



« En ce moment, j'ai une préférence pour le théâtre »

Entretien avec Emmanuelle Devos réalisé par Marion Boudier autour du Problème de François Bégaudeau mis en scène par Arnaud Meunier

Emmanuelle Devos, Mélanie Mary et Marion Boudier



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/agon/1630>

DOI : [10.4000/agon.1630](https://doi.org/10.4000/agon.1630)

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Emmanuelle Devos, Mélanie Mary et Marion Boudier, « « En ce moment, j'ai une préférence pour le théâtre » », *Agôn* [En ligne], Points de vue, Entretiens, mis en ligne le 09 février 2011, consulté le 19 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1630> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1630>

Ce document a été généré automatiquement le 19 juin 2022.

Association Agôn et les auteurs des articles

« En ce moment, j'ai une préférence pour le théâtre »

Entretien avec Emmanuelle Devos réalisé par Marion Boudier autour du Problème de François Bégaudeau mis en scène par Arnaud Meunier

Emmanuelle Devos, Mélanie Mary et Marion Boudier

NOTE DE L'ÉDITEUR

Entretien réalisé par Marion Boudier avec les étudiants en Arts de la scène de l'Université Charles de Gaulle – Lille 3, le 14 janvier 2010.

A l'occasion de la création du *Problème*, de François Bégaudeau, mis en scène par Arnaud Meunier au Théâtre du Nord en janvier 2010, rencontre avec la comédienne Emmanuelle Devos et l'assistante à la mise en scène Mélanie Mary.

Élève au cours Florent, Emmanuelle Devos y a pour professeur Francis Huster, qui lui offrira sa première apparition à l'écran dans *On a volé Charlie Spencer !* en 1986. Proche de la jeune génération de cinéastes alors issus de la Fémis, elle tourne ensuite avec Noémie Lvovsky et Arnaud Desplechin. Nominée pour le César du Meilleur espoir féminin en 1997 pour *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)*, Emmanuelle Devos a reçu en 2001 le César de la Meilleure actrice avec *Sur mes lèvres*, thriller de Jacques Audiard. Elle a également travaillé sous la direction de Sophie Fillières, Jérôme Bonnell, Idit Cebula, Anne Le Ny, Amos Gita, Riad Sattouf, Denis Podalydès, Alain Resnais, Xavier Giannoli et Anne Fontaine.

Au théâtre, Emmanuelle Devos a joué sous la direction de Francis Huster (*Le Cid*, de Corneille), Silvia Monfort (*Iphigénie*, de Racine), Frédéric Bélier-Garcia (*Biographie : un jeu*, de Max Frisch), Hélène Vincent (*Les Créanciers*, d'August Strindberg, qui lui vaut d'être nominée pour le Molière de la comédienne), Bernard Murat (*Tailleur pour dames*, de Georges Feydeau) et Christophe Honoré (*Angelo, tyran de Padoue*, de Victor Hugo).

En parallèle d'une formation de comédienne, Mélanie Mary a suivi un parcours universitaire en Lettres Modernes et en Arts du spectacle qu'elle a croisés avec le rock dans l'organisation de nombreux événements (soirées *GirlsMMVibes* rencontres de

groupes de rock et d'auteurs dont François Bégaudeau, Gaëlle Bantegnie, Virginie Despentes, Xavier Tresvaux : *GirlsMMVibes1 Trajets de filles*, *GirlsMMVibes2 Scènes de Cul1*, *GirlsMMVibes3 J'crois qu'tu m'plais* autour du thème de l'émancipation féminine, en 2010). Elle a également mis en scène plusieurs auteurs contemporains dont le québécois Daniel Danis (*Le Langue à Langue des Chiens de Roche*, 2005), a adapté un roman pour le théâtre (*Les Gogols* de Xavier Tresvaux, 2009). Elle a collaboré à l'écriture de la deuxième pièce de théâtre de François Bégaudeau, *Un Deux Un Deux*, qu'elle interprètera la saison prochaine. Elle réalise en 2011 un film en collaboration avec le réalisateur Camille Lotteau, *La Nuit de la Drague*, docu-fiction auquel ont notamment participé François Bégaudeau, Gaëlle Bantegnie (*France 80, L'Arbalète Gallimard*, 2010).

