œuvre particulière. Il trouvait que dans notre travail sur *Les Barbares*, il y avait un esprit de troupe. Or, le phénomène de la troupe, la question de ce qu'est une troupe, étaient au cœur du

dernier festival, ce pourquoi Ostermeier [qui y présentait sa mise en scène de *Maison de Poupée*, d'Ibsen] en était l'invité d'honneur. Or, ce thème est précisément ce qui oriente mon travail, et m'incite à l'inscrire dans une continuité, dans une durée. Vincent Baudriller m'a donc proposé la Cour d'Honneur, qui est un lieu paradoxal dans la mesure où, s'il est dédié au théâtre, il ne semble pas fait pour le théâtre, parce qu'il faut hurler, parce que l'espace est gigantesque, parce que le nombre d'entrées est limité. C'était démesuré, mais j'ai accepté. Une fois que nous avons eu le lieu, il fallait trouver la pièce qui conviendrait à cette démesure. Vilar a créé quelque chose d'assez exceptionnel dans cet endroit, qui est l'un des rares, et je crois même le seul, où les gens viennent, certains par curiosité du lieu, d'autres pour l'œuvre. Sur deux mille personnes, certaines osent, peut-être pour la seule fois de l'année, aller au théâtre, et, enfin, écouter les œuvres. J'étais surpris, lors des huit représentations, de la passionnante diversité du public, chose qu'on ne retrouvera sûrement pas à Paris ou dans les théâtres de province. Avignon, c'est un festival, c'est festif, et l'événement est aussi intéressant pour cette raison. Au début, Vilar ne montait pas une pièce, à Avignon, il montait quatre, cinq, six pièces ! La mise en scène devenait, je crois, presque secondaire. C'est un lieu qui offre une vraie rencontre avec un public inhabituel, et permet de présenter un travail non fini, car j'estime qu'il ne faut jamais qu'une mise en scène soit finie. C'est cet inachèvement que je trouve formidable, au théâtre. Certes, la relation avec le public change inévitablement la donne, mais dans le corps, dans la façon d'aller raconter une œuvre, je pense qu'il faut continuer à travailler. Et c'est ce que nous faisons : pour moi, cette mise en scène n'est pas terminée.

Ensuite, pour le choix de la pièce, j'ai fait une chose que je n'aime pas faire : je me suis mis à lire des pièces. Puis j'ai laissé venir, et c'est apparu. A l'origine, il y a ce souvenir vieux de 16 ans, que je dois à Georges Lavaudant [directeur de l'Odéon-Théâtre de l'Europe depuis 1996] : c'était ma première rencontre avec lui, et nous jouions un texte contemporain, *Féroé, la nuit...*, de Michel Deutsch. Un soir, il me dit : « Ton personnage a des accointances avec Peer Gynt. Ils sont cousins. Est-ce que tu as lu cette

