Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world

23 | 2021
Modernist Exceptions

Sur la route avec Xavier Gallais - Un rêve d'Amérique

Entretien

Juliette Mézergues

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/miranda/43015>

DOI : 10.4000/miranda.43015

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Juliette Mézergues, « Sur la route avec Xavier Gallais - Un rêve d'Amérique », *Miranda* [En ligne], 23 | 2021, mis en ligne le 15 octobre 2021, consulté le 29 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/43015> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.43015>

Ce document a été généré automatiquement le 29 novembre 2021.

Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Sur la route avec Xavier Gallais - Un rêve d'Amérique

Entretien

Juliette Mézergues

Interview

Figure 1

Xavier Gallais dans *Routes / Kerouac* lors du premier filage public à Paris.

Crédit photo : Xavier Gallais.

Juliette Mézergues : Bonjour Xavier, merci beaucoup d'avoir accepté cette nouvelle rencontre. Cet entretien fait suite à celui que nous avons réalisé en décembre 2020 autour de *Splendid's* de Jean Genet, mis en scène par Arthur Nauzyciel, dans une version digitale pour le festival du TNB.¹ Aujourd'hui, nous allons encore parler de l'Amérique, de ton rapport au théâtre et à la littérature américaine. Tu as eu l'occasion de jouer beaucoup de pièces américaines, très variées. Tu as aussi adapté des romans, voire des univers. Tu as étudié à New York, tu as souvent joué avec des Américains et tu travailles actuellement à une adaptation pour le théâtre de *Sur la route* de Jack Kerouac. Peut-être pouvons-nous commencer par la formation ? Lorsque tu es parti à New York, sortais-tu tout juste du Conservatoire ou avais-tu déjà travaillé ?

Xavier Gallais : Je travaillais depuis un moment et j'avais déjà mis en scène lorsque j'ai eu l'opportunité d'aller étudier au Stella Adler Studio of Acting à New York. Laura Pels, mécène franco-américaine et directrice du Théâtre de l'Atelier, avait une fondation là-bas. M'ayant vu jouer au Théâtre de l'Atelier, elle m'a, au départ, proposé de m'introduire dans le métier, plutôt à Londres. Je lui ai dit « malheureusement, je parle très mal anglais. J'aurais adoré, mais je n'ai pas le niveau de langue, il faut que je me perfectionne ». Alors, on s'est dit que plutôt que de faire serveur en Angleterre pour apprendre la langue, ça serait plus intéressant de faire une école de théâtre, ce qui me permettrait de rencontrer des gens qui ont la même passion et de maîtriser le vocabulaire adéquat. Puis, je lui ai dit qu'en fait je rêvais d'aller à New York. On a commencé à regarder les différents stages qui existaient, aux dates auxquelles je pouvais partir – je travaillais déjà pas mal et à ce moment-là ça ne pouvait être que l'été. Il y avait l'Actors Studio et le Stella Adler Studio of Acting. Je me sentais plus proche de ce que proposait Stella Adler. Je pense que j'ai eu raison, ce que j'ai compris ensuite en travaillant sur les nuances des uns et des autres. Stella Adler a travaillé avec Lee Strasberg, qui comme on le sait a dirigé l'Actors Studio des années cinquante à sa mort. Pour schématiser et aller vite, à l'Actors Studio, on apprend plutôt à ramener le texte à soi, on rapproche le rôle de soi. Il y a un travail sur les circonstances données qui est, certes, un travail de soi vers le rôle, mais qui reste tout de même assez minime. Stella Adler, c'est quasiment l'inverse : c'est quel voyage l'acteur fait vers le rôle, un voyage tellement complet que l'acteur comprend intimement le personnage. J'étais plutôt partisan de ce mouvement-là. Ce qui m'intéressait déjà, c'était de voir comment je me déplace vers le rôle. J'ai donc choisi Stella Adler. Mais c'est en étant là-bas que j'ai compris cela réellement.

J.M. : Au Conservatoire, faisiez-vous un travail autour des méthodes américaines ?

XG : Non, pas à mon époque. Il me semble qu'Anatoli Vassiliev était venu faire travailler des élèves d'une promotion précédente, donc sur les méthodes russes. Quand j'étais en école privée parisienne ou au Conservatoire, tout travail des États-Unis était banni. C'était considéré comme un jeu psychologique. Mes formateurs prônaient plutôt la distanciation. Avec Daniel Mesguich, c'était plus complexe mais il ne parlait jamais de l'intériorité, de l'action, de la psychoaction ou du sentiment. Jovet parlait du sentiment, Mesguich jamais.

J.M. : Vous n'abordiez jamais d'exercices sur la mémoire ?

XG : Non, aucun. Comme j'avais lu Stanislavski à l'âge de treize ans, auquel je n'avais bien sûr rien compris, il m'a accompagné toute mon adolescence. J'ai fantasmé ce travail. J'ai lu plein de choses sur l'Actors Studio et j'ai rêvé les acteurs américains. Je lisais des biographies, j'essayais de comprendre leur façon de faire. J'ai fait tout seul, chez moi, le travail sur la mémoire, donc j'ai dû mal le faire. Je me rappelle avoir

entendu Gérard Depardieu dire qu'un acteur ne pouvait se construire que sur ses failles. Alors je m'inventais des problèmes. Dès que j'avais un souci, je le grossissais !