Emmanuelle Devos dans *Le Problème*



© Frédéric Lovino et Pierre-Etienne Vilbert

Être actrice : entre théâtre et cinéma

Marion BODIER. Vous avez été formée au Cours Florent : comment avez-vous commencé à travailler au cinéma ? Pourquoi avoir toujours continué à faire du théâtre (une dizaine de spectacles entre 1985 et 2011) ?

Emmanuelle DEVOS. Le cinéma a commencé avec ma rencontre avec Arnaud Desplechin. Je ne faisais pas beaucoup de théâtre à ma sortie du Cours Florent : j'ai seulement joué deux ou trois pièces entre mes 20 et 24 ans. Mais je ne pensais pas au cinéma, cela me semblait inaccessible ; j'avais échoué à quelques castings et, en plus, je n'avais pas d'agent. Puis j'ai fait un stage de direction d'acteurs à la FEMIS où j'ai rencontré Noémie Lvovsky qui m'a présenté Arnaud Desplechin. À partir de cette rencontre, j'ai mis un pied dans le cinéma. Une nouvelle génération de cinéastes

apparaissait à cette époque (Eric Rochant, Christian Vincent...), et donc une nouvelle génération d'acteurs également. J'ai continué à faire du théâtre, parce que j'aime ça. J'aime le théâtre et le cinéma ; l'un apprend à l'autre et l'autre apprend à l'un.

M.B. Vous n'avez donc pas de préférence ?

E.D. Non, j'ai une préférence pour des projets intéressants, que ce soit au cinéma ou au théâtre. Je veux des rôles passionnants qui me fassent bouger, qui me fassent faire autre chose que ce que j'ai déjà fait. Quand j'ai envie de sprint, je fais du cinéma ; quand j'ai envie de fond, de me lever tard le matin et de répéter le soir, je fais du théâtre ! Le théâtre demande une autre énergie. Les deux s'équilibrent. En ce moment, j'ai une préférence pour le théâtre.

M.B. Selon vous, faut-il nécessairement passer par le théâtre pour devenir comédien ?

E.D. Je suis assez vieux jeu sur ce point ! Oui, je pense qu'il faut passer par le théâtre. Bien sûr, certaines personnes, comme Sandrine Bonnaire ou Sophie Marceau, ont un talent inné pour le cinéma. Et tout le monde n'est pas capable de faire du théâtre. Mais, il me semble que si l'on n'a jamais travaillé des classiques, quelque chose manque. Je ne crois pas aux cours de théâtre qui ne font travailler que des scènes devant la caméra ou des scènes de cinéma. Le travail du texte classique apporte beaucoup : une souplesse, une gymnastique, qui aideront ensuite pour travailler dans un film aux préoccupations actuelles. Je me dispute avec mon fils de 16 ans sur cette question en ce moment ; il veut faire du cinéma, mais le théâtre, « je m'en branle », comme dit Julie dans la pièce ! Pourtant, un grand acteur de cinéma comme Gérard Depardieu, par exemple, a commencé par travailler avec le metteur en scène Claude Régy, qui est extrêmement pointu ; il est né à la parole grâce au texte classique. Se passer de théâtre serait comme faire des mathématiques et entrer directement en classe préparatoire sans avoir fait d'algèbre ! Bien sûr, il y a toujours des exceptions, des génies.

M.B. Que pensez-vous de la situation des jeunes acteurs aujourd'hui ? Il semble difficile de percer.

