

Faut-il laver son linge sale en public ?

Entretien avec Philippe Caubère

Sophie Lucet et Philippe Caubère



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2177>

DOI : [10.4000/doublejeu.2177](https://doi.org/10.4000/doublejeu.2177)

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2003

Pagination : 89-98

ISBN : 2-84133-207-1

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Sophie Lucet et Philippe Caubère, « Faut-il laver son linge sale en public ? », *Double jeu* [En ligne], 1 | 2003, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 06 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2177> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2177>



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

FAUT-IL LAVER SON LINGE SALE EN PUBLIC ? ENTRETIEN AVEC Philippe CAUBÈRE

Acteur, auteur et metteur en scène, Philippe Caubère est né à Marseille en 1950. Il a d'abord été comédien au TEX (Théâtre d'essai d'Aix-en-Provence) de 1968 à 1971. Il est ensuite acteur au Théâtre du Soleil (1971-1978) et joue dans *1793, 1789. L'Âge d'or*. Il met en scène *Dom Juan de Molière*. En 1976, il commence l'écriture de ses *Carnets d'un jeune homme* qui seront achevés en 1981, mais édités vingt ans plus tard. En 1977, il incarne Molière dans le film d'Ariane Mnouchkine. En 1979, il tient le rôle titre de *Lorenzaccio* pour la Cour d'honneur du Palais des Papes. En 1981, il crée sa première pièce, *La Danse du diable*. De 1983 à 1985, il improvise, écrit et répète *Le Roman d'un acteur*, dont il crée le premier épisode *Ariane ou l'âge d'or* en 1986 et l'intégrale (onze spectacles) en 1993 au Festival d'Avignon, avant une tournée de deux ans. Les films réalisés par Bernard Dartigues et les textes édités par Joëlle Losfeld témoignent de ce travail théâtral. En 1996, il crée *Aragon*, en 1998 *Marsiho* et *Vue sur l'Europe* d'André Suarès. Au cinéma, il joue dans les films réalisés par Yves Robert d'après Pagnol, *La Gloire de mon père*, *Le Château de ma mère*.

Sophie LUCET. Parce que vous avez emprunté le chemin biographique, vous avez abandonné le travail au sein d'une compagnie pour mener une recherche solitaire où l'acteur décide de devenir l'auteur de l'œuvre théâtrale en son entier. Pouvez-vous évoquer les termes de cette rupture violente dans votre parcours ?

Philippe CAUBÈRE. J'ai connu trois façons de faire du théâtre dans une troupe : la première était sauvage – avec le TEX (Théâtre d'essai d'Aix-en-Provence), la seconde communautaire – au Théâtre du Soleil, la troisième institutionnelle – avec l'Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve. Aucune des trois ne m'ayant totalement satisfait, et n'ayant pas envie de devenir responsable d'une compagnie pour ne pas en revenir à l'une ou l'autre de ces versions, j'ai décidé de partir de moi-même. Ma solitude est sans doute le résultat de ces expériences. Cet isolement ne tient pas à une volonté, c'est le travail qui m'a poussé dans mes retranchements. J'ai quitté le Théâtre du Soleil pour des raisons intimes que j'ai plus tard racontées et jouées : ma relation à Ariane, les bonheurs, les crises, les conflits. Mais, à ce moment-là, je n'avais que le pressentiment qu'il me faudrait écrire. Je ne savais pas quoi ni comment, mais je voulais écrire comme on l'avait fait pour *L'Âge d'or*. Écrire du théâtre qui naîtrait de la scène,

sans autre sujet que ma propre vie. J'avais été « mis en avant » par le rôle de Molière, j'avais monté *Dom Juan* dans le cadre d'une sorte de carte blanche que m'avait donnée Ariane et je voulais maintenant écrire. Bien plus que partir du Soleil pour faire une carrière d'acteur ! Cette sorte de réussite ne me tentait pas du tout. D'ailleurs, je n'avais pas aimé mon interprétation de Dom Juan. J'avais réussi à diriger les autres, mais pas moi. Et je me disais que j'allais entrer dans une machine infernale : monter *La Mouette*, *Roméo et Juliette*, *Hamlet*, etc., et m'installer dans ce système : devenir un metteur en scène à la mode et me donner des rôles sur mesure. Cette perspective ne m'intéressait pas. Je ne voulais pas monter tout le répertoire en en proposant une lecture décalée ou actualisée, comme le faisaient tant d'autres. J'aurais peut-être eu de la réussite, mais je me serais perdu. Mon objectif était de tout faire pour essayer de devenir un bon acteur comme ceux que j'admirais : Michel Bouquet, Raymond Devos, Dario Fo, Léo Ferré, Michel Galabru, Zouc ou Charlie Chaplin. Il n'y a pas de frontière générique : tous sont de grands interprètes.