J.M. : Ça fait partie des interprétations discutables de la Méthode. Ça me rappelle qu'Eli Wallach, dans le film *Hello Actor's Studio*, parle des dérives de ces techniques au sein de l'institution.²

XG : Je n'étais guidé par personne à ce moment-là et j'ai découvert en entrant au Conservatoire qu'on pouvait travailler autrement. J'ai dû faire des ponts entre ce que j'avais fantasmé et ce que j'apprenais. Mes professeurs m'ont plutôt fait travailler sur la langue. Mon stage à New York était un peu pour combler un travail qui me manquait, que je n'avais pu faire qu'en solitaire. Ce qui m'a marqué, c'est le travail sur l'activation de l'autre et c'est d'ailleurs ce que j'en ai principalement gardé.

J.M. : Vous avez travaillé sur les verbes d'action ?

XG : Oui. Sur les objectifs aussi. L'idée était que l'acteur devait se déplacer vers la partition, tout en trouvant un lien intime avec elle. C'est un mouvement que je faisais naturellement et ça m'a permis de mettre des mots dessus, puis ensuite de radicaliser cette direction du travail de moi vers l'autre.

J.M. : Qui enseignait ?

XG : J'ai eu un seul professeur d'interprétation, qui enseignait aussi à l'Actors Studio, et dans d'autres écoles, mais dans chaque école, il appliquait scrupuleusement les principes attendus. Il était très sympathique. Ça a été une expérience intéressante pour l'ouverture d'esprit, mais j'étais étonné par le niveau. C'était très débutant. Je pensais rencontrer des professionnels, mais c'était pour la plupart des étudiants en début de formation. On travaillait sur Tchekhov. Je posais plein de questions sur le jeu que les autres n'envisageaient pas encore. Ils en étaient encore à se demander s'ils allaient ou non faire du théâtre dans leur vie. En revanche, ça m'a vraiment permis de progresser en Anglais. Au bout de trois mois, je commençais à être beaucoup plus fluide. J'ai eu une partenaire avec qui j'ai pu faire des vraies propositions en termes de jeu, dont le professeur a pu se saisir et nous permettre d'avancer. Mais pour moi, c'était tout de même un peu décevant. Cependant, vu mon niveau d'anglais au départ, je ne sais pas si j'aurais pu aller beaucoup plus loin si le niveau de jeu des autres stagiaires avait été plus avancé. J'ai participé, deux ans plus tard, au laboratoire de recherche de mise en scène du Lincoln Center, grâce à Laura Pels, encore une fois. C'était aussi un mécénat. Tout était pris en charge. On était environ soixante-dix metteurs en scène du monde entier. Il devait y avoir une cinquantaine d'Américains et une vingtaine d'étrangers. Certains venaient d'Inde, du Japon, d'Afrique, du Canada, d'Angleterre, de Hollande, de France. Ça a duré un mois ou un mois et demi durant lequel on a eu plein d'intervenants différents. On a rencontré des artistes passionnants en scénographie, dramaturgie, mise en scène, musique aussi. On a pu également voir des spectacles au Lincoln Center et ailleurs à New York, ce qui m'a permis de constater que la proposition était très large, mais aussi de me rendre compte que pour voir des choses un peu différentes, un peu avant-gardistes, de la recherche, il fallait tout de même aller assez loin, dans des quartiers paumés, dans des théâtres *Off Off Broadway*. Tout ce que j'ai pu voir à Broadway ou *Off Broadway* m'a plutôt déçu en termes de créativité (même s'il y a toujours des exceptions).

J.M. : Par rapport à l'idée que tu te faisais du théâtre américain ?

XG : Oui, notamment au niveau du jeu. Je pensais que c'était un jeu très engagé, physiquement et émotionnellement. Ce que j'ai pu voir était réduit à quelque chose

d'un peu psychologique, quotidien. À côté de ça, dans du *Off Off Broadway*, on a vu des choses très expérimentales, transdisciplinaires qui étaient des tentatives qui pouvaient friser le truc post baba cool, mais qui parfois étaient très intéressantes. J'étais là-bas l'année où le Living Theatre a pu revenir aux États-Unis. Ils se sont réinstallés dans East Village et ont retravaillé un de leurs premiers spectacles, *The Brig*, qui traite de l'armée. C'était une épreuve pour le spectateur, une épreuve très intéressante, et tout à fait d'actualité. De jeunes recrues entrent dans un camp de formation, avant d'aller au front. Le spectacle décrit une journée type, avec un rapport au temps assez réaliste. La journée recommence, encore et encore, en boucle. Peu à peu le rythme s'accélère. Les acteurs arrivent, plient leurs vêtements, se mettent au garde-à-vous, crient « Yes ! Sir ! », etc. Ils se couchent, la lumière s'éteint, la sirène retentit, ils se lèvent et ainsi de suite. C'est comme une chorégraphie, très précise.

J.M. : Dans un rapport frontal ?

