



**Agôn**

Revue des arts de la scène  
**Points de vue**

---

## « For ever Müller » au théâtre des Ateliers

Entretien avec Simon Deletang, réalisé par Aurélie Colon et Anne-Sophie Noël, autour de son travail sur l'œuvre d'Heiner Müller

**Simon Deletang, Aurélie Colon et Anne-Sophie Noel**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/996>  
ISSN : 1961-8581

### Éditeur

Association Agôn

### Référence électronique

Simon Deletang, Aurélie Colon et Anne-Sophie Noel, « « For ever Müller » au théâtre des Ateliers », *Agôn* [En ligne], Points de vue, Entretiens, mis en ligne le 14 mars 2010, consulté le 25 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/996>

---

Ce document a été généré automatiquement le 25 avril 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

---

# « For ever Müller » au théâtre des Ateliers

Entretien avec Simon Deletang, réalisé par Aurélie Colon et Anne-Sophie Noël, autour de son travail sur l'œuvre d'Heiner Müller

Simon Deletang, Aurélie Colon et Anne-Sophie Noël

---

Ouvert à la fin de l'année 1975, à la faveur d'un « accident historique », selon les propres mots de son directeur, Gilles Chavassieux, le théâtre des Ateliers n'a pas cessé depuis de proposer au public une programmation éclectique, à la fois curieuse et exigeante, ouverte à l'inattendu, dans le champ des écritures contemporaines, françaises et étrangères.

Dans les années 70, quand Gilles Chavassieux quitte la compagnie de Roger Planchon pour créer les textes qu'il a envie de porter à la scène, il cherche un endroit où installer sa compagnie fraîchement formée, déjà nommée « compagnie des Ateliers ». Mais en ce temps, à Lyon et dans ses environs, on ne se presse pas pour accueillir et promouvoir ces artistes, désireux d'ouvrir le théâtre à un public populaire et rajeuni : à l'heure où les Célestins, qui offrait alors une programmation très conventionnelle, et le TNP de Villeurbanne, dominant massivement la vie théâtrale lyonnaise, les portes se ferment sur ces partisans d'un renouveau dans les arts du spectacle vivant.

L'heureux accident survient alors que le quartier des quais Saint-Antoine, où se situe le théâtre aujourd'hui, est sur le point d'être détruit et remplacé par des bâtiments de construction moderne. Les habitants se mobilisent et résistent à la pression des promoteurs : le quartier est sauvé, sous l'impulsion d'André Malraux, qui en classe certains éléments sous le label des « monuments historiques ».

Le quartier s'est néanmoins vidé de ses commerces et de ses habitants : il y a une place à prendre, et Gilles Chavassieux la trouve dans les murs de l'ancien théâtre de Guignol. La municipalité ne peut plus s'opposer à l'investissement du lieu : il fonde alors le théâtre des Ateliers, qui devient vite le lieu de l'avant-garde lyonnaise.

Ce théâtre qui offre deux salles au cœur de la presqu'île – aujourd'hui la salle Arthur Adamov de 220 places et la salle Bernard Dort de 100 places – conjugue à ses débuts théâtre et cinéma. On peut venir y voir des pièces jouées nulle part ailleurs à Lyon : *Si l'été revenait* d'Arthur Adamov, ou *le Surmâle* d'Alfred Jarry, qui font événement et salle comble. On projette le film *India song*, en présence de l'auteur, Marguerite Duras. En dépit

des difficultés financières, le théâtre résiste et ne ferme jamais, jusqu'à ce qu'il reçoive un appui décisif de l'Etat à la suite des élections présidentielles de 1981.

Espace privé, dont la liberté ne saurait être bridée par aucun partenaire, les Ateliers ont conservé cette vocation pour un spectacle vivant qui dérange, provoque l'inattendu, la surprise, qui questionne la société, et en éloigne, au moins pendant quelques instants, la menace de la sclérose. La programmation prend des risques et multiplie les paris pour faire emprunter aux spectateurs des chemins détournés, en dehors des pistes toutes tracées.

On ne peut que constater, qu'avec le temps, la démarche de Gilles Chavassieux a fait école, puisque nous pouvons aujourd'hui nous rendre dans plusieurs autres théâtres dédiés à la création de textes contemporains dans l'agglomération lyonnaise. La singularité des Ateliers demeure pourtant et persiste dans le renouvellement : la saison 2009-2010 offre une programmation brillante, d'auteurs français et étrangers avec lesquels il faut compter désormais. Fabrice Melquiot, Sonia Chiambretto, William Pellier, Frédéric Sonntag, Jean-Charles Massera, dont on entend beaucoup parler en ce moment, et le projet étonnant de Nicolas Bouchaud et Michel Butel à partir des textes de la revue mythique « L'autre journal », illustrent la diversité de l'écriture théâtrale française d'aujourd'hui. Le spectacle de Simon Delétang consacré à Heiner Müller s'inscrit dans la continuité des liens, qui semblent particulièrement étroits, entre le théâtre des Ateliers et les dramaturges de langue allemande, qui jalonnent le parcours de Gilles Chavassieux – Fassbinder, Brecht, Schnitzler, Dorst, Kroetz, Müller, Schimmelpfennig récemment, et l'autrichien Turrini à venir cette saison. La 10<sup>e</sup> édition des *Européennes*, festival de lecture et de mises en jeu qui met à l'honneur des auteurs européens de multiples langues et nationalités, sera une fenêtre, toujours plus grande, ouverte sur l'ailleurs.

L'histoire des Ateliers se poursuit donc avec l'audace et le désir de renouveau de ses débuts : depuis septembre 2008, cette envie s'incarne dans le choix de Simon Delétang comme co-directeur. Toujours plus de créations, et de productions de jeunes metteurs en scène : tel est le projet que portent ensemble les deux hommes à présent.

## Simon Delétang et For Ever Müller

### Parcours

Sorti de l'Ensatt en 2002, Simon Delétang façonne son parcours à la faveur des compléments de formation reçus au Conservatoire National des Arts Dramatiques de Paris (2005-2007) et surtout sans doute, à travers ses propres expériences de metteur en scène et de comédien. La co-direction des Ateliers qui lui est échue en 2008, et son entrée dans le Collectif artistique de la comédie de Reims en 2009 semblent être les récompenses qui sanctionnent un travail obstiné, et reconnaissent la construction d'une identité forte et singulière dans le champ des créations théâtrales d'aujourd'hui.

Le fil directeur dans l'ensemble des textes qu'il a produits pourrait être leur caractère proprement scandaleux, âpre, résistant à une assimilation facile. Il quitte ainsi l'Ensatt sur une mise en scène de *Roberto Zucco*, de B.-M. Koltès, pièce qui provoqua une onde de choc en son temps. Il choisit en 2003 *Fairy Queen* d'Olivier Cadiot, en 2006 *Petit camp* de Pierre Mérot, ovni littéraire susceptible de provoquer terreur et dégoût chez les lecteurs non avertis... Il passe par la folie de *Woyzeck* monté au Point du Jour en 2004, tout en s'intéressant aux textes écrits par ses contemporains, Pauline Sales, Olivier Mouginot et Marie Dilasser. Il participe à plusieurs reprises au festival des Européennes du théâtre des

Ateliers, proposant des lectures qui débouchent parfois sur des mises en scène : les Ateliers l'accueillent pour chacune de ses productions depuis 2006. Cet écrin, qui ne lui impose aucun carcan, lui permet d'élaborer, pas à pas, ce qu'il a nommé lui-même rétrospectivement son tryptique « coup de poing ».