E.D. Quand j'ai commencé, on disait déjà que c'était dur. Il fallait sans doute mieux être acteur en 1870, c'était plus facile ! Il y a de plus en plus de jeunes qui veulent être acteurs, et la sélection est difficile. Mais il y a aussi plus de supports, audiovisuels en tous cas. Au théâtre, j'ai l'impression qu'il faut fonder sa troupe pour percer. C'est un métier dur de toute façon.

M.B. Pendant votre formation, aviez-vous des modèles ? Quelles sont les actrices qui vous ont influencée ?

E.D. Vers 15 ans, j'ai vu Anne Alvaro au théâtre et je l'ai trouvée incroyable. J'aimais aussi beaucoup Maria Casarès que j'avais eu l'occasion de voir travailler. Elle donnait tout, tout de suite. J'aime les acteurs qui ne font pas l'économie de ce qu'ils sont.

M.B. Lequel de vos rôles vous a le plus marqué ?

E.D. Presque tous mes rôles au théâtre m'ont marquée ; ils restent plus présents que ceux que j'ai interprétés au cinéma. Mais mon rôle dans *Sur mes lèvres* est le plus emblématique ; c'était un rôle très intéressant à faire. On a eu deux mois de préparation, ce qui se fait beaucoup aux États-Unis mais reste rare en France. On a fait des improvisations sur des thèmes, on a rencontré des sourds, des orthophonistes... Ce qu'elle fait dans le film n'est pas du tout réaliste, pour aborder cette question du réalisme que vous souhaitez soulever au sujet du *Problème* : engager

une sourde pour être standardiste, c'est absurde, mais on s'en fiche ! J'aime aussi mes rôles dans les films de Desplechin : ils forment une lignée, une même femme éclairée de différentes façons.

M.B. Quelles sont les grandes différences entre le jeu devant la caméra et le jeu théâtral selon vous ?

E.D. La différence essentielle est de porter la voix : les émotions qui peuvent être captées au plus près de votre visage au cinéma par une caméra, il faut les multiplier par dix ou vingt pour qu'elles soient accessibles à toute une salle. C'est peut-être la chose la plus difficile à doser, ça dépend des soirs, des salles, des répétitions. Ce travail de répétition est essentiel, il est plus rare au cinéma. Le théâtre s'attache également plus au texte. Chaque soir revivre les mêmes moments est passionnant : cela permet d'affiner la transmission d'une phrase pour arriver à ce qui semble le plus juste. Le cinéma, au contraire, est l'art de l'instant ; il faut trouver la justesse tout de suite.

M.B. Comment vous préparez-vous ?

E.D. Quelquefois je travaille à l'instinct, mais le plus souvent, je me prépare. Je me souviens d'avoir fait tout un travail préparatoire avec un micro et un magnétophone à bandes pour un rôle d'espionne israélienne dans un film d'Eric Rochant. C'était un petit rôle, mais j'étais contente d'avoir fait ce travail préparatoire, pour moi. Bizarrement, plus le rôle est petit, plus il faut travailler, parce qu'il faut arriver et être tout de suite évident. Récemment, j'ai joué le rôle d'une dermatologue, donc je suis allée voir mon médecin pour qu'elle me montre des gestes, etc. Quand on n'a pas le temps de se préparer, on fait marcher notre imaginaire, plus que notre instinct, en fait. Je crois de moins en moins à l'idée de psychologie d'un personnage ; je m'attache à des gestes, sinon on en revient toujours à soi. En France, on n'a jamais de rôle de composition, avec un accent par exemple, ou qui demande des transformations physiques incroyables. J'attends avec impatience le prochain rôle dans lequel je devrais me métamorphoser, sortir de moi. N'importe quelle actrice peut jouer le rôle d'Annie dans *Le Problème* ; elle n'existe que dans les mots, c'est un personnage universel.

Le rôle d'Annie dans *Le Problème* : un réalisme décalé

M.B. Connaissez-vous les textes de François Bégaudeau avant de jouer dans *Le Problème* ? Qu'est-ce qui vous a plu dans la pièce ?