XG : Oui, dans un rapport frontal. J'ai un souvenir de barbelés qui nous séparaient, mais on était finalement assis dans un rapport frontal, très classique. J'étais très déçu au tout début ! Puis, un des acteurs prend de la flotte sur la gueule, puis on le noie. À mesure que la journée recommence, la chorégraphie s'accélère. Ils doivent refaire les mêmes actions une trentaine de fois. Ils sont épuisés. Ils agissent comme des machines, mais avec la fatigue, leur humanité apparaît dans cette chorégraphie hyper tenue. Ils sont en nage, à bout de souffle. C'était très éprouvant et très effectif, en tant que spectateur, presque immersif. Je respirais avec eux, j'étais sous tension avec eux. J'ai compris comment la dénonciation d'une manière de faire, d'embrigader, de mettre dans des cases, peut être prise en charge par la matière théâtrale et comment le spectateur peut vivre et ressentir cette dénonciation dans sa chair, au-delà d'une dénonciation thématique, grâce à l'œuvre d'art. Ça outrepassait l'idée.

J.M. : Ça passait donc par les sensations et l'intellect intervenait plus tard.

XG : C'était une vraie belle expérience de spectateur. J'ai aussi assisté à d'autres belles expériences de recherche artistique, transdisciplinaires, qui mélangeaient la danse, le texte, l'image, etc. Je pouvais prendre des choses pour faire mon propre chemin. Mais en tant que spectateur, je n'ai pas été transporté par un spectacle du début à la fin. Ce qui m'a un peu déçu. Ce qui m'a beaucoup étonné, durant cette formation, c'était la culture théâtrale de mes camarades. Il y avait une cinquantaine de jeunes metteurs en scène qui venaient de tout le territoire Américain. C'était des gens qui avaient fait une formation, qui travaillaient. Ils avaient été choisis et auditionnés pour participer à ce stage. Leur culture théâtrale se bornait bien souvent à la comédie musicale. Ça représentait une sorte de Graal. Leur ambition était de pouvoir faire une comédie musicale qui puisse être recevable par le plus large public possible. Beaucoup avaient pourtant des revendications très fortes. Là-bas, ils travaillent par communauté. Pour pouvoir s'exprimer, il faut faire partie d'une communauté. Je n'ai pas croisé grand monde qui pouvait exister de manière individuelle, curieusement. On en a une image différente depuis l'Europe. Je ne parle pas du cinéma, mais du théâtre. C'est en fait très communautaire. Il y a la communauté gay, la communauté noire, la communauté hispanique, la communauté juive, etc.

J.M. : Ces communautés ne se rencontrent pas vraiment, en fait ?

XG : Quasiment pas. Pour pouvoir porter une parole, il faut qu'elle soit partagée avec un groupe, ce qui est souvent le souci car le groupe ne porte en général qu'une seule parole, et non pas une parole universelle ou multiple. Les groupes ne parlent pas les uns avec les autres. Une communauté peut faire émerger un mouvement, une écriture, une thématique ou un artiste. Un spectacle va être créé avec les moyens du bord par exemple. Ça n'est pas seulement à New York que ça se passe ainsi, c'est sur tout le territoire. Le spectacle est créé avec les moyens de la communauté pour le public de la communauté. Mais, il y a tout un réseau de gens qui vont tout voir. Je ne sais pas qui ils sont, je pense qu'il s'agit de producteurs de grandes métropoles.

J.M. : Ces gens viennent-ils faire leur marché, un peu comme en Avignon ?

XG : Exactement ! Ça fait penser à un immense Avignon Off. Si d'un seul coup, quelque chose leur semble pertinent pour leur public, c'est-à-dire pour un vaste public, ils le font venir dans leurs théâtres. Si ça cartonne dans ces endroits-là, s'il y a une once d'universalité dans le propos ou dans la forme et que d'un seul coup la presse peut s'en emparer de façon unanime, s'il y a un public massif capable de recevoir le message ou d'apprécier l'esthétique, alors le spectacle arrivera à Broadway. C'est ce qui est arrivé avec *Angels in America* de Tony Kushner, qui est devenu un succès international. Les Américains ont cette capacité à s'emparer d'une œuvre – eux diraient d'un produit –, d'une énergie de marge, issue de l'underground, pour en faire un produit *mainstream*. Ils sont très forts pour ça depuis toujours, que ce soit en musique, au théâtre, en littérature ou en peinture. Mais c'est quelque chose dont j'ai vraiment pris conscience là-bas. C'est fascinant cette façon de laisser des groupes chercher, s'exprimer de manière libre et radicale, voire provocante. Cela donne souvent des propos trop fermés, qui n'intéressent pas la masse et qui disparaissent assez vite, car l'idée n'est pas de s'ouvrir ou de créer des rencontres mais d'aboutir à un objet fédérateur. Si un spectacle est vraiment puissant, à la fois très intime et universel, il peut être repéré car il y a tout ce réseau de gens qui cherchent des choses rares, des choses qu'ils considèrent comme de grande qualité, c'est-à-dire susceptibles de faire adhérer les masses. Des œuvres, au départ très puissantes, très radicales, sont lissées pour pouvoir s'adresser au plus grand nombre. Il ne faut pas choquer. Ils ont beaucoup de règles de censure, de tabous. De toute façon, pour que ça plaise au plus grand nombre, il faut que ça devienne de l'*entertainment*. Tous les angles sont arrondis. On perd la substance première.

J.M. : D'où peut-être cet attrait pour la comédie musicale ?