pièce ? » Alors j'ai lu *Peer Gynt* dans la nuit. Je l'ai lu, non pas comme une pièce de théâtre, mais comme une grande histoire, une histoire de pirates, un grand livre d'enfant, un conte, une sorte de *Don Quichotte*... Un livre d'aventures. Après, j'ai eu envie de cette pièce, très fort, et surtout du personnage, pour être franc. Puis ça a été oublié. La Cour d'Honneur, ce lieu gigantesque et en plein air, a fait ressurgir le souvenir de cette pièce dont, sur 38 tableaux, 35 sont à ciel ouvert, dans la nature, avec les éléments : dans les montagnes, au Maroc, en Egypte, dans la tempête, sur la lande... Seule la scène de la mort de la mère, chez Kari, est en intérieur. Je trouvais que c'était idéal, et j'ai même par la suite été étonné qu'aucun metteur en scène n'ait eu l'idée de monter cette pièce là-bas, parce pour moi, elle était écrite pour ce lieu. Voilà, ce n'est pas plus compliqué que ça. Evidemment, outre le fait que la Cour d'Honneur se prêtait à *Peer Gynt*, il y a eu mon envie de retrouver le texte, ce poème épique absolument sublime, cette langue qui passe par de multiples facettes et de multiples horizons, et dont l'auteur ne vous donne aucune solution, seulement des pistes. Car c'est une pièce qui ne joue que sur l'ouverture et ne donne aucune réponse. Même la fin est mystérieuse. Hier, il y avait des jeunes dans le public, qui disaient : « De toute façon, il est mort, à la fin ». En passant, je leur ai répondu : « Ah mais tu n'en sais rien, il ne faut pas dire ça. ». Il faut se souvenir de la dernière phrase, exceptionnelle : « Rêve, mon enfant ». Cette phrase, c'est aussi l'une des raisons pour laquelle j'ai monté la pièce. « Rêve, mon enfant ». Nous ne sommes que des enfants, et *Peer Gynt* porte aussi sur le rêve, sur notre passage sur terre, notre rapport à la mort, à cette vie qui avance, qui nous dépasse, qui va vite. C'est aussi l'une des rares pièces qui nous offrent le bonheur de suivre un héros de ses 20 ans, la sortie de l'adolescence, à la vieillesse. Cela est remarquable.

Revenons sur la fabrique de votre mise en scène. Vous disiez à l'instant de la pièce qu'elle n'offrait que des ouvertures, des possibilités, jamais de réponses. Pourtant, pour la monter, il y a nécessairement eu des

choix à faire, notamment en matière de coupes. Comment avez-vous mené à bien ce travail sur le texte d'Ibsen, dans lequel Peer exprime son refus d'être coupé par quoi que ce soit, et sa volonté d'être entier, toujours ?

Pour être honnête, je vous dirai qu'à couper l'œuvre, inévitablement, on l'abîme. J'ai cédé pour cette fois, car il y avait Avignon, et ensuite une tournée. Cette pièce, montée dans son intégralité - ce qui serait souhaitable, et je regrette de ne pas l'avoir fait - devient injouable dans les théâtres, et nous n'aurions pas pu tourner, car on m'a demandé qu'elle se joue en une seule soirée. Nous l'avons donc ramenée à 3 heures 30. Nous avons été obligés, avec Eugène Durif, mon dramaturge, de faire des choix, que nous avons soumis à François Regnault, avec qui nous avons travaillé une semaine « à la table » sur la dramaturgie. En tant que traducteur de *Peer Gynt*, François Regnault devient, inévitablement, l'auteur d'une première mise en scène, dans la mesure où une traduction implique un premier niveau de choix. Celle de Boyer, très littéraire, mot à mot, est la plus proche du norvégien ce qui, n'est pas le cas de celle de Regnault, qui a travaillé le texte pour la scène, pour l'espace, pour le corps. Il l'a rendu ludique, parlé, ce pourquoi, selon moi, sa traduction vivra très longtemps. J'ai donc mis l'accent sur l'aspect comique de cette pièce, que l'on peut aussi rendre sombre. Toutefois, le rire n'empêche pas la profondeur, et j'ai souhaité aller dans ce sens. Sur le travail de coupe proprement dit, bizarrement, nous n'avons renoncé qu'à monologue, celui où Peer est dans la forêt marocaine avec les singes. Ce monologue a longtemps résisté, et puis l'acteur, qui a beaucoup de texte, m'a suggéré de l'enlever — « ça m'en fera un de moins à apprendre ! ». Pour le reste, nous avons tout gardé, mais tout compressé. Nous avons décidé, avec Eugène Durif, qui est lui-même auteur, ce qui m'a beaucoup aidé, ainsi qu'avec Anne Soisson, mon assistante, de conserver toutes les scènes en essayant de ne garder que l'essentiel de chacune, et en tentant de préserver la colonne vertébrale du texte, même s'il a fallu se résoudre à lui enlever de la chair, à l'handicaper un peu. Pendant ces 3 heures et demi de spectacle, je pense

qu'on retrouve quand même cette distance, ce long parcours de Peer Gynt. Certes, il y a eu des coupes radicales, sur certains monologues par exemple, dont il reste dix lignes sur soixante. Pourquoi garder ces dix et pas les cinquante autres ? Nous avons estimé, avec Eugène Durif et François Regnault, que ces dix lignes contenaient l'idée essentielle. Toutefois, si nous avions fait des coupes plus radicales, des choix plus tranchés, nous aurions peut-être affirmé des choses plus fortes...