### Le tryptique « coup de poing »

Avec ce tryptique, Simon Delétang est allé chercher toute la force, l'acidité, l'absence de complaisance et de scrupules, qui caractérisent les textes d'auteurs étrangers contemporains, anglais, allemand, suédois, et qui manquent parfois aux dramaturges français d'aujourd'hui. Le premier volet du tryptique est dévoilé en 2006-2007, avec *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill, critique rageuse de la société de consommation, portée par un théâtre physique, et marquée au sceau d'un redoutable humour *british* n'épargnant rien ni personne. S'en suit *On est les Champions* de l'allemand Marc Becker, en création française, qui met en jeu la place prise par le football dans le monde d'aujourd'hui, jusqu'à en devenir une des métaphores dominantes. L'année dernière enfin, *Froid* de Lars Norén est venu clore ce cycle délibérément provocateur, en amenant sur la scène la violence et l'horreur de l'idéologie néo-nazie.

Comme il l'écrit lui-même à propos de *Shopping and fucking*, Simon Delétang ne redoute rien autant qu'un théâtre immédiatement ingérable, qui permette aux spectateurs de rentrer chez eux sans la moindre secousse. Il va chercher chez ces auteurs étrangers, selon ses propres mots, des écritures « impertinentes, survoltées, généreuses et tragiques afin de réveiller les spectateurs que plus rien n'étonne, puisque effectivement plus rien n'est étonnant, étant entendu qu'un théâtre " qui vient au monde pour ne rien troubler ne mérite ni égards ni patience " (René Char) ».

Le choix d'Heiner Müller en création au théâtre des Ateliers, et de *Manque* de Sarah Kane, qu'il produira à la Comédie de Reims cette année également, semble s'inscrire dans la continuité de cet engagement pour un théâtre corrosif, qu'il va chercher en Angleterre et en Allemagne. Mais peut-être faut-il y voir aussi un tournant.

### For ever Müller

Le travail fait par Simon Delétang sur Heiner Müller, né de la longue fascination qu'il éprouve à son égard, a commencé par l'élaboration d'un montage de textes (parfois traduits par le metteur en scène), qui mêle extraits d'interviews, poèmes, scènes de quelques-unes des pièces du dramaturge allemand.

Il va donc au plus près du travail d'écriture en construisant sa propre trame textuelle, portrait en mouvement de l'auteur et de la vie berlinoise, non sans entrer en résonance avec l'actualité de la commémoration de la chute du Mur – qui sonna pour Müller le glas de la fin de l'écriture. Il met ainsi en œuvre une esthétique proche de celle de Müller, qui disait lui-même élaborer ses drames à partir de restes et de fragments, et qui trouva une inspiration mêlée et hétéroclite chez les Grecs, chez Shakespeare et Laclos tout autant que dans les réalités sociales et économiques de l'Allemagne de l'Est de son temps.

Autour du tombeau du dramaturge pygmalion, il fera évoluer la galerie de personnages de Müller, sinistres et drôles, terrifiants et charmeurs. C'est sous le signe d'un humour cinglant que Simon Delétang souhaite placer ce spectacle, pour rendre à Müller un corps et un cœur de vivant, et redonner à son œuvre l'importance qu'elle mérite.

- 1 – Puis-je déposer mon cœur à vos pieds.
- 2 – Si vous ne salissez pas le plancher.

1 – Mon cœur est propre.  
 2 – C'est ce que nous verrons.  
 1 – Je n'arrive pas à le sortir.  
 2 – Voulez-vous que je vous aide.  
 1 – Si ça ne vous ennuie pas.  
 2 – C'est un plaisir pour moi  
 Moi non plus je n'arrive pas à le sortir.  
 1 – Pleurniche.  
 2 – Je m'en vais procéder à l'extraction.  
 Sinon pourquoi aurais-je un canif.  
 Il n'y en a pas pour longtemps.  
 Travailler et ne pas désespérer.  
 Bon, eh bien le voilà. Mais  
 C'est une brique. Votre cœur  
 C'est une brique.  
 1 – Oui, mais il ne bat que pour vous.  
 (*Pièce de cœur*, Trad. Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzinger)

## En conversation avec Simon Delétang

Aurélié COULON : Entre Rex Gildo et vous, y-a-t-il des points communs ?

Simon DELETANG : Absolument ! (*rires*) C'est très intime... Ça fait très longtemps que je connais Rex Gildo, une dizaine d'années. C'est ma fantaisie, c'est un endroit de fantaisie très intime d'un goût qui relie à la fois l'Allemagne, ce répertoire de musique-là et tout ce que ça suscite en moi de plaisir décalé, ce côté très ringard de chansons qui peuvent être en même temps assez belles et assez émouvantes, selon ce à quoi on les associe. Et puis c'est vrai qu'en faisant un spectacle sur Müller j'avais envie de les faire se rencontrer. C'était une manière de faire se rencontrer deux figures que j'apprécie, même s'il y en a un qui est plus du côté du sublime et l'autre du côté du ringard, mais c'était ça qui était intéressant : une poignée de main entre Rex Gildo et Heiner Müller était complètement inattendue par rapport à l'endroit où ça se passe (le contexte d'un plateau de télévision), et par rapport aux personnes, l'homme de lettres et le chanteur... En plus Rex Gildo a un destin absolument horrible, il s'est suicidé, il s'est raté... il s'est défenestré puis il est mort de chagrin à l'hôpital, enfin c'est une mort horrible. C'est un personnage très ringard, il n'y en a pas deux comme ça, même si on en a eu en France... Mais c'est aussi un petit clin d'œil. Je n'allais pas engager quelqu'un pour faire ça : deux minutes de plateau... et puis c'était aussi un moyen de me faire plaisir. Comme je ne joue plus beaucoup, j'étais là aussi, avec les comédiens.

Anne-Sophie NOEL : Donc c'est une rencontre que vous avez fantasmée...

S.D. Complètement, oui. Rex Gildo était vraiment un chanteur de l'Allemagne de l'Ouest. Et puis je ne pense pas que ça faisait partie des goûts de Müller, il l'entendait peut-être à la radio, mais... Il était plutôt branché par un groupe comme *Einstürzen Neubauten*, dont il y a des extraits dans le spectacle, qui est un groupe de musique industrielle allemande, un groupe de rock industriel qui a enregistré *Hamlet-machine* avec une version musicale instrumentale. Il était plutôt du côté de cette musique industrielle que de la musique de variété. Donc c'est complètement fantasmé, évidemment...