XG : Effectivement, la comédie musicale est une forme qui permet de faire passer des messages à tout le monde, avec un *happy end*, on fait pleurer au bon endroit. Toutes les œuvres se ressemblent un petit peu, finalement, mais avec des propos différents. L'objectif à atteindre, pour les stagiaires américains, était de construire un objet qui parle de soi tout en étant suffisamment arrondi pour être accepté par une production importante, qui apporte la renommée et l'argent... et qui permette de continuer à faire ce métier.

J.M. : En France, on n'a pas de formation réellement pluridisciplinaire, qui permet aux acteurs d'être capables de jouer dans des comédies musicales.

XG : Non, pour ça, on n'est pas au même niveau que les Américains. Et les adaptations ne sont pas toujours réussies.

J.M. : Certes, il y a le problème du livret, mais pas que. Souvent les chanteurs ne sont pas réellement comédiens et les comédiens pas réellement chanteurs. C'est assez compliqué.

XG : Là-bas il y a une telle concurrence qu'ils ne peuvent être qu'au top.

J.M. : Il y a quand même un aspect culturel. À l'école, déjà, ils apprennent à chanter, à jouer et à danser. Le spectacle de fin d'année est bien souvent une comédie musicale. Les clubs de théâtre de lycée ont déjà cette pratique. En France, ça ne fait pas vraiment partie de notre culture.

XG : C'est vrai, c'est moins dans notre culture. Au Lincoln Center, une dizaine d'acteurs américains avait été castés pour nous servir de cobayes pour qu'on puisse les mettre en scène et montrer aux autres metteurs en scène notre façon de faire. Ça permettait de voir comment travaillait un Japonais ou une Hollandaise. Suivant les pays, on a des rapports très différents à la direction d'acteur et à la pensée dramaturgique. Les acteurs devaient se mettre au service des metteurs en scène. J'ai découvert que les acteurs américains, contrairement à nous, avaient pour premier objectif de servir au mieux l'autre, le metteur en scène. Dans ce *deal*, ils veulent être irréprochables. Ils savent qu'ils peuvent se faire virer et que plein d'acteurs attendent leur tour. Pour eux, cela signifie : être techniquement parfaits. Ils demandent au metteur en scène d'être très clair. Ils ont un rapport au temps très différent du nôtre. La pause, c'est la pause, un peu comme à l'Opéra. Dans le temps de répétition, ils sont hyper présents et hyper concentrés. Ils exigent donc du metteur en scène qu'il leur dise exactement tout ce dont ils ont besoin pour être les meilleurs performeurs possibles. Il y avait des artistes qui venaient d'ailleurs et qui ne connaissaient pas forcément cette façon de travailler. Certains pouvaient demander des choses comme, par exemple : « j'aimerais que tu arrives et puis que tu te verses de l'eau sur la tête et puis que tu ries. » La question qui revenait tout le temps, c'était « Why ? », « Pourquoi ? » Ils ont besoin de savoir pourquoi le personnage fait telle ou telle action. Ils voient tout à travers le filtre du personnage.

J.M. : Ils ont besoin que le metteur en scène donne l'explication ou la justification. La plupart des acteurs français ne fonctionnent pas comme ça. Ils auraient plutôt tendance à rentrer chez eux et à cogiter. On interroge le metteur en scène si vraiment on ne trouve pas.

XG : Ils n'ont pas de honte ou de gêne. Ils demandent tout de suite. Ils ne jugent absolument pas les idées du metteur en scène mais ils veulent comprendre le processus qui l'amène à vouloir telle ou telle chose.

J.M. : Mais parfois, le metteur en scène ne le sait pas encore.

XG : Souvent, en l'occurrence, on avait des metteurs en scène qui ne savaient pas. Mais je pense que les metteurs en scène américains ont appris à tout justifier.

J.M. : C'est du donnant-donnant.

XG : Pour être l'acteur idéal du metteur en scène, il faut être en mesure de comprendre, car ils ne font rien de façon purement poétique ou abstraite, sans savoir pourquoi. Si le metteur en scène veut quelque chose, il doit avoir réfléchi, en amont, au processus et aux raisons qui le poussent à demander cela. L'échange ne se fait pas d'égal à égal car le metteur en scène a toujours l'ascendant, cependant, le rapport se rééquilibre au fil du travail, puisque le metteur en scène ne peut pas être flou ou avoir juste des intuitions.

J.M. : Il y a beaucoup de dialogue, en fait.

XG : Pas tant que ça, car ils sont vraiment dans le faire et pas dans le dire. Ça va très vite. Ils aiment savoir ce qu'ils ont à faire et pourquoi, mais ensuite, c'est un peu

comme chez nous : chacun fait sa sauce et on n'en parle jamais vraiment. Il y a une sorte de pudeur, voire de puritanisme. Ils ne parlent pas d'émotion, ils sont vraiment sur l'action. Ils sont très efficaces. Ils aiment le challenge. Mais il m'a semblé que tout pouvait être résolu par la technique. C'est ce que j'ai pu observer, dans un contexte particulier.

J.M. : Mais alors, quelle est la place de l'accident ?