... est-ce un regret ?

Non, pas aujourd'hui. J'ai essayé, simplement, de raconter une histoire. Pour moi, il y a certaines choses que je n'ai pas réussies à faire, certaines scènes pour lesquelles je me dis que j'ai encore beaucoup de travail. Mais je pense qu'il faut aussi accepter de montrer ses failles. Si je voulais aller vers une efficacité, j'aurais pu encore enlever du texte, et ramener à 3 heures la représentation. Mais je n'avais pas envie de ça non plus. Par exemple, sur la première scène de la pièce, l'échange entre Peer Gynt et sa mère, qui dure 20 minutes, aurait pu être coupé davantage. Ça aurait donné un résultat peut-être plus tranchant, disons plus « contemporain », pour aller vite. Ça aurait été comme une réécriture. Mais j'ai voulu garder cette scène d'exposition dans laquelle on découvre Peer comme prince du mensonge, sa volonté de devenir empereur, son rapport à sa mère et la nature presque amoureuse de leur relation. Je me rends compte que j'ai monté cette pièce d'une façon très classique, que je me suis contenté, je crois, de raconter l'histoire. Avec, bien entendu, des choix et des axes de mise en scène.

On a dit de votre mise en scène qu'elle laissait une belle place au texte et aux comédiens — vous parlez vous-même de « classicisme » — et qu'elle faisait le pari d'un certain dépouillement. Certains l'ont située dans un univers forain. Pouvez-vous expliciter ces partis pris ?

Selon moi, il s'agit avant tout d'un travail des acteurs sur le texte, et d'une volonté, au fur et à mesure qu'on progresse dans l'histoire, d'aller vers le rien, y compris dans le jeu, dans la « mise en scène » : à la fin, Peer Gynt ne sort quasiment plus du plateau. Au début, il y a sur scène une cabane, qui fait à la fois fonction de loge, de boîte de Pandore, de rêve, de grenier d'enfant, de malle. S'y ajoute un poteau, un mât. Pourquoi un mât en plein milieu ? Pour raconter un peu le cirque, quelque chose qui aurait à voir avec la piste, le centre. Puis une chaise. Et, enfin, un sol peint d'après un tableau de Bosch : ici, au Havre, il est fait d'une toile, et à Paris il sera directement peint. Le sol est un élément crucial au théâtre. C'est la première chose à laquelle nous pensons avec Sylvie [Orcier, scénographe du spectacle], parce que la matière sur laquelle on marche est très importante, et que le sol délimite l'espace scénique. J'ai donc travaillé dans le dénuement en essayant d'utiliser le minimum d'accessoires, pour n'avoir plus que la parole et les acteurs, et les livrer eux, tous les soirs, à eux-mêmes. Il leur revient de prendre en charge totalement cette histoire, de la raconter sans fanfaronnade. Je leur disais hier, après la représentation, que j'avais réalisé une petite aquarelle. Une aquarelle d'enfant, un bateau fait avec un bouchon, une allumette et une petite voile en papier. Si la voile en papier vient à se déchirer - hier, nous avons eu ce problème technique - c'est toute l'aquarelle qui est perdue. Restent les acteurs. Je crois que j'ai travaillé là-dessus : sur la sensibilité, la fragilité de l'acteur seul en scène, et sur le ridicule, aussi, parce que j'aime bien ça, j'aime côtoyer la frontière du ridicule, et je pense qu'il faut tenter de l'approcher...