S. L. Vous êtes semble-t-il très attaché à l'expérience de L'Âge d'or ; vous avez dit à ce propos que si on ressortait les improvisations pour organiser cette matière, on assisterait à une des plus belles aventures du xx^e siècle. Que faire de la part perdue au moment des spectacles ? Est-ce à ce moment – les répétitions – que l'acteur est vraiment créateur ?

P. C. Pour moi, le véritable apprentissage reste *L'Âge d'or*. Trois ans de répétitions et de représentations où j'ai joué Arlequin sous le masque et découvert les techniques de l'improvisation en m'intéressant à la société et à la politique. Le masque me permettait de découvrir le monde dans lequel je vivais. Ariane avait imaginé que *L'Âge d'or* n'aurait jamais de fin ; ce projet avait rencontré le rêve de Copeau qui désirait inventer une comédie contemporaine en perpétuelle métamorphose. On devait donc, à l'origine, présenter un spectacle différent tous les mois ; faire une chronique des événements politiques ou sociaux à partir de toutes les improvisations et des personnages qui en étaient nés ; ne plus faire de différence entre répétitions et représentations. Un spectacle en perpétuelle transformation, une comédie d'une forme nouvelle comme l'avaient imaginée Copeau et Martin du Gard, mais aussi Meyerhold. Tout devait être proposé par les acteurs sous le regard d'un metteur en scène démiurge et auteur du canevas d'ensemble. Ce projet s'est arrêté car les phénomènes de groupe inhérents à la troupe ont engendré des rivalités de pouvoir stériles. Je n'ai pas supporté qu'un projet aussi admirable soit mis à mal par des questions somme toute triviales. Ma solitude actuelle tient sans doute à cette prise de conscience, violente et brutale, du dysfonctionnement de tout groupe humain qui entraîne l'échec inéluctable des plus belles aventures. D'homme de troupe, je suis donc devenu réticent à l'idée même de compagnie. Je voyais le groupe freiner la création, empêcher la réalisation d'Ariane alors qu'elle redonnait vie à l'une des plus belles utopies du théâtre.