A.C. Pourquoi choisir Müller, et pourquoi aujourd'hui ? C'est une parole très particulière, absolument pas consensuelle, alors pourquoi cette parole-là et pourquoi Müller ?

S.D. D'abord, pourquoi Müller : c'est un auteur qui m'accompagne... j'ai découvert Müller à 15 ans donc ça va faire plus de 15 ans et c'est un auteur souterrain, c'est une écriture qui fait beaucoup de bien à l'âme. Moi, si je ne vais pas bien et si je lis des vers de Müller, c'est tellement construit, tellement fort, tellement définitif dans la structure des vers que ça me donne du courage, c'est une écriture qui porte.

Après, par exemple *Hamlet-machine*, c'est vraiment une pièce qui me fascine depuis le début, c'est la première que j'ai lue, et elle me fascine par les thèmes, par ce dont elle s'inspire, à savoir l'*Hamlet* de Shakespeare et la façon dont il condense ça... Mais je ne me sens pas de monter une pièce de Müller, je ne me sens pas de me plonger dans une dramaturgie cohérente de Müller, j'avais envie de faire un spectacle sur Müller depuis longtemps mais je ne savais pas comment l'aborder. Et puis ça s'est imposé, juste avant *Froid* en fait, à la fois parce qu'on allait célébrer les 80 ans de sa mort, parce que je me rendais compte que finalement c'était un auteur qui n'était pas beaucoup joué – ou quand il était joué il était monté de la manière que je n'aime pas, à savoir intellectuelle ou expérimentale – et que j'avais envie de le remettre à un endroit d'une tradition théâtrale plus ludique, plus spectaculaire à l'allemande, à laquelle il me semblait appartenir, et puis surtout d'un humour que lui-même avait, qui me semblait manquer, et puis ça s'est construit comme ça, un peu par hasard...

Et puis il y avait évidemment la chute du Mur, parce que c'est vraiment dans la vie de Müller l'événement dramatique total par rapport à sa vie, son inspiration... Il n'écrit plus de théâtre après la chute du mur. Il y a aussi son cancer, il tombe malade juste après la chute du mur. Symboliquement c'est la fin de toutes ses utopies, la fin de tout ce qui était sa source d'inspiration, toute sa vie, c'est-à-dire se battre contre une dictature et écrire par rapport à ça, et à ce moment là il n'y a plus cette raison d'être – il dit d'ailleurs que la démocratie, ça l'ennuie – et il se met à faire des entretiens. Il écrira une dernière pièce, *Germania III*, mais qui est presque inachevée et qui n'est pas tout à fait dans la rigueur de ce qu'il a fait avant.

Mais il y a évidemment cette liberté de ton qui fait du bien aujourd'hui. Alors, c'est un spectacle qui parle du théâtre aussi, mais pas seulement. Je trouve que ça parle aussi de l'engagement, ça parle de la position d'un artiste par rapport à une société, à un état du monde, et comment il se situe par rapport aux conflits, comment il se situe par rapport à la politique et à la fonction politique du théâtre dans la société. Et je trouve que ça fait du bien d'entendre des choses qu'on entend dans le spectacle aussi, enfin moi, en tant que spectateur, en tant que metteur en scène j'ai envie de faire entendre ça, qu'on se rende compte qu'il y a du politiquement incorrect qu'il est bon parfois d'entendre.

En tout cas cette manière d'être dans la formule, d'être dans le détournement, le pied-de-nez, ça fait du bien parce qu'on est tellement habitués maintenant à des artistes ou à des intellectuels qui sont au pas des hommes politiques, qui sont au pas des choses et qu'il n'y a plus cette vitalité de la pensée – mais au bon sens du terme, pas ceux qui se pensent incorrects et qui ne sont en fait que des suppôts du pouvoir, qui sont juste à la botte du pouvoir en place. Et chez lui il y a cette liberté de ton qui est due à la singularité de son parcours et qui est un jeu, c'est surtout ça.

A.C. C'est ce qui m'a frappée en voyant la pièce hier soir, je me demandais s'il y aurait des références explicites à l'actualité en France ou en Europe et en fait c'est plutôt cette parole qui résonne, c'est plutôt du côté du spectateur qu'on fait le travail...

S.D. Oui, et puis ce serait une erreur de contextualiser, de tordre ça et de dire : « Ça nous parle du monde ! ». Ça nous parle du monde. Au contraire, ça suffit : je pense que la parole résonne, elle est forte. Mais tant mieux si c'est palpable, parce que c'est aussi le but : faire redécouvrir un auteur en montrant surtout qu'il y a un écho.

Il y a des auteurs qu'on met de côté parce qu'on a l'impression qu'ils ne sont liés qu'à une époque et Müller il est particulièrement là-dedans. C'est-à-dire que les müllériens en France, les Jean Jourdheuil, Jean-François Peyret, les grands universitaires qui ont été les premiers à monter Müller, ce sont des gens de la génération de Müller qui ont vécu le communisme dans leur vie intime, comme un combat de vie et qui n'ont pas du tout la distance que j'y mets sur ces questions-là. Je ne suis pas du tout de la même génération, je n'ai pas du tout les mêmes problèmes, et eux ils prennent ça très au sérieux. Justement, Jean Jourdheuil vient la semaine prochaine, je pense qu'il va être soit atterré soit... enfin, je ne sais pas du tout comment il va recevoir le spectacle, parce que c'est vraiment aux antipodes de ce qu'il peut faire en ce moment à Paris sur *Philoctète*, où il fait une mise en scène dramaturgique de Müller, c'est-à-dire qu'il n'y a rien sur le plateau et c'est juste l'intelligence de la construction de la pensée, voilà. Et forcément, les gens s'ennuient. C'est très bien, la dramaturgie, mais moi la dramaturgie m'intéresse quand elle est avant le spectacle, c'est-à-dire que pour moi le spectacle ne doit pas être une application dramaturgique. Il faut qu'on oublie la dramaturgie comme élément intellectuel le temps du spectacle, il faut qu'on puisse avoir une dramaturgie comme une construction mais pas comme une chose abstraite.

A.S.N. Dans le spectacle ce qui prend le plus de place c'est la part des entretiens par rapport aux pièces. Qu'est-ce qui a guidé vos choix de textes pour construire le montage ?

S.D. Au départ c'est un auteur qui m'accompagne donc j'ai mes « tubes » d'Heiner Müller en tête. Donc il y avait évidemment les inévitables, dans *Hamlet-machine* Ophélie, Electre, le début d'*Hamlet-machine*, juste deux phrases, même ça, moi ça me suffit dans un spectacle : « J'étais Hamlet. Le ressac BLA BLA. » Voilà, pour moi c'est un tube du théâtre contemporain, c'est une phrase qui peut avoir plein de sens mais pour moi elle est absolument indispensable.