XG : J'ai eu l'impression qu'il n'y en avait pas. Avec *Splendid's*, où j'étais le seul acteur français, c'était différent. Arthur Nauzyciel est un metteur en scène qui n'explique pas pourquoi tout de suite. Certains acteurs étaient, au départ, déboussolés de ne pas savoir ce qu'ils auraient à faire, mais ils avaient auditionné, ils avaient été choisis. C'était des gens sensibles et intelligents et ils ont saisi cette opportunité de travailler autrement. Ils ont une réelle capacité à changer de pied très vite, à jongler. C'est un processus d'efficacité, même face au danger, qui leur permet de toujours retomber sur le bon pied. Ou en tous cas, de faire comme si et de ne laisser rien paraître. Ils ne montrent jamais s'ils sont ou non en faiblesse. C'est un avantage pour le metteur en scène : il a en face de lui des gens qui ne le jugent pas (ou du moins qui ne le montrent pas) et qui se saisissent de l'objet qu'il propose comme d'un véritable challenge. En revanche, le metteur en scène doit être à la hauteur, être précis et n'a pas intérêt à les enfumer. S'ils perdent confiance, ça n'est pas bon. Mais si le metteur en scène avance tranquillement... Par exemple, Arthur ne dit pas qu'il sait s'il ne sait pas.

J.M. : Non mais c'est évident qu'il travaille énormément !

XG : Il travaille énormément. Du jour au lendemain, il peut revenir avec des dossiers. Si on lui pose une question, il fait ce qu'il faut pour pouvoir apporter une vraie réponse. Mais il ne sait jamais tout du spectacle au début des répétitions. C'est sa façon de faire. On cherche ensemble. En revanche, comme il le formalise, il met des mots dessus, le processus de travail est très clair.

J.M. : C'est toute la question du cadre de travail que tu poses.

XG : Oui, et ils adorent avoir un cadre de travail très clair. Finalement, c'est là que j'ai découvert que même si le but n'est pas défini, n'est pas tout à fait clair au départ, le processus, lui, doit l'être, car de cette façon, ils ont quelque chose à faire et peuvent avancer, voire briller. La notion de performance n'est jamais très loin.

J.M. : Scott Williams, qui enseigne la technique Meisner, rappelle très souvent que le cadre de l'exercice protège l'acteur, et par là même, lui permet d'aller très loin dans ses explorations.

XG : Si le metteur en scène n'est pas garant du cadre, l'acteur doit apprendre à créer lui-même un cadre qui le protège. Lorsqu'un acteur américain se fait remplacer, tu ne vois quasiment pas la différence. La partition est pour eux tellement claire qu'ils peuvent la transmettre. Cela fait partie de leur responsabilité et de leur challenge de trouver un remplaçant et de lui apprendre parfaitement la partition à jouer. Personne ne doit voir la différence.

J.M. : C'est une culture que nous n'avons pas vraiment en France.

XG : Non, pas du tout. L'acteur américain va tout dire à son remplaçant, le coacher. Il ne garde aucun secret pour lui. Celui qui le remplace doit être aussi bon, voire meilleur ! Pour une date, le remplaçant est parfait, sans avoir jamais répété avec ses partenaires. C'est le bon côté. Mais on sent aussi que cette précision pourrait mener à

se contenter d'une surface, très jolie à voir, mais dont le point de vue de l'artiste est absent, un peu comme pour la comédie musicale. Alors que lorsqu'on voit les acteurs américains au cinéma, on n'a pas du tout cette impression. Je ne parle que du jeu au théâtre, où j'ai rarement senti le point de vue de l'acteur.

J.M. : C'est très étonnant. Quand on lit certaines pièces, on n'imagine pas que c'est possible de s'y lancer sans s'y investir corps et âme.

XG : Malgré mon étonnement, je comprends le principe américain de la concurrence extrême, de la performance, du *public face*, du *mainstream*, de cette obligation de plaire à beaucoup de gens en même temps. Tout cela constitue des pressions pour l'artiste, pour l'acteur. Son physique, sa personnalité, tout est mis en perspective, tout est jugé. La personne qu'il est fait partie de l'œuvre, ce qui peut être différent pour un auteur ou un peintre. Finalement, dans cet esprit d'excellence et de challenge, existe la possibilité de se cacher. Tout ce qui pourrait être considéré comme une faille, tout ce qui pourrait cliver, est souvent amené à disparaître.

J.M. : Pourtant, il semble que les formations, telles qu'enseignées par Strasberg ou Adler, entre autres, pousseraient à l'inverse. Si l'acteur travaille à partir de son intériorité, il met en jeu son unicité, avec justement tout ce qu'elle comporte comme faiblesses et rugosités.

XG : En effet, c'est très étrange. Le théâtre est peut-être très différent du cinéma.

J.M. : Pourtant, c'est par le théâtre que tout cela a commencé, même si c'est le cinéma qui a permis une diffusion internationale de ces méthodes de travail et de ces écritures. Dans le documentaire *Hello Actor's Studio*, on voit les acteurs répéter du théâtre, essentiellement.

XG : Effectivement, on pourrait penser que leurs formations les amèneraient à avoir confiance en eux, dans le sens d'Emerson, la fameuse confiance en sa singularité ou comment travailler pour faire jaillir cette authenticité. Pourtant, le monstre qui est à l'intérieur de chacun doit rester discret car il pourrait cliver, on pourrait ne pas l'aimer, alors qu'il faut être positif. C'est un peuple qui ne pleure pas sur son sort. C'est toute l'ambiguïté de cette Nation. Tout repose sur le rêve américain et la réussite individuelle, pourtant il faut se fondre dans un moule optimiste ou communautaire.

J.M. : Alors que leur théâtre raconte énormément de failles !