S. L. Comment le Théâtre du Soleil et vous-même avez-vous su dépasser cette épreuve ?

C. B. La conséquence immédiate fut sans doute qu'après *L'Âge d'or* et l'échec relatif de *Molière*, il ne fut plus question, pour Ariane, d'endosser le rôle de l'auteur. Cette décision a été, je crois, l'une des causes de notre rupture artistique. Je continue de penser que l'écriture doit naître des improvisations et du plateau. Ariane s'est depuis cantonnée – si je peux m'exprimer ainsi – à son travail de metteur en scène. D'ailleurs, après cette expérience difficile, Ariane a remis les clés à un auteur en titre, Hélène Cixous. *L'Âge d'or* fonctionnait sur un principe inverse : Ariane demandait aux acteurs de prendre possession de la scène comme s'ils en étaient les rois et reines. S'ils ne « trouvaient » pas, elle les renvoyait en leur recommandant de passer du temps devant la glace face à leurs masques mais s'ils étaient inspirés, ils triomphaient. *L'Âge d'or* était une perpétuelle création, faite de moments d'effervescence ou, au contraire, de calme plat. Nous étions lancés dans un voyage qui m'évoquait celui de *Moby Dick*. Quand on travaille de la sorte, on échappe aux classifications. Ariane avait la position de l'auteur même si elle refusait ce qualificatif et nous étions ses créatures. Certains acteurs revendiquaient le titre d'auteur mais cela ne me semblait pas juste : pour moi, l'auteur n'est pas celui qui émet des idées ou propose des improvisations, aussi belles soient-elles, mais le créateur du projet d'ensemble, celui qui tient la barre et mène le bateau jusqu'au port, bref, le capitaine d'un voyage au long cours. Cet auteur choisit son équipe d'acteurs, taille dans la matière des improvisations, gère le scénario en fonction des propositions des acteurs et, par un système de cercles concentriques, structure l'ensemble du spectacle. Il y avait des acteurs extraordinaires sur ce projet, tels Mario Gonzales, Jean-Claude Penchenat, Philippe Hottier ou Clémence Massart, devant lesquels je me sentais bien inférieur dans le domaine du jeu et de l'improvisation. En revanche j'étais déjà intéressé par les problèmes d'auteur, par le sens de la structure globale. Comme j'étais à l'époque plongé dans la littérature – Proust, Céline, Nizan aussi – je jouais double jeu. Et je considérais qu'Ariane était face à des problèmes d'auteur, bien plus que de metteur en scène, quand elle courait après ces acteurs qui lui échappaient ou après toutes ces phrases ou jeux de lazzis qui tournoyaient sur la scène. Ariane connaissait l'écœurement dont parle Flaubert dans sa *Correspondance*, les douleurs de la page blanche, et c'est cette souffrance qui l'a sans doute conduite à renoncer à mener ce projet jusqu'au bout. Molière est né de tout cela, de cet « échec » et de la certitude qu'elle ne pourrait écrire qu'en renonçant à cette part de créativité : les improvisations, qui resteront d'ailleurs la part congrue de ce film. De la découverte aussi qu'on ne pouvait approcher la figure de Molière qu'en se demandant quel homme il avait été, autant sur le plan théâtral que personnel. C'était ça, Molière, une question sur l'écriture, l'amour et la politique.

S. L. Pouvez-vous dire la façon dont vous avez quitté le Théâtre du Soleil pour entrer dans l'expérience de l'autobiographie théâtrale ?

P. C. Je suis parti sur une rupture violente. J'en parle aujourd'hui librement mais les mots sont venus bien après. Il me semblait qu'au Théâtre du Soleil, le public était un partenaire essentiel du jeu et qu'il avait donc le droit de savoir. J'ai voulu laver mon linge sale en public plutôt qu'en famille. Toute histoire humaine est intéressante pour la communauté, d'autant plus quand la blessure est franche. Finalement, on vit tous les mêmes aventures. Après un an d'errance et d'écriture, je me suis retrouvé embarqué dans un autre projet : on m'a proposé *Lorenzaccio* pour le Palais des Papes. Je ne pouvais pas refuser. Le vieux rêve d'être Gérard Philippe a ressurgi à cette occasion et j'ai pensé pouvoir enfin devenir un acteur romantique. Or, cette pièce a été un échec retentissant ; le destin m'a rattrapé. J'ai ensuite travaillé Tchekhov avec Krejca, ce qui a eu pour conséquence de raviver mon désir d'écriture. Tchekhov est pour moi une sorte de sur-acteur, c'est-à-dire un auteur connaissant mieux les acteurs qu'eux-mêmes. Comme Ariane, qui perce à jour le corps et le cœur des acteurs. Comme Grotowski, ou Brook. Tous ceux-là sont à l'intérieur de l'acteur. Puis, je me suis retrouvé tout seul pour écrire une pièce qui parlerait de mes expériences personnelles. Mais je ne réussissais à rien. J'imitais : Dubillard, Brecht, Ionesco, Pagnol ou Mnouchkine, un peu comme lorsque je jouais *Dom Juan* où j'alternais des moments empruntés à Gérard Desarthe, d'autres aux clowns que j'avais travaillés avec Ariane, d'autres encore au *Richard II* de Chéreau ou même à Mick Jagger. En définitive, je recyclais tous les poncifs du théâtre moderne dans un grand collage. Je n'avais pas encore trouvé la force de me faire confiance et d'essayer simplement d'être moi-même. Ariane m'avait pourtant bien dit au début du tournage : « Molière c'est toi, j'aurais dû comprendre ! (Rire) ». C'était sans doute d'ailleurs la meilleure des indications, même si elle me pétrifiait de peur. Mais, après notre rupture, il m'a fallu beaucoup de temps pour trouver le chemin de mon écriture. Je n'écrivais jamais comme moi-même, je luttais comme un forcené.