Après, dans les poèmes c'était des choix par rapport à des poèmes qui me touchent particulièrement, et très vite je me suis orienté sur des choix biographiques. Comme je cherchais à ressusciter Müller avec un acteur voire deux qui l'interprètent, j'ai eu envie qu'on travaille sur cette chose qu'il dénie en permanence, à savoir les liens entre son œuvre et sa vie, justement pour être à cet endroit de paradoxe, puisqu'il dit sans arrêt que ce n'est pas parce qu'il écrit sur le suicide de sa femme qu'il faut chercher des liens entre sa vie et ses textes... Il écrit dans un poème qu'il veut aller déterrer les os de sa femme, et puis c'est un mensonge... Bref, toute cette manière de botter en touche sans arrêt.

Au départ j'avais réuni une cinquantaine de textes, il y avait beaucoup plus d'entretiens, c'est-à-dire qu'il y en avait une dizaine, et une quarantaine d'extraits de pièces : poèmes, récits, extraits de pièces. Mais en revanche il n'y avait qu'une seule scène de théâtre qui m'intéressait vraiment, enfin, j'en avais plusieurs mais celle qui s'imposait c'était celle du bunker et c'est la seule scène de théâtre du spectacle, celle avec Hitler et Germania. Et c'est là qu'est intervenue la personne avec qui j'ai travaillé

[Claire Lintignat], c'est-à-dire qu'en fait elle a analysé tous ces fragments, mais c'est une analyse objective : elle les a analysés comme moi je n'analyse pas un texte. D'habitude je fais mes propres dramaturgies, c'est quelque chose que j'ai en moi, je n'ai pas de problèmes avec ça, je n'ai pas besoin qu'on me mâche le travail et ça ne m'intéresse pas que quelqu'un me dise : « Non, ce texte c'est ça ! » Je caricature, évidemment. D'ailleurs, la personne à qui je me suis adressé n'était pas du tout une spécialiste de Müller, c'était plutôt quelqu'un dont je connaissais la capacité d'analyse plutôt que de dire « C'est une müllerienne donc on va travailler ensemble. » Et elle a fait un travail d'analyse historique objective, décortiquant à chaque fois les textes pour chercher les liens avec l'histoire, situer tout ça dans l'histoire allemande, les personnages, les accords de Munich *etc...* C'était un travail en profondeur, et ces analyses me permettaient de voir ce qui ne m'intéressait pas, ce que je voulais privilégier.

Et très vite j'ai fait des dessins avec des constellations, chaque texte était une petite planète et j'avais tout ça autour des entretiens. Les entretiens étaient le corps et autour il y avait des textes qui gravitaient et je cherchais sans arrêt à ce que les textes soient en résonance avec les entretiens. Évidemment c'était intéressant que dans un entretien on parle du texte *Avis de décès* sur le suicide de la femme puisqu'on l'avait eu sur le plateau et que du coup après on en parlait, on déconstruisait ce qu'on avait vu...

Voilà, je voulais qu'il y ait toujours des liens forts entre les différents textes et les entretiens. Et après, c'est une alchimie un peu mystérieuse : dans ma tête, je cherchais aussi à composer ça, mais la particularité de ce montage c'est que c'était vraiment déjà de la mise en scène à la base. C'est-à-dire que ce n'est pas un montage que j'ai fait en me disant « Il y a le texte, et le sens. » C'était déjà de la structure de mise en scène, c'est-à-dire que je pensais déjà : tel texte avant tel autre et donc changement de costume pour le comédien, donc il faut qu'il ait le temps, donc tel acteur ne peut pas jouer celui-là et on peut mettre ce texte là... Et en fait ce qui a construit le montage c'est plutôt le spectacle en tant qu'écriture, narration particulière, que les textes qui ont eux-mêmes donné une vérité pour ce montage. C'est-à-dire que c'est plutôt ce que moi j'ai projeté comme narration sur l'envie de partir d'un Müller qu'on fait revenir chez lui après sa mort, si on peut dire, symboliquement, dont les spectres de son théâtre surgissent dans sa cuisine, et comme ça on rejoue toutes ces scènes-là. On est à peu près trente ans avant sa mort et puis on va l'accompagner jusqu'à la fin de sa vie, puisque j'avais dès le départ envie d'avoir ce dernier entretien après son opération qui m'avait beaucoup touché et de travailler sur le Müller malade, plus du tout le Müller « en spectacle », l'homme avec les lunettes et le cigare, mais justement cet homme malade, l'accompagner jusqu'à sa mort puisque le point de départ du spectacle c'est la tombe de Müller, pour parler de la genèse du projet.

A.S.N. Vous dites qu'il y avait déjà de la mise en scène dans votre montage, mais c'était de la mise en scène rêvée, vous ne l'avez pas expérimentée sur scène dès le départ, c'est un travail personnel... ? Ou alors vous avez travaillé dès le départ avec des acteurs ?

S. D. Non, quand je dis « mise en scène » c'est de l'écriture. Ce sont des images, des séquences. Moi je travaille comme ça, je fais beaucoup de dessins, je fais des séquences dramatiques, j'accorde autant d'importance aux passages où il n'y a pas de texte, aux transitions... C'est ce qui m'intéresse le plus en fait, c'est pour ça qu'un montage c'est ce qui m'excite le plus, parce que je fais mon propre chemin. Quand je monte *Froid* je suis beaucoup plus « crispé » parce qu'il y a une pièce qui a ses règles. Alors je cherche bien à m'insinuer un petit peu, mais ce que j'aime c'est créer une œuvre à partir de divers



éléments, c'est là que je me sens le plus à mon aise en tant que metteur en scène, dans la compilation et la création d'un univers à partir des fragments.

A.C. Justement, vous avez évité cet effet de « juxtaposition de vignettes » qui pourrait être celui du montage de fragments. Là, on perçoit des transitions, en particulier *Pièce de cœur* qui revient plusieurs fois... cela fait partie des éléments qui ont été fixés très tôt ?

S.D. Oui, et *Pièce de cœur* au départ il était question qu'il y en ait beaucoup plus... Il y a aussi la question de la durée du spectacle. La première fois qu'on a fini le montage ça faisait trois heures, donc ce n'était pas possible. Déjà, là on est à 2h05 / 2h10, on a bien compressé encore, pour des raisons d'attention : il ne s'agit pas d'assommer les gens. Et *Pièce de cœur* on peut faire tout ce qu'on veut avec, c'est un texte qu'on peut contextualiser, le cœur peut être ce qu'on veut, il y a toujours une autre manière de le mettre en scène. C'est un texte qui est comme ça : on peut faire toutes les variations qu'on veut, et puis c'est un texte qui me touche beaucoup, c'est un petit poème très naïf – on a parfois du mal à croire que c'est Müller qui l'a écrit d'ailleurs. Et j'avais envie que ça jalonne le spectacle, comme on parlait vraiment de celui-là par rapport à la chute du Mur – déjà que le Mur était aussi le cœur... – et comme j'avais cette comédienne allemande [Miriam Wagner] j'avais envie qu'on puisse l'avoir aussi un peu en allemand, mais comme on l'a déjà entendu en français avant on n'a pas besoin de le retraduire, et on joue sur les langues de cette façon.