E.D. Je connaissais le texte *Entre les murs* que j'avais lu avant de le voir au cinéma et que j'avais beaucoup aimé. Ce qui m'a attiré dans la pièce *Le Problème*, c'est son écriture faussement naturelle où je trouvais qu'il y avait une grande théâtralité. On s'en rend compte en la travaillant : c'est, intérieurement, vraiment écrit pour des acteurs ; il y a un rythme intérieur, des décalages de réponses qui ne sont pas naturels, qui ne correspondent pas à ce qu'on ferait dans la vie. C'est un faux naturalisme. La thématique est également très forte : des enfants parlant de manière démocratique du départ de leur mère et allant jusqu'à parler de sexe, c'est dingue ! Ce n'est pas du tout réaliste. Je trouvais cela stimulant d'entrer dans ce jeu-là.

M.B. Avez-vous été touchée par la revendication « féministe » d'Annie ?

E.D. En fait, la première chose qui m'a plu, c'est la pièce, dans son ensemble ; j'aimais tous les personnages. Je ne pourrais pas jouer dans une pièce où seul le rôle qu'on me propose serait bien. J'aime bien qu'il y ait de la place pour tout le monde ; je n'aime pas les phénomènes de seconds rôles, je trouve cela ridicule. J'aimais bien l'harmonie de l'écriture de Bégaudeau autour de tous les personnages. Ce que j'aime chez Annie, c'est le mélange de courage et de maladresse. J'aime bien son culot : partir, poser les choses, dire qu'on n'est pas heureuse sexuellement. C'est une chose que l'on ne dit jamais, mais qui est souvent une des principales causes de rupture. C'est une revendication violente, féminine plus que féministe. Cette revendication peut être masculine aussi. Je te quitte parce qu'on ne fait pas bien l'amour... Les hommes peuvent peut-être le dire plus facilement que les femmes ? C'est culotté, drôle, pour une femme de le dire, féministe en cela peut-être.

M.B. Le départ d'Annie ne provoque pas de drame, nous n'assistons pas à une scène de ménage, mais à une discussion assez rationnelle entre les membres de la famille. Entre réalisme de sitcom et profondeur, entre calme de surface et souffrance souterraine, comment rester sur la frontière ?

Mélanie MARY : en répétition, les acteurs avaient parfois envie d'exploser. Le texte aplatit la crise, il a fallu que les acteurs trouvent le chemin pour éviter l'énervement, la violence.

E.D. Mais, il y a des phrases que l'on peut jouer de manière très violente. Par exemple, « Tant mieux alors si ça t'étonne pas » peut être dit avec une retenue froide ou de manière agressive. Dans ce premier affrontement avec le fils, au départ, j'y allais à fond, je criais « mais tu va rester encore dix ans ici » ! Puis j'ai compris qu'il fallait que ce soit généreux ; Annie dit cela pour lui, pour lui faire comprendre qu'il a 22 ans et qu'il va devoir partir de la maison. À certains moments, le texte bifurque, là c'est difficile : ils décident de ne pas s'affronter, de rester nobles. J'ai l'impression que le contournement de la crise dérange le spectateur : lorsque Julie crie contre son frère qu'elle compare à l'œil de Moscou, le public, qui est en demande d'énervement, semble soulagé. Mais dans cette famille, on parle au lieu de crier.

M.M. Ils sont tout le temps en train de penser aux mots qu'ils utilisent, de réfléchir, de continuer un raisonnement. En répétition, on a essayé de travailler sur le cheminement de la pensée : même si le personnage a été arrêté par une réplique agressive de l'un ou de l'autre, il continue son raisonnement. Ces personnages sont réflexifs : ils sont constamment en train de dire quelque chose, d'entendre comment ils le disent, de revenir sur comment ils l'ont dit, et ils continuent d'avancer dans leur raisonnement intellectuel. Bien sûr, sur tout cela se greffent des affects, des émotions, liés à la situation. Ce sont des êtres de langages traversés par des affects. Et pour l'auteur, dont c'est la première pièce, c'est dans ce périmètre précis que se loge le théâtre : des gens qui se parlent, dans un même espace.