Un jour, je m'évanouis devant Clémence qui me dit que, si je continue comme ça, je vais devenir fou. Elle me conseille alors d'improviser comme on le faisait devant Ariane. On répète dans l'ancien Cours Dullin, situé sous le Palais de Chaillot et que nous a prêté Savary qui vient de prendre la direction du TNP, et là, j'improviser comme un mort vivant. J'entame un monologue avec une ficelle que je suis censé utiliser pour me pendre, et j'improviser un numéro comique, que je vais d'ailleurs donner dans le prochain épisode de mon travail actuel. Et là, c'est le fil d'Ariane si on veut bien filer la métaphore... Je crée le personnage de Ferdinand, un homme seul qui parlera aux gens, mais je ne sais pas encore de quoi. J'imagine un spectacle, *Curriculum Vitae*. Comme je suis très dépressif, je dors jusqu'à cinq heures de l'après-midi. Je me dis que je vais m'installer dans le théâtre et dormir jusqu'à l'heure de la représentation, ce

qui, par la même occasion, me fera gagner trois heures de sommeil de plus... Que je me présenterai au public en pyjama et que je partirai – et parlerai – de mon état. Un jour, à Pézenas où je répète, je reçois la visite de Jean-Pierre Tailhade, un des fondateurs du Théâtre du Soleil, un grand ami (qui passe sa vie à être fâché avec moi...), et je lui montre où j'en suis, même si je sais que c'est mauvais. Je m'évanouis une nouvelle fois. Tailhade ne s'attend pas du tout à ça. Il m'emmène boire un verre, me demande de formuler ce que je veux vraiment. Il a pitié de moi. Puis, il me remet sur la scène de la salle des fêtes de Pézenas et prend le rôle d'un journaliste : « Monsieur Caubère, faites-moi Ariane Mnouchkine. » Je commence à faire Ariane, la position exacte de ses doigts. Il insiste : « faites-moi le tournage de Molière. » Je fais l'ingénieur du son, la scripte, et je sens que tout commence. Une expérience similaire à celle de la madeleine qui ramène les souvenirs dans l'œuvre de Proust. Je joue un moment du tournage, puis une réunion de compagnie avec Ariane et Josette – qui s'appelle Joséphine dans la vie – un des pires moments des répétitions de *L'Âge d'or*. Et ça continue... Quand je fais ça, je me dis vraiment que c'est à but thérapeutique, pour me sentir un peu mieux, mais que je reviendrai plus tard aux choses sérieuses, à ma vraie pièce. L'idée de montrer Ariane au théâtre m'épouvante et quand je demande son avis à Tailhade il me répond « j'en sais rien, tu m'emmerdes, continue », avant de recommencer à rire comme une chèvre (enfin, c'est comme ça que je l'entendais !). Je lui demande d'enregistrer les improvisations, il me dit qu'il a horreur de se servir de ces machines-là, mais y consent tout de même. Lui pense qu'il suffirait de prendre des notes comme il l'a appris chez Ariane ou chez Grotowski. En fait, et c'est le plus important, il s'inspire de son expérience de l'analyse pour diriger mon travail. Alors que Clémence me donne sans arrêt des idées ou des indications comme un metteur en scène, comme je l'aurais fait moi-même, lui ne me dit rien, ne me répond pas, ou épingle seulement quelques-uns de mes mots. Il me laisse faire, rit beaucoup et s'en va quand il en a assez. Et là je retrouve l'érotisme du jeu, cet extraordinaire plaisir que j'ai éprouvé en improvisant *L'Âge d'or*. Quand Ariane riait comme une gamine de cinq ans, qu'on sentait qu'on la tenait, qu'on pouvait l'emmener partout où on voulait et que régnait le plaisir, comme dans l'amour. Là, je retrouve ces sensations. Je deviens vraiment les personnages de ma vie, Ariane ou les autres femmes. Et Tailhade, mon premier spectateur, reconnaît tout le monde. C'était ce regard d'Ariane qui me manquait, le plaisir de la séduire par le jeu. Je retrouve ça avec Tailhade et Clémence, et ça me sauve la vie. Je prends ça pour une cure provisoire. Puis Tailhade part au bout d'un mois, mais j'ai ouvert la boîte de Pandore, je ne m'arrête plus, les histoires jaillissent. Un jour, je fais ma mère, morte pendant le tournage de *Molière*, devant Clémence ; je me mets nu-pieds comme elle, et Clémence la voit apparaître. De la magie. Ma mère est là, je suis dans un plaisir intense : je deviens ma mère. Clémence a peur de la réaction des gens qui risquent de la prendre