Mais effectivement ce n'est pas un montage au sens fragmentaire. Moi, ce qui m'intéresse dans le fragment c'est la reconstitution. Quand j'ai mis en scène *Woyzeck* je suis parti de fragments mais ce qui m'intéresse c'est le lien, c'est justement comment on raconte une histoire avec des fragments, et pas montrer les fragments comme des fragments. Parce que pour moi un fragment c'est un appel à la mise en scène : les blancs, qu'est-ce qu'on en fait ? Comment on fait le lien pour que ça ait du sens ?

A.S.N. Parfois le lien était fait grâce à des éléments de décor. Je pense par exemple au crâne : c'est d'abord le crâne de la femme de Müller suicidée, puis le crâne d'Hamlet. A quel moment le décor et les accessoires sont-ils intervenus dans la création ?

S.D. Dès le départ. D'habitude je ne travaille pas avec une dramaturge, c'est la première fois, donc en fait les discussions m'ont permis de savoir quel espace je voulais vraiment. Pour moi, ça s'est imposé qu'on devait être dans la cuisine de Müller et qu'il devait y avoir un élément du mur de Berlin, mais on ne savait pas comment le mettre, s'il fallait le mettre devant ou derrière... après, ce sont des questions d'espace. Donc quand j'ai commencé à travailler avec le scénographe avec qui je travaille d'habitude je lui ai dit « Voilà, là on n'a pas le choix, il faut qu'on parte de ça. », et j'ai imposé beaucoup de choses parce qu'évidemment pour les accessoires le crâne faisait partie du montage. Je voulais faire en sorte que cette cuisine vive le maximum, à la fin il n'y a pas un seul élément du plateau qui n'a pas vécu, on a voyagé un peu dans tous les espaces et c'est vrai que c'est un spectacle où tout le monde est au même niveau de participation, le son, la lumière, le décor... Les acteurs ne sont qu'un élément de ce rouage-là, même s'ils sont un élément important, mais ils sont aussi au service de cette technique-là, qui n'est pas forcément écrasante, mais quand ça ne marche pas on s'en rend compte...

A.C. Il y a le matériau de départ, les fragments de texte, mais il y a aussi des éléments qui relèvent plutôt du collage comme par exemple la parodie du début du *Mépris*. Godard fait partie des cinéastes que Müller admirait, il s'intéressait beaucoup à son travail. Et il y a

aussi une référence à *Kontakthof*, la dernière chorégraphie de Pina Bausch. Et ça, c'est venu comment ?

S.D. J'ai vu ce spectacle, et comme elle est morte il n'y a pas longtemps j'ai eu envie de faire un hommage à l'intérieur d'un hommage à Müller. Et Müller aimait beaucoup Pina Bausch, il écrit des textes sur Pina Bausch très beaux, des poèmes... C'est la première fois, quand il a vu les spectacles de Pina Bausch, qu'il a compris que la danse pouvait apporter quelque chose de plus que le texte. Ça l'a complètement chamboulé de voir qu'on pouvait raconter des histoires avec des corps sans texte. Et moi je cherchais comment traiter Ophélie, j'avais envie qu'on soit dans la citation de ces petites chorégraphies, du coup on a compilé sur des petites choses très simples pour ne pas que ce soit trop compliqué à mettre en œuvre. Et puis, il y a toujours ce geste de déchirer les photos : pour moi c'était important.

Et puis Godard : il y a le titre, qui est inspiré d'un film de Godard. *For Ever Müller* en fait c'est *For Ever Mozart* qu'avait fait Jean-Luc Godard et au départ il y avait beaucoup plus de références à Godard, dans ce générique-là on avait une citation de Jean-Luc Godard, c'était un comédien qui devait l'imiter pour faire la voix-off, puis ça s'est simplifié, j'ai enlevé l'ironie du générique. Parce qu'au départ le texte était plus ironique. Là, il est sobre. Mais forcément ça paraît comme une parodie alors qu'il n'y a aucun élément parodique ni dans la voix ni dans le texte. C'est plus une sorte de citation. Je ne le prends pas comme une parodie en le faisant. Après, forcément c'est très cliché cette voix, cette musique... C'était une manière d'avoir un souffle un peu cinématographique pour démarrer l'hommage, le parcours.

A.S.N. Vous avez parlé des acteurs. On se demandait quelle part vous leur laissez dans la création du spectacle, quelle part vous leur confiez... ? Ceux-là en particulier, qui ont l'air d'avoir beaucoup de talent.

S.D. Je ne travaille pas du tout en improvisation, ça c'est sûr ! La difficulté c'est que là, chaque scène est un théâtre différent. En travaillant on s'en rendait compte, en répétition c'était très épuisant parce que chaque scène avait un style totalement différent. Après dans le spectacle ça s'homogénéise par l'ensemble, mais vraiment entre *Avis de décès* qui est une chose très difficile et complexe à mettre en scène et à prendre en jeu, le bunker qui est une scène immontable et puis derrière les entretiens on était dans des mondes totalement différents. Donc les comédiens avaient des mouvements de liberté très limités par rapport à leurs capacités de proposition. Ils ne pouvaient proposer qu'à certains moments.

Par exemple pour le bunker j'ai donné les clefs de la scène à la comédienne, que je connais bien, qui joue Hitler [Valérie Marinese] et je l'ai laissée chercher sur les signes à apporter à ce petit Adolf enfant. On l'a fait ensemble mais c'est parti beaucoup de sa fantaisie à elle parce que je savais qu'elle pouvait faire ça. Par exemple sur *Comme* de Brigitte Fontaine, la petite chorégraphie je l'ai pensée par rapport à elle parce que je savais qu'elle a ça an elle.

Mathieu [Besnier] aussi, qui fait Hamlet, c'est un comédien que je connais bien donc je savais aussi où je pouvais l'emmener. Les autres, je n'avais jamais travaillé avec eux donc c'était différent. Mais moi je suis quelqu'un qui dirige pas mal, pas dans le sens « Fais ci, fais ça ! », mais je cadre beaucoup les choses. Ils doivent se trouver leur liberté à l'intérieur du cadre en fait, c'est surtout ça. C'est à ça que je crois en général, à la façon dont ils grandissent à l'intérieur d'un parcours donné pour mieux trouver leur

confort là-dedans, une fois qu'ils ont bien compris ce qu'ils ont à jouer et à prendre en compte.

A.C. Ce choix d'un jeu qui comprend une part de pantomime comme sur la chanson de Brigitte Fontaine prend totalement le contrepied de l'image « universitaire » que peut avoir Müller. Il y a tout un parti-pris qui consiste à prendre le contrepied des lectures sérieuses et en même temps cela passe énormément par le jeu et par l'artifice du théâtre...