XG : Oui, mais par les mots ! Quand je suis allé voir des pièces dans le *Off Broadway*, ou à *Broadway*, où on peut voir des classiques comme Tennessee Williams, Arthur Miller ou Eugene O'Neill, qui sont quand même des symboles de l'homme fracassé, je n'ai quasiment jamais été ému. Je n'ai pas été troublé par la complexité de l'être humain. Certes je n'ai pas tout vu, mais j'ai vu des grands acteurs. Je ne comprenais pas forcément tout très bien mais je connaissais les pièces que je suis allé voir. Même lorsque j'ai vu du Tchekhov, qui peut être très émouvant, très noir, je n'ai pas été touché. À *Broadway*, je peux comprendre car il y a cette obligation d'être *mainstream*. Mais même dans le *Off Broadway*, je n'ai jamais vu d'acteurs sales. On reste à la limite, en surface, et si on pleure, la mise en scène ajoute des violons, de façon à ce que les acteurs ne soient pas obligés de mouiller la chemise.

J.M. : On serait presque dans une forme mélodramatique.

XG : Ça peut faire penser au mélo. On est dans une sorte de nappage. On donne l'idée de la pièce.

J.M. : Pourtant au cinéma, ou même dans des séries audiovisuelles, on voit des acteurs américains excessivement investis !

XG : Oui, mais je ne l'ai pas retrouvé au théâtre, alors que je suis vraiment fan de ce type de travail.

J.M. : Et que c'est présent dans l'écriture même des pièces, donc pourquoi passer à côté ? Nous allons d'ailleurs parler des pièces que tu as jouées et de ton expérience avec les écritures américaines.

XG : En cours, j'ai travaillé beaucoup de choses, souvent en profondeur. Professionnellement, j'ai joué une pièce de Neil LaBute deux fois, dans deux traductions différentes, quand j'étais jeune et plus récemment : en 2003, sous la direction de Claude Bacqué, sous le titre *Septembre Blanc* et en 2018 sous la direction de Pierre Laville sous le titre *Providence*. J'ai joué *Adultères* de Woody Allen, *Baby Doll* de Tennessee Williams, *Zoo Story* en 1996 puis *La maison et le Zoo* d'Edward Albee en 2013. J'ai aussi joué *Des Hommes en devenir* de Bruce Machart, dans une adaptation pour la scène d'Emmanuel Meirieu. Ce dernier était beaucoup plus sombre que tout ce que j'ai pu voir là-bas !

J.M. : Nous pourrions aussi aborder les textes que tu as adaptés pour la scène. Parlons dans un premier temps des auteurs de théâtre que tu as joués. C'est un large panel, avec des auteurs très différents.

XG : Classiques, modernes, contemporains.

J.M. : Ce sont des auteurs assez engagés. En tous cas, il me semble qu'il y a chez chacun un récit social, le récit d'une époque. Les pièces que tu cites étaient en prise directe avec le moment où elles ont été écrites – comme *Providence* qui parle des attentats du 11 septembre, juste après les événements – ce qui ne les empêche pas, bien évidemment, d'être jouées aujourd'hui. Ce ne sont pas tous des auteurs engagés, au sens où ils ne portent pas forcément un discours politique, où ils ne dénoncent pas des faits, mais ce sont des auteurs qui racontent avec précisions leur époque et leurs contemporains.

XG : Oui, effectivement. Même Woody Allen raconte très bien l'univers bourgeois des WASP et leurs travers, la folie, la névrose des New Yorkais. Les grands auteurs américains jouent leur rôle de dénonciateur et savent porter la contestation. C'est assez génial. Pour un acteur, c'est très intéressant d'avoir à incarner des paroles contestataires. À quel endroit ça se joue ? Avec Tennessee Williams, dans *Baby Doll*, je jouais Silva Vaccaro. Il y avait la nécessité d'incarner cette sensation de frustration, cette colère d'être écrasé par un monde de blancs pour un immigré sicilien, comme si lui-même n'était pas capable de prendre des responsabilités, de donner du travail aux autres, de gagner de l'argent, de réussir. C'est comme si le rêve américain du *self-made-man* ne pouvait pas concerner les étrangers. Williams fait pourtant partie de ces voix qui ont été absorbées par le système, mais il a su garder sa poésie, une contestation très personnelle et forte. Il a eu l'intelligence, pour réussir, de napper son écriture d'un glamour qui pouvait séduire.

J.M. : Est-ce lui ou ses interprètes ?

XG : Il choisissait souvent les comédiens. Il avait un côté presque midinette. Il adorait les stars ! Les auteurs peuvent avoir cette ambivalence puissante de vouloir dénoncer et affirmer des blessures fortes et de le faire par le biais d'une esthétique hyper glamour qui devient recevable par les foules. On constate cela chez beaucoup d'auteurs issus de la communauté gay.

J.M. : Ce qu'il raconte, notamment dans *Soudain l'été dernier*, est une dénonciation et un plaidoyer.