Quand on lit *Peer Gynt*, l'univers très concret – car Peer est aussi un paysan – cohabite avec le monde fantastique du Fondateur de boutons ou du Grand Courbe... Comment avez-vous fait se rencontrer ces deux mondes chez les comédiens, y a-t-il eu des indications particulières à ce niveau ? Faut-il, pour laisser place au fantasme, exclure le concret ?

Je vais vous répondre par des exemples. Prenons le Fondateur de boutons, prenons le Maigre, prenons le Diable, enfin, son envoyé, ce diable fantoche qui se fait totalement rouler : tous ces personnages de l'acte V ne sont que des figures. Avec Regnault et Durif, nous avons aussi pensé que, lors du naufrage au début de l'acte V, le passager était l'auteur. Ce passager, c'est Ibsen qui s'amuse avec son personnage, et se demande : j'arrête, ou je continue ? D'où ce magnifique dialogue, dans lequel Peer Gynt, très inquiet, s'exclame : « Mais moi je ne veux pas mourir, je veux aller à terre », ce à quoi le passager répond : « Ne t'inquiète pas, on ne meurt pas au beau milieu d'un cinquième acte ». J'ai demandé à Frédéric Borie, le comédien qui interprète le passager, d'être dans ce concret : « Regarde-le, et pense simplement que tu es en train d'écrire, quand tu joues, et que tu t'amuses avec ton petit bonhomme ».

A l'acte III, on apprend par la mère que Peer Gynt, enfant, fondait des boutons dans une petite cuillère. Acte V, le personnage du Fondateur apparaît. C'est Peer Gynt face à lui-même : ce personnage n'existe pas, c'est un fantôme. Disons que le Fondateur est la figure de la mort qui vient récupérer les gens médiocres à la fin de leur vie. Mais je demande à l'acteur de ne pas se soucier de la figure, d'être simplement concret. Je pense qu'il faut toujours être concret au théâtre, qu'il ne faut surtout pas, pour jouer un fantôme, jouer au fantôme. Ce qui est intéressant, c'est de savoir ce que vient faire ce fantôme, ce pourquoi il est là, ce qu'il raconte, ce qu'il apporte. C'est valable pour tous les personnages mais aussi pour toutes les phrases, même celles qui semblent anodines. Ibsen ne laisse rien au hasard, chaque phrase apporte un élément à l'histoire qui contribue à la construire, petit à petit. La scène du Fondateur de boutons aurait pu durer une minute : Bonjour, tu es Peer Gynt, je viens te chercher, tu seras refondu. Toutefois, Peer lui répond : Non. Et là commence un débat d'idées, un conflit sur ce que c'est qu'être soi-même. Peer doit prouver qu'il a été lui-même et il va demander un délai au fondateur. Le concret de la situation, c'est cela : un homme refuse de suivre un autre homme. Si on pense tout de suite à la Mort, à la figure, on rate la scène.

Il faut se dire qu'en fait, tout est vrai. C'est la difficulté à laquelle se trouve confronté Eric Elmosnino dès le début du spectacle, avec l'histoire du bouc. Comment aborder cette histoire, qui est fausse, qui est un mensonge? Si l'acteur nous montre, à nous, qu'il ment, ce n'est pas intéressant. Pour que la mère croie cette histoire, il faut qu'il raconte cela magnifiquement... et donc qu'il dise la vérité.

Pourriez-vous revenir sur le personnage de *Peer Gynt* et sur votre choix de le donner à interpréter au comédien Eric Elmosnino ?

Je ne suis qu'au début de mon travail sur *Peer Gynt*, ce n'est qu'une première surface. En plaisantant, je disais à mes comédiens qu'il faudrait remonter cette pièce dans huit ans, pour aller plus en profondeur, la couper, la retailler, pour en faire une lecture plus âpre, parfois. *Peer Gynt* est un drôle de personnage : il n'est qu'au présent, il n'a pas d'affect. Il y a de grands héros de tragédie, des héros shakespeariens, par exemple, qui portent une force, ce que j'appelle l'*affect*. Lui, non. Il se débarrasse des événements, il est là, au présent, tout le temps, dans chaque situation. Il remonte tout de suite à la surface.