S.D. Oui, parce que je de toute façon je fais du théâtre ! Je suis passé par l'université avant d'être dans une école de théâtre et au bout d'un moment j'ai beaucoup souffert de la théorie, de gens qui parlaient d'auteurs de théâtre mais qui n'en parlaient pas comme d'auteurs de théâtre. A un moment donné, le théâtre est fait pour être joué. C'est très bien d'analyser les textes, c'est formidable, mais à un moment donné c'est le plateau qui donne sa vérité pour un auteur, ce n'est pas une thèse. C'est une autre vérité.

Mais la vérité du plateau passe par le plateau et forcément, quand moi j'ai envie de monter Müller pour montrer que justement c'est un auteur plus accessible qu'on le dit, je vais mettre tout en œuvre pour que ce soit possible donc je vais rajouter des choses décalées, des musiques décalées, des propositions fantaisistes pour essayer de faire en sorte qu'il puisse résonner à cet endroit-là sans le trahir. Je n'ai pas l'impression non plus de faire n'importe quoi avec Heiner Müller parce que finalement ce qui sort des entretiens me conforte dans cette envie de lui prêter cet humour-là, et en tout cas ce regard parfois distant et ironique sur les choses, même sur l'événement de la mort de sa femme, et même si dans sa vie profonde c'est un événement tragique puisque pendant des mois il a essayé d'écrire ce texte et n'y est jamais arrivé – il avait un blocage total par rapport à la mort de sa femme. Le texte est déjà suffisamment pesant, suffisamment dur, donc si on le monte comme ça... Avec ce spectacle-là, c'est un peu le contrepied d'autres choses que j'ai faites, mais je n'avais pas envie d'assommer les gens, j'avais envie de montrer que ça pouvait être plus lumineux, plus léger.

A.C. Être irrévérencieux avec Müller c'est aussi probablement une manière de lui être fidèle...

S.D. J'espère. Et même une manière de le malmenier un petit peu lui-même en tant que personnage de théâtre sur scène, de lui montrer qu'à un moment donné il faut aussi qu'il nous laisse tranquilles ! Je pense qu'il y a un endroit de fidélité de ton. Mais encore une fois les vrais spécialistes de Müller, ceux qui s'estiment tels, ne seront peut-être pas d'accord. Moi je ne me considère pas du tout comme un spécialiste de Müller, c'est juste un acte de fascination pour un homme, un auteur et un paysage théâtral aussi, l'Allemagne, au-delà de l'auteur lui-même. Donc forcément tout va un peu ensemble.

A.S.N. J'ai l'impression que vous avez un goût pour l'artifice du théâtre au sens noble du terme : les masques, les costumes qu'on enfle les uns par-dessus les autres, les manipulations du réel, le brouillage des limites entre la vie et la mort...

S.D. Ce sont mes outils, c'est ce théâtre-là qui m'intéresse, c'est le caractère vivant et ludique... On me dit parfois que j'en mets trop mais ce que je ne supporte pas, c'est l'ennui. Il y a une chose contre laquelle je lutte en permanence, c'est l'ennui du spectateur : pour moi il n'y a rien de pire que de s'ennuyer au théâtre, on n'a pas le droit, c'est un crime ! Au cinéma, même si le film est nul, on sort, bon... Au théâtre on sort très en colère, enfin moi je sors très en colère quand je suis face à une proposition où il n'y a rien, où il n'y a pas d'idées... Je ne peux pas concevoir la mise en scène comme ce qui livrerait un texte dans sa nudité totale au spectateur, pour moi un metteur en scène c'est quelqu'un qui doit avoir une lecture des choses, qui doit avoir un

parti-pris. Et en France on n'est pas tout à fait dans cette conception-là des choses, au contraire on voudrait que le metteur en scène s'efface. Moi, je revendique ça totalement : plus il y a de décors, plus il y a d'accessoires, plus il y a de signes et plus je suis content. Pour moi tout doit être clin d'œil, on doit jouer avec les codes du théâtre, sinon... Il ne faut pas se prendre au sérieux là-dedans, il faut ça reste un artisanat avec des bricoles, et quand des petites bricoles deviennent poétiques c'est ça qui est intéressant ! Je n'ai pas envie de me prendre au sérieux avec mon savoir-faire, je préfère que ce soit un savoir-faire ludique plutôt que de montrer des belles lumières... J'ai vu *Les Marchands* de Joël Pommerat au TNP : c'est très beau, c'est une forme impeccable, c'est un endroit de grande profondeur... Je ne dis pas que ça m'intéresse pas, mais pour l'instant je n'ai pas envie de ça. Je ne suis pas un vieux metteur en scène, j'ai encore envie de titiller et de montrer que j'ai une envie – enfin, je n'ai même pas envie de montrer que j'en ai, j'en ai donc ça se fait tout seul, je ne me pose même pas la question. Et même je me refrène, parce que parfois j'ai envie d'en mettre beaucoup plus, mais à un moment donné il faut aussi canaliser. Mais c'est plus facile pour moi évidemment de laisser le champ libre à mon imaginaire avec un montage de textes, ça ouvre toutes les portes, que sur une pièce qui a ses codes comme *Froid*. Mais *Froid* c'est pour une autre raison que je la monte. J'ai moins envie de me mettre en avant sur un spectacle comme ça. Là, je n'ai aucun scrupule à mettre en œuvre ce qui caractérise mon univers de metteur en scène.

A.S.N. Et le refus de l'ennui et le désir de la provocation ou peut-être de l'inconfort du spectateur, est-ce toujours ce que vous recherchez ?

S.D. Oui, mais là non, là vraiment pas du tout. *Shopping and fucking* et *Froid* c'était vraiment des moments très particuliers, ça arrivait après des années où je n'arrivais pas à faire des spectacles, personne n'en voulait... J'avais besoin de m'imposer de manière forte.

Là, j'avais plutôt envie de ne pas parier sur ces choses-là mais d'être au service de quelqu'un. En tout cas, pour moi, il n'y a rien que j'ai fait de cet ordre-là. Je ne crois pas que ce spectacle recherche l'inconfort des spectateurs, au contraire c'est un spectacle qui ne met pas mal à l'aise. De toute façon, la provocation n'est pas une posture de ma part. Comme Müller, je préfère l'impact, l'idée de diviser les spectateurs. Quand tout le monde est d'accord à l'issue d'un spectacle, ça ne m'intéresse pas trop. J'ai toujours eu des retours très divisés, et cela me plaît : le spectacle est là, et n'est pas remis en cause du point de vue de sa qualité de spectacle, mais c'est la manière dont on le reçoit qui pose problème. Je préfère cela à un accueil tiède, sans aucune réaction. Mais c'est vrai que je revendique moins un rapport frontal avec ce spectacle.

*Froid* était assez épuisant : jouer tous les soirs ce spectacle, en pensant qu'il pouvait toujours se passer quelque chose dans la salle, même si au final aucun incident ne s'est produit. Je suis maintenant beaucoup plus tranquille et serein pendant le temps de la représentation avec Müller, même si j'y mets beaucoup plus de choses personnelles. Car je suis à un endroit qui me rassure, et en tout cas, j'ai moins de crispation par rapport à l'objet que je présente aux spectateurs. L'enjeu est aussi un peu moins tendu, la thématique moins agressive.