pour une folle. Cette réaction me fait hurler de colère et je remise ce personnage au placard, pour longtemps. Mais je continue de harceler Tailhade ; je le rejoins au Portugal (où il travaille avec la grande actrice Manuela de Freitas) en train, sans un sou – tous les détails de la biographie comptent pour expliquer un chemin de théâtre – et je le retrouve accompagné de sa propre mère. Éducation protestante, soixante-dix ans passés. Devant eux, sur fond d'immeubles en démolition avec tramways et vacarme, j'improviser les premières nausées de ma mère qui s'est trompée dans la méthode Ogino et toutes ses réactions et pérégrinations jusqu'à l'accouchement. Devant cette vieille dame que je connais à peine et qui n'arrête plus de rire, et devant Tailhade qui me dit que je viens de jouer l'histoire de sa propre mère et de beaucoup d'autres. Mais je n'oserai livrer cette scène au public que vingt ans plus tard. Je suis alors poussé par l'énergie du désespoir. Je continue avec Claudine et Ariane, mes deux personnages principaux, sur lesquels j'improviser pendant plusieurs mois en gardant les traces de ces séances par les enregistrements hasardeux de Tailhade, qui déteste toujours autant la technique. Je comprends que ces improvisations sont une matrice, et qu'elles contiennent en germe le spectacle à venir. Qu'il me faut parler d'Ariane et de ma mère sur scène. Que je n'ai plus le choix, même si je suis atterré par cette perspective. Que je dois me découvrir moi-même. Pour tout bagage, je finis par posséder quatre-vingts heures d'improvisation qui, je ne le sais pas encore, seront mon matériau pour de longues années. Partant de là, je copie inconsciemment le principe de *L'Âge d'or*. Au fond, je n'ai pas renoncé au rêve d'une improvisation perpétuelle. Tailhade et moi, d'ailleurs, ne sommes pas d'accord sur ce sujet ; lui pense justement qu'il ne s'agit que d'improvisations, susceptibles de transformations ; moi je sens que c'est du texte et je réfléchis, comme aux meilleures heures du Théâtre du Soleil, à certaines questions fondamentales : comment l'improvisation devient-elle un texte ? Comment Molière est-il parti de la commedia dell'arte pour écrire des pièces ? Comment Goldoni a-t-il pu fixer – et donc tuer – l'esprit d'improvisation de la commedia dell'arte ? Tailhade ne comprend pas qu'un acteur veuille ferrailler à ce point avec ses mots et devenir aussi précisément auteur de lui-même. Après une grande improvisation avec laquelle il tente de me faire boucler le spectacle, il me laisse sur le chemin. Je transcris tout ce que je peux des improvisations enregistrées et je commence à composer ma pièce à mon idée. J'élimine, je bâtis. Le début de *La Danse du diable*, l'histoire de ma mère, de la chambre de Ferdinand, du cours de théâtre, mais je n'arrive encore à rien de vraiment convaincant. Je suis surtout dépassé par l'énormité du matériau. L'angoisse revient. Je n'ai jamais d'endroit pour répéter, ni en France ni au Portugal, j'ai des trousseaux de clés, mais je ne sais plus quelles portes elles ouvrent. Je n'ai pas d'argent, rien. C'est Clémence qui me fait vivre. Françoise Berge m'obtient la permission d'utiliser dans le Château de Vincennes le lieu où est installé le Théâtre des non-entendants. Entouré de toutes mes cassettes à moitié