Ensuite intervient la distribution. Quand vous choisissez un *Peer Gynt*, pourquoi prendre Eric Elmosnino ? Il n'est pas du tout norvégien, Elmosnino, il est marocain ! Mais je ne regarde pas cela, dans une distribution, j'apprends de plus en plus à m'en désintéresser totalement. Entre Eric Elmosnino et moi, il y a d'abord une relation de travail de plus de 20 ans. Un acteur et un ami avec qui j'ai fait quasiment toutes mes mises en scène, tandis que j'ai participé aux siennes, comme comédien, cette fois. Je dirais que nous avons, tous les deux, une façon de raconter le théâtre et de faire du théâtre qui nous est propre. Il se trouve que c'est par ailleurs un acteur prodigieux, qui me bouleverse, et qui est, selon moi, en passe d'atteindre un niveau exceptionnel. Il occupe une fonction de locomotive, il a une responsabilité par rapport aux autres. Je trouve que ce texte était écrit pour lui : il est concret, il travaille rarement dans l'affect, et il a

cette petite pointe d'humour que n'ont pas certains, cet aspect ludique, doublé de cette disposition à être un chercheur du théâtre. Même s'il s'en cache, c'est un intellectuel, un type passionné du mot, du sens. Pour être très franc, il était hors de question que cette aventure se fasse sans lui : je voulais absolument qu'il soit à mes côtés.

J'ai aussi la chance d'avoir de très nombreuses locomotives dans cette troupe, et c'est une aubaine, pour Eric, d'avoir à chaque fois affaire à des rencontres fortes. Nous avons essayé de lui fabriquer un écrin. C'est l'avantage de la troupe. Les acteurs s'engagent totalement, ils ont choisi de venir défendre cette œuvre chaque soir. Chacun est entièrement envahi par cette histoire.

Votre volonté d'inverser les rôles au sein de la troupe est peu courante. Vous êtes vous-même comédien, et Eric Elmosnino a été metteur en scène. Il y a tout un jeu de renversements. Vous parlez d'intellect, et en même temps d'enfance et d'onirisme : vous convoquez des contrastes forts. Et, quand vous parlez de votre mise en scène, on entend aussi l'acteur...

Mais je ne suis pas metteur en scène ! A un moment donné, je me suis juré de ne plus jamais faire de mises en scène. Pourtant, c'est l'inverse qui se produit, et j'ai envie d'en faire de plus en plus. Je veux me rapprocher de l'instinct. Vous mentionniez le fantasme, et, dans un travail de mise en scène, à chaque représentation, vous retrouvez un petit bout de vous. On dévoile un peu de ses secrets, grâce aux autres, ce qui est très émouvant. Il y a toujours une forme d'échange. Ainsi, pour la scénographie, Sylvie Orcier me fait des propositions, et je n'interviens que très rarement. Sylvie est elle aussi actrice, elle n'a aucune formation de scénographe, elle a appris ça sur le tas. Mais son travail est très intéressant précisément parce qu'elle est aussi actrice, et qu'elle sait qu'il faut créer un espace pour le corps, pour les acteurs. Vous parliez d'inversion des rôles : je pense qu'il est crucial d'aller de l'autre côté, d'avoir ce goût et de l'entretenir. La

musique de mes mises en scène est toujours une création intégrale signée Jean-Philippe François, avec qui j'ai travaillé pour tous mes spectacles. Il faut, à chaque fois, créer. Je n'ai jamais réutilisé une musique, ou un bruit, comme le bruit du vent, par exemple. Je le laisse composer en toute liberté. Pour *Peer Gynt*, il a travaillé seul pendant un an, puis nous nous sommes enfermés dans un studio pour écouter et travailler « à la table ».

Avez-vous, pour monter cette pièce, pensé en tant que metteur en scène ou, aussi, en tant que comédien ?