A.S.N. Vous avez eu des réactions violentes dans la salle lors des représentations de *Froid* ?

S.D. Oui, et parfois des jeunes qui faisaient de la provocation dans la salle, en réaction au spectacle, c'était un peu agaçant. Mais, même si on me dit que mes spectacles sont

trop choquants, je laisse dire, mais cela ne me fait pas reculer. Müller ne se situe plus dans un rapport aussi frontal, simplement parce que c'est un autre moment.

Et puis maintenant je suis aux Ateliers, et je suis également associé à la comédie de Reims : j'ai plus de moyens, sans avoir nécessairement plus de temps. Cela me donne aussi un peu plus de légitimité : j'ai peut-être moins besoin de montrer que je suis là. Je peux me situer sur des choses qui sont plus essentielles pour moi. Avec ce spectacle, j'ai l'impression d'être à un endroit essentiel, intime, peut-être plus qu'avec les autres mises en scène que j'ai faites, même si elles ont toutes été essentielles pour mon parcours de metteur en scène. Avec Müller, j'ouvre mon intimité de lecteur et de spectateur.

A.C. Si on ne parle pas de choc ou d'inconfort, peut-on parler de distance ? Müller pensait qu'il fallait autoriser les gens à fumer dans la salle, pour les maintenir à distance ... Devrait-on autoriser les gens à fumer au théâtre ?

S.D. En tout cas, je déteste qu'on fume sur scène... C'est trop facile d'allumer une cigarette, et de prendre une posture. Pour Müller, il était hors de question qu'on allume le cigare, on s'est juste amusé à faire ce pied de nez au départ, Müller se trouve enfumé, mais après, qu'on l'allume ou pas, on joue de la même façon, et en plus, c'est plus agréable comme ça pour tout le monde ! Quant à la distance, c'est une chose sur laquelle je travaille beaucoup : dans le jeu, dans un rapport ironique, dans les décalages. Mais ce spectacle ne joue pas nécessairement sur la distance : le public peut se retrouver pris malgré lui dans l'histoire qu'on raconte. Dans *Froid* aussi, on crée un choc tout en embarquant les gens.

Il y a une forme de distance qui est avant tout un moyen de faire entrer le spectateur dans le jeu. Ce n'est pas la distance de celui qui revendique « je ne joue pas, je fais du non-théâtre », c'est en fait un mécanisme de détachement amusé. Un sourire intérieur, un regard sur les choses plutôt qu'une mise à distance réelle. Et comme je ne fume pas, je ne voudrais pas que les gens fument dans la salle !

A.C. C'est ce qu'on perçoit aussi avec tous les changements de costumes, les jeux de rôles, l'actrice qui commence à jouer annonçant « Je suis Ophélie ».

S.D. Je vous dis qui je suis, et vous me croyez peut-être. Et quand je dis que je l'étais, je ne le suis déjà plus. Tous les personnages de Müller commencent ainsi : « je suis un homme dans un ascenseur, je suis un paysan de Croatie, je suis Ophélie, je ne suis pas Hamlet ». Müller le dit, il ne peut pas écrire à la troisième personne, tous ses textes sont comme ça.

A.S.N. Quel effet vous attendez de l'humour, dans cette tension que vous pouvez rechercher entre adhésion et distance du public ?

S.D. J'aime bien piéger les gens, souffler le chaud et le froid. Par exemple, la réaction du public était très drôle hier sur la blague du début : on lance des rires enregistrés sur les premières répliques, mais on n'en met pas sur la chute, pour créer ainsi un bide... Mais toute la salle envoie un vrai rire à ce moment-là, et c'est ce pied de nez qui me fait sourire. On construit la blague pour la faire échouer, mais finalement elle fait rire.

Il y a eu des rires très variés hier soir. Ça me fait plaisir, car j'aime le théâtre qui fait rire et rend intelligent à la fois. Je ne cherche pas à faire rire, mais j'aime bien qu'on soit à un endroit de plaisir et de jubilation, que par les associations d'esprit, on ait un plaisir intellectuel, et puis parfois, un gage un peu pourri, qui va être aussi drôle que le

reste. Cela a à voir avec l'ennui, c'est une manière de capter l'attention du spectateur, et de le maintenir en éveil.

Et puis il y a différents degrés de lecture. Les gens qui connaissent beaucoup Heiner Müller vont voir plein de signes que ceux qui ne connaissent pas du tout ne voient pas, mais cela m'a rassuré hier soir, quand j'ai discuté avec des gens qui ne connaissaient pas du tout Heiner Müller, d'apprendre que cela les interpelle : ils ne se sont pas dits « je comprends rien, parce que je n'ai pas les clefs ». C'est important pour moi. J'essaye de faire un spectacle accessible, et pas seulement réservé à ceux qui ont tout lu ou connaîtraient déjà l'homme, je veux le faire découvrir.

A.S.N. Vous pensez qu'il peut être accessible à tous, y compris les jeunes ?

S.D. J'espère, je vais faire des rencontres avec les lycéens bientôt. J'espère que cela leur donnera envie de lire, même s'ils seront peut-être surpris le jour où ils mettront le nez dans le livre... Ils auront une porte d'entrée en tout cas avec le spectacle. Des collégiens non, ça reste un spectacle exigeant au niveau de la pensée, c'est une peu théorique pour des gens qui n'ont pas ce souci-là. Avec les étudiants, il n'y a pas de souci. Même un public moins citadin, il n'y aura pas de problème, le spectacle les embarque dans une histoire, avec des thèmes qui ont traversé le XX<sup>e</sup> siècle, et qui parlent à tout le monde : la perte d'un être cher, le suicide, la maladie, la mort, cela renvoie chacun de nous à des choses de la vie.

A.C. Nous avons fait le tour de nos questions... Y en a-t-il une que vous auriez aimé qu'on vous pose ?

S.D. Ça je ne sais pas ! ...

A.S.N. C'est aussi un spectacle sur le discours critique, puisque dans les entretiens, on entend aussi les questions des journalistes et des critiques, qui se font littéralement flingués par ailleurs... Vous avez essayé de vous protéger par avance des critiques ?

S.D. Müller n'arrête pas de dire que la mise en scène n'est pas une profession, que les metteurs en scène pourrissent les œuvres ... Cela m'amuse, parce que c'est l'endroit où je me trouve ! Je joue aussi à détruire moi-même l'édifice que je construis, cela ne me pose aucun problème. C'est drôle ce qu'il dit à propos du critique qu'il aime bien, parce qu'il ne comprend rien, ne lit jamais ses pièces avant d'aller les voir, et croit que Müller est un mauvais auteur parce qu'il ne voit que des mauvaises mises en scène.