Emmanuelle Devos, Jacques Bonnaffé, Anaïs Demoustier et Alexandre Lecroc dans *Le Problème*



© Frédéric Lovino et Pierre-Etienne Vilbert

Une musique de chambre : rythme et espace

M.B. Arnaud Meunier parle du texte comme d'une « partition » : comment vous a-t-il fait travailler ?

M.M. Dans le texte, les silences et les temps sont notés. C'est une partition précise, même dans la simplicité de ses mots. La ponctuation est très porteuse pour l'acteur ; si on déplace une virgule, ce n'est plus la même chose. Il y a souvent des rythmes en trois temps. Par exemple, dans cette phrase de Julie « je l'ai pas lue, moi, la lettre¹ », faire une pause avec les virgules change tout : décaler le réalisme, c'est créer ces petits espaces dans la phrase. Cela donne un phrasé qui n'est pas celui de la vie, mais qui y ressemble. On crée un décalage de 5 cm. Nous avons donc d'abord fait un gros travail sur le texte et la partition rythmique. Il y a des endroits où cela s'accélère, se retarde, il y a des silences plus ou moins longs, des questions sans réponse, quelque chose se passe et la réponse vient après. Les lignes se croisent et sont beaucoup moins frontales dans la pièce que dans la vraie vie.

M.B. Julie, la fille, est très souvent assise sur un vélo d'appartement en avant-scène à jardin. Ses mouvements ne sont pas anodins. Comment cette gestuelle a-t-elle été élaborée ?

M.M. Julie parle moins que les autres ; elle met du temps à exprimer son opinion. Elle va dans la cuisine, monte sur le vélo : elle fait des gestes à défaut de prendre sa place dans le débat. Son personnage est joyeux, elle a une grande vitalité comme souvent les personnages féminins dans l'œuvre de François Bégaudeau ; elle a besoin de se dépenser, donc elle monte et pédale sur le vélo. Ce vélo, c'est d'abord une sorte de blague de l'auteur ; le scénographe a d'ailleurs voulu le supprimer ! C'est assez laid, sur un plateau comme dans un appartement. Mais le vélo permet à Julie d'agir. Il est aussi une image du flux de la vie qui continue. Il montre la vitesse, mais ne démarre

jamais, ce qui est un peu à l'image du réalisme particulier de la pièce : on voit une action, mais elle ne va pas jusqu'au bout. Julie joue sur le rythme du vélo, elle essaye d'accompagner le texte : Anaïs Demoustier, qui interprète ce rôle, dit qu'elle a le sentiment que son pédalage va aider Annie à sortir du duel avec les hommes ; cette action est une forme de soutien sans parole.

M.B. Les accélérations du vélo créent une tension dans des moments de dialogue apparemment calmes, comme le bruit des couverts sur le saladier lorsque Julie bat la vinaigrette ; on ressent alors toute la profondeur et la douleur de la situation.

M.M. Oui, ces pauses créent un espace pour le spectateur qui peut respirer, voir d'autres choses. C'est d'ailleurs le propre du théâtre d'avoir un cadre large qui permet de voir plusieurs choses en même temps et de décaler son attention.

M.B. Le décor est-il un élément important pour la construction de votre rôle ?

E.D. Pas vraiment. Pour Jacques [Bonnaffé], c'est sans doute plus important que pour moi, puisqu'il est assis sur un immense canapé sur lequel il peut glisser comme un curseur. Ce décor ne me gêne pas pour jouer, ce qui peut arriver parfois ! Il accompagne bien la pièce. Il est finalement assez neutre et peu représentatif : on voit une idée de mur, pas des vrais murs avec des portes. On n'est pas dans le réalisme du loft. C'est à l'image de ce qu'on essaye de jouer.

M.B. Quand avez-vous répété dans le décor ?