Uniquement en tant que metteur en scène. Sinon, je n'aurais pas réussi. J'aurais pu m'accorder un rôle dans la pièce, comme ces metteurs en scène qui jouent, et, souvent, s'octroient même les premiers rôles ! Je n'arrive pas à comprendre comment ils s'y prennent pour interpréter, puis regarder les autres comédiens et les diriger, leur apporter quelque chose. Pour moi, c'était inconcevable. Quand je suis à ma place, je ne suis absolument plus acteur.

Et vous, comment dirigez-vous vos acteurs ?

Je pars d'eux, je n'invente rien, ce sont eux qui inventent. Ils me suggèrent des indications, et j'essaie de suivre leurs mouvements, leurs corps. Nous avons parfois certaines visions d'une scène assez précises, assez radicales, et cela se fait très vite, sans discussion. Dans d'autres cas, on tourne, on essaie, sans parvenir à trouver, parce que moi-même je n'ai pas la confiance suffisante, je leur transmets mes doutes. Je ne suis pas très directif, je préfère me laisser guider par leurs personnalités d'acteurs. Il s'agit toujours d'un travail collectif. Certains soirs, nous arrêtons de travailler plus tôt, parce que je ne sais pas. Il me semble important de dire : je ne sais pas. Pourquoi faire semblant de maîtriser ? Eric Elmosnino propose énormément, comme tous mes acteurs. Je suis très friand de leur

participation. J'aurais même pu, au bout d'un moment, partir, leur laisser le plateau pendant dix jours...

Vous investissez, pour cette tournée, différents lieux, de la Cour d'Honneur aux Ateliers Berthier. Comment abordez-vous ces déplacements de votre mise en scène, que vous qualifiez de navire - ou de petit bateau ? Avez-vous initialement réfléchi à ces diverses mises en espace et aux modifications nécessaires d'une scène à l'autre ?

Les changements de lieux nous nourrissent. Nous avons véritablement fait une création pour la Cour d'Honneur, dans et avec cet espace, dénudé au maximum. Nous n'avons travaillé qu'avec cela. Après, il a fallu l'adapter en salle, à Evreux, en conservant tout de même des éléments d'entrée tels que le sol, le mât, la cabane. Néanmoins, nous avons rajouté des éléments, tels que les couperets, qui n'existaient pas. Le but était d'insuffler de l'air à un lieu fermé. Nous avons remis de fausses coulisses. Nous avons donc recréé, pour la tournée, un autre lieu. Et à Berthier, nous serons obligés de recréer, une fois encore, autre chose.

Est-ce que cela donne un nouveau souffle à votre interprétation ?

Bien sûr ! Entre Avignon et Evreux, nous avons retravaillé la moitié des scènes. Tout a recommencé. C'est un cycle qui oblige à se poser sans cesse de nouvelles questions. La Cour d'Honneur, en extérieur, était un rêve, une expérience magique qui, finalement, s'est assez bien passée ; toutefois, l'adresse était un peu faussée, à cause de l'immensité de l'espace. Une fois retournés en salle, les acteurs se rapprochent du texte et d'eux-mêmes. Dans l'immensité de la Cour d'Honneur, lorsque la scène était vide, avec un personnage seul, au milieu, c'était d'une justesse absolue. On se rend compte qu'on est pas grand-chose, comme le dit Peer Gynt à l'acte 5 : « Y a-t-il quelqu'un dans la multitude ? ». *Quelqu'un*, comme un

petit grain de poussière. La Cour d'honneur nous a offert cela. Peer Gynt court dans cette grande épopée pour se rendre compte, avec cette fameuse scène de l'oignon, qu'il n'est rien du tout, qu'il n'a pas de noyau, qu'il n'est que poussière. On a perdu cela en salle, mais on a retrouvé le texte, la force de l'histoire, que l'on entend et écoute mieux. On a perdu de l'image, mais on a gagné du texte et du sens. A la Cour d'Honneur, le danger était d'isoler Peer Gynt du groupe. En salle, la troupe est réapparue, et ça a resserré les liens. Nous avons aussi gagné en maturité : il y a eu Avignon, puis un temps d'arrêt, puis une reprise, avec des comédiens plus à l'aise, connaissant mieux le texte. Quant à moi, maintenant, je disparaîs. Je vais au spectacle.