Parfois celui qui pose des questions fait preuve d'un véritable acharnement, comme dans la scène qui se passe sur le plateau télé. Même hors du contexte, quand on lit cet entretien, on se demande ce que le type cherche, qu'est-ce qu'il attend de Müller, s'il veut du sensationnel... Mais il y a plein d'entretiens différents : par exemple, le dernier fait partie d'un volume fait avec un ami, Alexander Kluge, ce n'est pas du tout le même ton, c'est pour cela que j'avais envie de finir sur celui-là. Les autres, ce sont souvent des journalistes qui viennent voir Müller comme une bête de cirque, on va le voir pour essayer d'en tirer des choses...

A.S.N. des répliques croustillantes...

S.D. C'est ça oui. Mais moi je n'en suis pas là...

A.S.N. Vous n'êtes pas encore éreinté par la critique ? ...

S.D. Non, et puis la critique à Lyon porte peu à conséquence, il n'y a pas de grande presse, c'est d'ailleurs terrible. Maintenant en France, même dans les journaux nationaux, la presse a de moins en moins de qualité. On trouve de plus en plus des

compte-rendus de dossier de presse, et dans les compte-rendus de spectacle, on raconte la pièce écrite par l'auteur, on ne raconte plus le spectacle. Donc allez-y, posez toutes les questions que vous voulez ! Et justement, puisque vous avez vu *Froid*, est-ce que vous avez été surprises par l'esthétique de ce spectacle ?

A.S.N. Pas surprise, mais en effet, cela se voit que c'est votre création, bien plus avec Müller, qu'avec une pièce que vous montez et qui s'impose aussi à vous. Il y a aussi beaucoup plus de niveaux de lecture...

S.D. Oui bien sûr, *Froid* est un bloc, et les degrés de lecture je les avais rajoutés. C'est très réaliste, et très premier degré.

A.S.N. Et vous, voyez-vous vraiment un tournant dans la création de ce spectacle ?

S.D. Oui, enfin, plutôt qu'un tournant, j'ai l'impression que maintenant je peux retrouver quelque chose que je cherchais au début... Avant de faire des spectacles comme *Froid*, ou *Shopping and fucking*, j'ai fait beaucoup de petites formes, j'ai commencé en écrivant des spectacles, à partir de montages de plusieurs auteurs.

Mais il faut monter des pièces, c'est comme ça qu'on acquiert du crédit, parce que ça paraît plus fort de créer une pièce. Mais j'ai l'impression d'être plus à mon endroit là, davantage qu'avec une pièce. En même temps je vais mettre en scène à Reims une pièce de Sarah Kane, *Manque*, pour le coup une pièce immontable. Mais il fallait que je me déplace, je me suis donc déplacé avec cette écriture poétique complètement singulière. Mais même avec mes armes je ne pourrai pas lutter : ce sera un spectacle qui n'aura rien à voir avec *Müller*.

Je ne cherche pas non plus à chaque fois à imposer un style, j'en ai pas conscience en tout cas. C'est quand même l'auteur qui guide, c'est Müller qui a guidé ce projet, c'est Sarah Kane qui guidera l'autre. C'est aussi moi, mais je ne cherche pas à plaquer des choses sur les pièces.

En tout cas, entre *Shopping*, *Froid* et *Müller*, même s'il y a des fils et des thèmes communs, je me sens plus proche de ce que je fais avec *Müller* qu'avec *Froid*, en termes d'esthétique surtout, de décor et d'espace.

A.C. J'ai été frappée justement par le dispositif scénographique de Müller : un espace est à chaque fois mis au service des fragments, des scènes, et c'est un espace d'où tout peut sortir, d'en haut, des côtés...

S.D. Oui, et il n'y pas de trappe au théâtre des Ateliers, sinon on l'aurait utilisée ! Il y a une très belle photo de Müller où il sort d'une bouche d'égout, si j'avais eu une trappe, le spectacle aurait commencé comme ça ! C'est un type qui s'est mis en scène dans des photos de façon permanente, il y en a des quantités infinies. Il était dans un état d'alcoolisme permanent je pense, un alcoolisme joyeux, mais il buvait tout le temps, des verres de whisky toute la journée ! Il était à un degré d'éthylisme pas fort, mais constant, donc peut-être que cela entrainait en jeu dans sa manière de faire des choses qui échappent, de ne pas être dans un état normal ...

A.S.N. Les têtes qui sortent du four, le pan de mur qui tombe, j'y ai vu aussi des situations cartooniques, de même que dans le jeu, Valérie Marinese jouant Hitler, c'est aussi Charlot.

S.D. Oui, un côté burlesque, ludique. La question est aussi comme on désagrège un espace, de façon comique ou pas. C'est aussi les films muets, Buster Keaton, cette manière de jouer sur la pantomime moderne. Qu'est-ce que qu'une scène où on se met à faire du playback sur une chanson, qu'on illustre un peu, et qui devient alors une fantaisie ... Un cartoon, pourquoi pas, mais ce n'est pas conscient.

A.S.N. Si vous pouviez faire tomber un piano sur un personnage, et le faire se relever après, vous le feriez ...

S.D. Oui, si je pouvais le faire, je ferais plein de choses ! J'aurais aussi aimé faire ce spectacle sur un grand plateau. Là, nous sommes au cordeau sur tous les murs. Je suis très content d'être là, mais pour certains spectateurs, cela peut paraître un peu étouffant, d'avoir tout ça en un petit espace !

Cela fait deux fois que je travaille dans cette salle, et j'essaie de faire en sorte que le spectateur n'ait pas la mesure de l'espace réel, qu'il puisse croire qu'on a un espace beaucoup plus grand, alors que là avec le décor, on touche vraiment presque les murs. Il n'y a pas un espace qui reste inexploité, c'est étudié au millimètre près. On va jouer ensuite sur d'immenses plateaux, les spectateurs n'auront pas la même perception du spectacle, ils verront vraiment un cadre en béton, avec le rideau, et une petite cuisine, alors qu'ici le cadre est caché par le cadre du théâtre.

A.S.N. Est-ce le scénographe qui est allé chercher les accessoires ?

S.D. Oui, et le scénographe avec qui je travaille [Daniel Fayet] a la particularité de réaliser beaucoup : il a fait lui-même le masque du chien et celui du poney. La grande tête d'Heiner Müller, il l'a confiée à l'atelier avec lequel il travaille, mais ils ont fait le modèle ensemble. C'est vraiment un artisan, ce n'est pas quelqu'un qui fait des plans sur ordinateur, et confie la réalisation à d'autres, et c'est ça que j'aime chez lui. C'est lui qui vient faire lui-même les choses sur le plateau, les patines, etc... Donc c'est lui qui est allé chercher tous les accessoires, ou qui les a réalisés, ou transformés. Avec les deux régisseurs, ils ont travaillé sur toutes les bidouilles, comme le frigo, un vrai casse-tête ce frigo qui se transforme en permanence, ou la machine à laver, qui devait fonctionner, et toutes les petites saveurs du décor qu'il fallait optimiser.

La caméra du plateau télé, elle a été construite de toutes pièces, c'est de la récupération, un objet créé pour l'occasion. On essaie de créer des objets de théâtre, des objets qui ont l'air réel, mais ne le sont pas vraiment, des trompe-l'œil.