E.D. Dès le début, en fait. On a tout de suite eu le canapé et la table basse ainsi qu'une idée de cuisine américaine. C'est vrai, qu'il est parfois surprenant de découvrir le décor après un mois et demi de répétition. Les acteurs sont les rois de l'adaptation ; ce métier demande de la souplesse.

M.B. François Bégaudeau raconte qu'il a commencé à écrire *Le Problème* en ayant une idée d'espace². Arnaud Meunier a également travaillé avec Oriza Hirata pour qui, dans l'écriture comme dans la mise en scène, tout part d'un lieu.

M.M. Arnaud est conscient qu'il faut rapidement travailler dans l'espace pour créer une rythmique. Il travaille beaucoup sur la précision du temps et du geste. Cet amour de la précision et du réel lui donnent le goût de scénographies assez géométriques, avec des lignes pures, claires. C'est exactement à cet endroit que travaille également le scénographe du spectacle, Damien Caille-Perret : il observe le texte à la loupe pour en tirer des lignes à la fois fonctionnelles pour le corps de l'acteur, et abstraites pour exciter l'imaginaire. Ce mélange de réel et d'abstraction, ce juste rééquilibrage des signes, qui fait de l'art scénographique l'écrin où se recrée la vie si particulière du théâtre. Les scénographies dans les spectacles d'Arnaud Meunier sont des prétextes au déplacement de l'acteur ; elles lui donnent de l'espace, du mouvement, pas de petits détails qui l'entravent, mais de l'ampleur pour saisir la partition musicale et affective du texte. C'est donc très cohérent que la scénographie soit là dès le départ pour travailler le texte. Le travail sur la partition et sur l'espace est indissociable. Arnaud ne mettra jamais un décor en place à la fin des répétitions.

M.B. Mais l'approche musicale du texte pourrait engager une mise en scène sur plateau nu ?

E.D. Oui, et d'ailleurs Bégaudeau propose soit de recréer le lieu³ soit de tout jouer pour de faux.

M.B. François Bégaudeau précise également au début du texte que « les voix ne s'élèvent pas au-delà du volume nécessaire à ce que les comédiens s'entendent entre eux ».

E.D. Oui, mais heureusement qu'on ne fait pas cela dans la grande salle du Théâtre du Nord ! Cela sera différent dans la petite salle du Rond Point et à Marigny. La pièce est faite pour être jouée dans un petit lieu. Ce n'est pas du Victor Hugo : il n'y a pas besoin de projeter, le texte n'est pas musclé de la même façon. Il faut s'adapter aux salles. Le texte supporte tout de même bien la projection.

M.M. Cette remarque de l'auteur est aussi une précaution contre ce qui se fait parfois au théâtre. Il veut nous dire de ne pas surjouer, de rester au plus proche de la réalité, du naturel. Trois des acteurs de cette distribution ont une grande expérience du cinéma, je crois que ce n'est pas un hasard. Ce théâtre s'adresse à des acteurs capables d'adapter leur jeu, de ne pas être que dans la projection théâtrale ; ces acteurs ont l'expérience d'un jeu plus blanc qui est peut-être celui du cinéma. L'auteur est également un grand cinéphile. Pour lui, le dialogue est la base du cinéma et du théâtre : des acteurs qui jouent ensemble un texte dans une pièce.

Si loin, si proche : pourquoi *Le Problème* dérange

M.B. Le rideau au début du spectacle et le type de jeu des acteurs placent le spectateur derrière un quatrième mur ; nous avons pensé à l'image d'une loupe ou d'un vivarium devant lequel nous sommes assis comme des voyeurs : comment prenez-vous en compte le public ?

E.D. Le public m'influence énormément. Le jour de la première, on a entendu pour la première fois des rires. C'était très agréable et déstabilisant. Le public est un partenaire. Le spectateur participe au spectacle, envoie de l'énergie, plus ou moins bonne. Parfois la connexion ne se fait pas avec le public, d'autre fois, elle se fait et c'est magnifique. Quand on joue en avant scène, on regarde dans le public, ce qui serait absurde si on était dans un appartement : je ne parlerais pas face au mur ! C'est le fameux quatrième mur. On invite le spectateur à entrer chez nous.