Pour finir, qu'entendez-vous dire au théâtre, comment envisagez-vous l'inscription de vos futurs projets dans le théâtre contemporain ?

Je fais ce métier pour la liberté, la liberté de penser qu'il offre. Et pour la nécessité, dans ce monde chaotique, qui selon moi se porte assez mal, même si nous sommes privilégiés, de se montrer vigilant. Nous sommes dans une période où on ne prend plus le temps. Raconter une histoire devient chose difficile, tout comme l'écouter, quelle qu'elle soit. Forcer l'écoute, voilà qui est devenu malaisé. Cela m'effraie un peu. Toutefois, il serait malvenu de dire que le théâtre va mal, ou de proclamer sa mort : je connais de très nombreux auteurs et metteurs en scène qui ont des envies fortes. Reste à leur donner la parole. Pour ma part, je suis chanceux : j'ai le soutien des gens avec qui je travaille, et j'ai la chance d'avoir eu un beau maître, Georges Lavaudant, qui défend les grandes œuvres. Nous avons encore l'opportunité, sur un plateau, de porter la pensée, et, pour ma part, cela me soulage d'aller entendre de grands textes, et cela me rassure qu'il y ait des gens pour nous transmettre la littérature, les mots, les livres. C'est pour cela qu'on les brûle, quand ça ne va pas. On a tellement plus de force avec un livre qu'avec une batte de baseball ! Et j'essaie, modestement, de défendre cela dans le théâtre public. Je suis

très attaché à cette possibilité d'être sur un plateau, libre d'échanger avec le public, sans tomber dans le mauvais populaire.

Après mon prochain spectacle, consacré à une pièce de Thomas Bernhard, je veux monter un Eugène Durif, qui travaille sur la notion d'utopie. L'idée est d'imaginer un no man's land où des gens perdus, en errance, marchent vers on ne sait où et se parlent, sans se connaître. Nous sommes partis du livre de Platonov, *Tchevengour*. Le privilège c'est que l'auteur peut maintenant se permettre d'écrire tranquillement puisqu'il sait que, dans deux ans, il sera joué et défendu. C'est ce travail pour la pensée qui doit contribuer à faire perdurer la démocratie, dont on sait qu'elle est fragile. Sans être un acharné de la politique, je vote toujours, j'ai ce devoir, et je me positionne dans le théâtre public comme face à un choix politique. C'est ma façon, modeste, de défendre l'art, la pensée, pour nourrir les gens.

Peer Gynt est aussi liée au thème de l'abandon, et Ibsen l'a écrite à la quarantaine. Il se trouve que j'ai moi-même dépassé la quarantaine, et c'est une période où le temps est plus court. Je suis en train de passer de l'autre côté, et cette pièce raconte aussi cela, selon moi. Ibsen y abandonne une certaine forme d'écriture. Je me suis attelé à une œuvre immense, qui a provoqué en moi un chaos, et je pense lui avoir abandonné quelque chose. Je crois pouvoir dire que je n'aborderai pas du tout de la même façon ma pratique dans ma prochaine mise en scène. Cette expérience m'a donné envie d'aller de plus en plus vers le dépouillement, au plus proche des lignes, du mot. Je dirais que cette mise en scène est encore un début, une œuvre d'enfant. La prochaine fois, j'essaierai d'être plus radical. En regardant la pièce, j'ai d'ailleurs découvert que, petit, on m'avait raconté très peu d'histoires. On m'a donné la possibilité d'aller, avec mes copains, raconter, peut-être, une histoire que j'aurais eu envie d'entendre, lorsque j'étais enfant.

Propos recueillis par Jonathan Châtel et Émilie Giaime