inaudibles, je me sens non seulement sourd moi-même, mais prisonnier comme le marquis de Sade. Toutes les nuits je deviens Ariane. Je répète sept heures de suite mais j'en passe trois à parler avec elle, à lui expliquer que tout cela n'est pas une attaque, que ce n'est pas de la méchanceté. En fait, je culpabilise de parler d'elle qui est vivante, alors que ça ne me gêne aucunement de parler de ma mère morte. Moi aussi, je suis mort : de peur. Aucun directeur ne veut me confier son lieu pour y jouer sauf un ancien assistant de Krejca, Stéphane Verrue, qui me prête son petit théâtre à Bruxelles, le *Ciné-Rio*. Huit jours avant la première, la veille de mon départ en Belgique, je fais venir Clémence dans ma tour du Château de Vincennes et je lui joue le début de mon spectacle : ma mère. Puis, j'arrive à mon deuxième personnage, Ariane, et je me liquéfie à vue. De nouveau je m'effondre, de nouveau Clémence me dit que je vais finir par devenir fou avec cette histoire. C'est là qu'elle me dit « Fais un homme » et j'invente, en partant d'Ariane, un personnage du nom de Mars-Avril, en référence à Genet, une espèce de régisseur fou. Je vais travailler jour et nuit pendant toutes les heures qui me restent avant le spectacle. Finalement, je joue cette ébauche à Bruxelles en improvisant carrément la dernière partie du spectacle. À ma grande surprise, tout le monde rit ; dans ce petit *Ciné-Rio* de la banlieue de Bruxelles, il y a un vrai public de quartier qui ose rire et pleurer et je me dis que c'est ça l'écriture : faire rire et pleurer les gens parce qu'ils reconnaissent en vous leur mère.

S. L. Est-ce que l'écriture a modifié votre façon de jouer ?

P. C. Bien sûr. Ma seule ambition a toujours été d'essayer d'être un bon acteur. Mais je ne savais pas que ce serait tout seul, et en dehors des metteurs en scène. Je n'avais pas envie de devenir un acteur médiatique qui trouve des ruses pour plaire aux journalistes, ce que j'ai un peu fait pour interpréter *Dom Juan*. Quand je joue ma mère ou Ferdinand dans sa chambre, j'ai l'impression d'être sur le chemin pour devenir un véritable acteur. Pour m'imaginer à l'âge de quatorze ans, je me suis inspiré de Clémence et de son attitude lunaire, parfois autiste ; j'ai essayé de retrouver le sérieux des adolescents pour aboutir à ce personnage imaginaire auquel j'ai sans doute un jour ressemblé. C'est rejoindre le principe du masque. On copie d'abord un acteur qu'on a vu faire Arlequin ou Pantaloon. On copie sa démarche, sa silhouette et on retourne au miroir pour chercher une image de soi qui convienne à cette attitude. Les acteurs se copient, mais le plus difficile reste de se copier soi-même, car on ne se voit pas. Je joue Ferdinand sans masque, mais c'est mon visage qui devient un masque vivant, un masque qui me pousse à jouer de la tête aux pieds, comme dans n'importe quel personnage de la commedia dell'arte. Cette forme d'interprétation n'a plus rien à voir avec la psychologie. On dessine des mouvements dans l'espace comme un danseur ou comme les artistes du Kathakali. On ne puise plus seulement dans son petit réservoir d'émotions personnelles. En racontant son histoire on raconte celle

des autres ; le public saisit toutes les nuances du jeu et vibre à son tour quand il est touché. À ce moment-là, il me semble que je joue dans le style de ces acteurs que j'admire – Bouquet, Devos ou les autres – qui se voient faire et transforment l'espace. Plus tard, j'ai beaucoup insisté pour affirmer mon statut d'auteur. Un acteur peut aussi devenir un auteur tout simplement parce qu'il cherche à devenir un bon acteur. En France, on aime trop les classifications étanches. Il est mal vu d'être deux choses à la fois. Dullin était metteur en scène et acteur. C'était fréquent jusqu'à l'époque de Vilar. C'est après qu'on a vu les metteurs en scène descendre du plateau. Mais ma plus grande satisfaction est de me sentir enfin comédien. Il faut que l'homme sorte de l'histrion, dit Lorenzaccio.