M.B. Bienvenue chez les bobos ! Si la revendication féminine portée par Annie est universelle, le milieu social dans lequel elle est présentée est particulier. Comment avez-vous travaillé la caractérisation sociale des personnages ?

E.D. Il est clairement établi dans le texte qu'il s'agit de la bourgeoisie moyenne parisienne. Dans les décors et pour les costumes, la mise en scène a essayé d'être neutre. On a passé toute une séance de répétition à parler d'argent pour décrire le milieu social : qui gagne quoi, qui a l'argent, combien gagne une infirmière en neurologie ? Lui a les lettres ; il parle bien, il emploie « ne » dans ses négations. Mais la question n'est peut-être pas tant celle du milieu social que celle de savoir qui est le cerveau, qui a l'argent, qu'est-ce qu'il lui a apporté, est-ce qu'il a été son initiateur, comment leur relation a basculé...

M.M. Jacques Bonnaffé nous a demandé beaucoup de précisions sur le milieu social de la famille, alors qu'il nous paraissait assez défini. Si la pensée critique est une tradition de gauche, alors oui, c'est une famille de gauche. Ce sont un peu des intellectuels ; les enfants font des études... Beaucoup de gens peuvent se reconnaître. La distribution permet aussi de créer la cohérence de cette famille ; on y croit.

M.B. Les effets de reconnaissance que suscitent ou non le spectacle participent à son faux réalisme. Le langage assez relâché des enfants, qui peuvent dire « je m'en branle » à leurs parents, a par exemple fait débat parmi les étudiants.

M.M. C'est une question de génération. Julie parle comme une jeune fille de son âge.

E.D. C'est le langage de ce personnage. À l'âge de Julie, je n'aurais jamais parlé comme elle devant mes parents. La famille du *Problème* est une famille créée par Bégaudeau. Est-il important de se reconnaître dans une pièce ou un film ? Je ne me reconnais pas forcément à travers le milieu représenté. Ce qui est important, c'est de comprendre ce qui se passe : même si ce n'est pas moi, cela peut me parvenir. Je trouve le besoin de reconnaissance ou d'identification étrange. Le théâtre et le cinéma ne sont pas forcément des arts du réel. Personnellement, je n'ai pas besoin de voir ma propre vie projetée, au contraire.

Il y a des adolescents sur scène, de 17 et 22 ans, mais ils n'ont pas été écrits pour faire plaisir à des jeunes de ces âges, ou pour qu'ils puissent s'y projeter. Par exemple, parler de sexe avec sa mère, c'est tout de même un peu tabou. Leur discussion me semble aberrante ! Certes, tous les spectateurs ne sont pas choqués, mais la situation fait débat. On est dans une société de consommation qui affiche le sexe, le porno chic, etc., mais le fait de poser simplement des questions de sexualité sur scène, ce qui peut être assez sain finalement, choque une partie des spectateurs. C'est la violence de cette pièce, sa force. Toutes les générations de spectateurs réagissent.

M.B. Il y a un effet de procuration : les enfants se disputent à la place de leurs parents.

E.D. Oui, tout est toujours décalé dans cette pièce. On redistribue les cartes en permanence, c'est amusant !

NOTES

1. *Le Problème*, Editions Théâtre Ouvert, col. Tapuscrit, 2008, p. 19.
2. Dans un entretien avec Arnaud Meunier, en juin 2010, François Bégaudeau explique son « besoin de circonscrire un périmètre pour pouvoir l'occuper. Une fois l'espace-temps du *Problème* délimité, la pièce coule toute seule » (dossier pédagogique de la compagnie la Mauvaise Graine).
3. La didascalie initiale précise : « un salon de la bourgeoisie parisienne et cultivée des années 2000 ».