XG : Et il a l'intelligence de dire cela, de porter des propos violents, virulents et gênants, de raconter des névroses avec un nappage de séduction et de glamour, une construction efficace et spectaculaire. Il nous embarque dans une histoire et les thématiques abordées passeraient presque au second plan. On suit l'histoire sans forcément penser aux propos qu'elle véhicule et on en perçoit la puissance et la pertinence a posteriori. La sexualité est très présente à une époque où elle était partout réprimée. C'est parfois dérangeant d'être invité à voir en public ce type de sensualité hyper violente. En même temps, c'est séduisant. Il a un aspect tragique antique, créant à la fois la pitié et la crainte chez le spectateur. Ses personnages ont une dimension très humaine et très monstrueuse. Ce travail sur les ambiguïtés et les contrastes est extrêmement riche pour les acteurs. J'adore les auteurs américains pour cela. Leurs propos vont loin et en même temps, ils savent que pour être entendu, il faut avoir le sens de la construction. Leurs personnages sont très humains tout en étant parfois archétypaux. Les monstres doivent aussi être attachants et vice versa.

J.M. : Ça rejoint ce que tu disais des acteurs : l'objet doit être incontestable. On peut ou non l'apprécier, c'est une affaire de goût ou d'opinion, mais on ne peut pas dénigrer le travail accompli. La notion d'efficacité est primordiale.

XG : Il n'y a pas trop de place pour le mystère, le flou, le flottement.

J.M. : Ou, s'il y a flottement, il est voulu et pensé.

XG : Rien n'est jamais par défaut ! Edward Albee travaille beaucoup sur la mécanique et sur le rapport à l'animal : comment l'homme a tué l'animal en lui et comment ce dernier refait surface. Il y a un travail très fort sur la sauvagerie, sur la sensorialité. L'animal vient à la rescousse de l'homme lorsqu'il commence à être broyé par la machine. J'avais vu *The American Dream* et *The Sandbox* qu'il avait décidé de mettre en scène ensemble. J'avais été très étonné car c'est un auteur que je lisais de manière ultra violente. Mais il l'avait mis en scène comme une comédie, de façon très réglée, très musicale. Après la représentation, il a défendu ce point de vue. Il ne supportait pas l'idée que ça soit trop noir, trop viscéral, trop engagé, trop métaphysique comme en Europe, disait-il. Il parlait de l'acteur comme d'une sorte de marionnette, de métronome. Il disait avoir écrit des comédies grinçantes et avoir souvent été incompris. Il y avait une sorte de distance. Le spectateur New Yorkais était invité à voir des pièces ultra violentes avec pudeur et élégance.

J.M. : C'est donc plus qu'une distance. Lorsqu'on laisse une distance, avec l'ultra violence par exemple, on lui laisse aussi la possibilité d'arriver jusqu'à l'autre. Si le spectateur se sent attaqué trop frontalement, il peut se fermer ou fuir. La distance, c'est aussi la possibilité de s'engager pour le spectateur et d'entendre le propos.

XG : Chez Albee, il n'y avait pas ça. On aurait dit du Feydeau. C'était brillant, presque clinquant, très musical. Mais Albee a une écriture très musicale.

J.M. : Comment as-tu travaillé lorsque tu as joué *Zoo Story* et *La Maison et le Zoo* ?

XG : Sur le fond, j'ai fait un voyage intérieur réaliste avec mon personnage. Mais pour la forme, j'ai travaillé sur une figure en mouvement. C'était à la fois un être humain totalement crédible, qui, comme en *morphing*, devenait monstrueux et étrange, puis redevenait humain, puis se transformait à nouveau sur une parole, etc. Je cassais également le quatrième mur. C'était une sorte de mosaïque. Le travail pouvait se

rapprocher des tableaux de Lucian Freud. Ses portraits rendent compte de l'intériorité du sujet, de ses différentes facettes. On voit le personnage physiquement mais lorsqu'on se rapproche, on sent ses émotions. Les différences et les nuances se nichent dans un œil ou dans une joue. Une partie peut être très rouge alors qu'une autre sera beaucoup plus froide. Par ce travail de mosaïque, il rend compte de la totalité du sujet dans sa complexité. J'ai travaillé dans ce sens-là. Résultat, le personnage était crédible mais jamais mélo ou purement réaliste. Crédible dans la fantasmagorie.

J.M. : Tout cela semble précurseur du travail que tu as fait lorsque tu as adapté William Faulkner pour le spectacle *Lower Yoknapatawpha* avec les élèves de dernière année du CNSAD en 2018.³ Dans le voyage que tu fais avec les Américains, tu ingères l'aspect qu'on pourrait nommer « réalisme », pour aller vite, tout en invitant à une ouverture vers le public, qui déroge au réalisme. Tu quittes finalement une certaine forme d'intimité entre acteurs pour laisser la distance nécessaire à chacun de se projeter et d'exister pleinement, un peu comme si tu explosais le quatrième mur pour que le spectateur puisse recevoir pleinement l'intimité du texte et de l'acteur. Dans *Lower Yoknapatawpha*, on entendait cette musique du Sud, on suivait les problématiques d'une époque. Puis, c'était comme si on quittait un western pour se retrouver dans un spectacle expérimental à la dimension tragique. Toute la poésie de Faulkner était là, tout au long du spectacle, mais on était transporté dans une dimension différente.