S. L. Vous vous étiez dégagé de l'idée qu'on ne pourrait être acteur qu'en interprétant des rôles ?

P. C. Oui, parce que les rôles étaient à l'intérieur de moi. Ils sont venus au moment où je ne les attendais plus, par le plus grand des hasards, dans le brouillard. Je sais si j'écris bien au moment où je répète, et surtout à celui où je joue. L'interprétation est le but ultime de mon écriture. On peut jouer sans décor, sans texte, sans costume, sans musique, mais la seule chose qu'on ne peut enlever au théâtre c'est un acteur devant un spectateur. Sauf que j'avais mis le doigt dans un engrenage que je ne pouvais pas soupçonner. Ensuite, tout le monde m'a répété que ne pouvais pas éternellement rester tout seul sur scène. J'ai fait des tentatives pour retrouver des partenaires mais la nature particulière de mon projet artistique, le destin aussi, m'ont toujours remis sur cette voie solitaire.

S. L. Quelle est selon vous la différence entre écriture littéraire et écriture pour le théâtre ?

P. C. J'ai fait éditer les *Carnets d'un jeune homme* en grande partie parce qu'ils ne parlent que de cela. Je me suis rendu compte vingt ans après que j'avais théorisé tout ce travail pendant mes années de jeunesse et que j'avais compris dès ce moment-là qu'il me faudrait trouver un langage entre l'écriture et la danse. La pièce sur laquelle je travaille aujourd'hui s'appelle d'ailleurs *L'Homme qui danse*. Quand je suis assis je n'écris pas la même chose que debout dans la salle de répétitions. Tout change selon la posture physique qu'on prend. Il faut souvent écrire moins bien pour que le jeu sorte mieux ; déformer des expressions, par exemple. Hélène Cixous m'a dit écrire sans jamais penser aux comédiens ; pour moi, l'écriture théâtrale c'est l'inverse : une réplique peut me plaire sur le papier, mais le plateau a toujours le dernier mot. Je change encore des mots devant le public, qui joue désormais pour moi le rôle d'Ariane me regardant jouer, et je laisse toujours une partie de mes spectacles à l'état d'improvisation. J'écris pour l'acteur que je rêve d'être et pour ces moments de rencontre uniques. Ariane m'a mis une braise dans la main et je suis parti

avec pour mettre le feu à la forêt. J'ai quitté le camp d'Ariane avec l'idée, qu'elle m'a elle-même donnée, de faire la guerre aux metteurs en scène. Guerre totale. Loin d'être gagnée. Rien sur le plateau. Pas de décor. Un acteur bouge et parle. Mais qu'est-ce qui l'empêche vraiment de dormir la nuit ? La Bosnie ou son histoire d'amour ? Les deux peut-être... Qu'est-ce qui le fait vibrer ? Quand je joue mes pièces, certains spectateurs se disent que c'est un misérable petit tas de secrets, d'autres rien. Ceux-là me guérissent. L'acteur incarne une douleur commune et le public devient son partenaire essentiel. La relation se fait la plus intime. Je pense à Zouc faisant sur scène le bébé. Métamorphose exemplaire : elle régressait à vue. C'est une de mes plus grandes émotions de théâtre. J'ai ri aux larmes puis éclaté en sanglots sans savoir pourquoi. De la même manière, je cherche à provoquer des frissons physiques avec le théâtre. Mais le théâtre, c'est d'abord de la danse. Le rire vient après. Le théâtre est là pour métamorphoser les spectateurs en même temps que soi-même. Et c'est ainsi que l'acteur est à même de devenir auteur.

S. L. Je pense souvent que vous faites du théâtre d'apprentissage, comme on parlerait de littérature d'apprentissage. Qu'en pensez-vous ?

P. C. Oui, c'est tout à fait exact. Je suis moi-même en apprentissage : apprentissage de l'écriture par le moyen du jeu. Ma plus grande émotion de lecture, physique, a été celle de Proust. Toutes proportions gardées, je cherche avec le public ce type d'émotion, ce voyage intérieur.

ENTRETIEN RÉALISÉ PAR SOPHIE LUCET *

LA FARE-LES-OLIVIERS, 9 AOÛT 2002

* Membre du CREDas, maître de conférences en études théâtrales à l'Université de Caen Basse-Normandie. Son dernier ouvrage, *Tchekhov / Lacascade : la communauté du doute*, a été publié aux Éditions de l'Entretemps en avril 2003.