XG : Au CNSAD, avant le Faulkner, en 2016, j'avais monté une fresque sur le Maccarthysme pour 26 comédiens qui s'appelaient *A Little Too Much Is Not Enough For U.S.*, à partir d'une quarantaine d'œuvres américaines, dont des textes de Kerouac, Miller, Kushner, Whitman, etc.⁴ Il y avait des romans, des récits, des témoignages, des comptes-rendus d'audience, des biographies, de la poésie, des correspondances. On parlait de textes des premiers Américains, la poésie des natifs, puis des colons européens, jusqu'à Kushner à peu près. Neuf mois d'écriture avec Florient Azoulay pour l'adaptation, encore une fois, essentiellement autour de l'affaire des époux Rosenberg. Ça durait cinq heures et demie. C'était un spectacle sur l'engagement des parents. Que fait-on avec l'engagement de nos pairs et de nos idoles ? Que fait-on de notre héritage ? C'était un voyage dans la réalité des Rosenberg, avec des éléments très réalistes des années quarante et cinquante, qui était constamment explosé chronologiquement, car on faisait des allers-retours dans différentes périodes jusqu'aux années quatre-vingt. Par exemple, les enfants Rosenberg écoutaient une émission de radio et le spectateur plongeait dans la fiction radiophonique qui prenait place sur le plateau, devenant pour nous une réalité théâtrale. On se retrouvait dans *Les sorcières de Salem*. Marilyn Monroe s'échappait de son asile pour tenter d'aller jouer la première de *Salem* avec Miller. On allait plus tard dans la Lune. Ça devenait fantasmagorique. C'était plein de trajectoires qui s'entremêlent. Tous les destins se mélangeaient à des périodes différentes, ce que j'adore, avec de fait, des histoires de fantômes, alors qu'au début, tout le travail était hyper réaliste. Ça donnait une espèce de palimpseste. Je suis très fan de la *Beat Generation* et d'autres mouvements artistiques nés de ce mouvement-là, comme le *Cut-Up*. Avec Florient, on adore le travail de collage et les fresques où des écritures très différentes se télescopent et donnent au final, vu de loin, un grand paysage fragmenté, qu'on ne peut pas entendre de manière stéréotypée. J'aime qu'une œuvre puisse être reçue de plusieurs points de vue.

J.M. : Tu as toujours le souci de laisser de l'espace à l'autre, de ne pas lui imposer une vision unilatérale.

XG : Oui, chacun doit pouvoir se faire son point de vue et cette distance doit rester en mouvement le temps de la durée de l'œuvre. J'adore, tant pour les acteurs que l'écriture, la vraisemblance, la crédibilité humaine, matérielle presque, et mes premières amours américaines ont été avec Walt Whitman, donc, avec la poésie lyrique.

J.M. : Le lyrisme a besoin de vraisemblance pour ne pas être gratuit.

XG : Tout à fait. Je ne supporte pas la gratuité dans l'art. C'est peut-être pour ça que j'ai plus de difficultés avec la comédie musicale, lorsqu'il n'y a pas un fond très ancré, très crédible. Ça part souvent du principe que le monde est magique. Or, on sait que le monde n'est pas magique. On a besoin de magie et ce qui est beau, pour moi, c'est la tension entre les deux. D'où part-on pour accéder à un niveau supérieur... ou l'inverse.

J.M. : Howard Barker dit que la comédie musicale est l'art de l'autoritaire.

XG : Je vois l'idée. Ça peut faire facilement accepter des choses au plus grand nombre. Il y a de plus en plus de comédies musicales engagées, mais ça reste de la comédie musicale et ça permet, par exemple, à beaucoup d'Américains d'être attentifs aux problèmes du monde sans être personnellement affectés. C'est peut-être pour cela que les formes sont un peu lisses alors que les propos ne le sont pas. Mais en même temps, si la forme n'est pas jugée acceptable, le public américain n'écoute pas une seconde.

J.M. : Ce qu'on reçoit en France est ce qui s'exporte et n'est pas forcément toujours représentatif de ce que la plupart des Américains reçoivent.

XG : En littérature, nous avons la chance de pouvoir lire des auteurs qui ne sont pas si populaires que ça aux USA. Par exemple, l'essentiel du public de Faulkner, de son vivant, était français. Il est actuellement peu connu là-bas. Les auteurs contestataires sont souvent plus lus en Europe que dans leur propre pays. Les auteurs, comme les acteurs là-bas, sont obligés de faire d'autres métiers pour vivre. Ils sont en prise avec le monde. Ils ont un pied dans la vie. On le ressent dans leur littérature.

J.M. : Leur littérature peut être très autobiographique tout en évitant l'écueil du nombrilisme.

XG : C'est la tradition de l'autofiction. Ils ont cette capacité à sortir d'eux, mais en ayant au départ un ancrage très intime. C'est ce que j'essaie de faire avec mes élèves et dans mon propre travail d'acteur. Aller chercher en soi quelque chose d'unique et de fort. Je dis souvent à mes élèves que je ne vois pas l'intérêt pour le spectateur de venir voir le spectacle si l'acteur n'a pas lui-même fait le voyage en profondeur, en amont. Si le travail reste superficiel, autant lire la pièce. Si la chair de l'acteur est traversée, il peut transcender ce voyage et là, c'est intéressant pour le spectateur. On a besoin de poésie, de transcendance. L'autofiction peut aussi être un outil pour l'acteur. Ce qui m'émeut, c'est la présence réelle de l'acteur qui entre en fiction.

J.M. : Ce mouvement entre soi et le rôle, entre soi et l'œuvre est très présent dans ton travail. Ce qui, il me semble, permet au spectateur d'avoir sa place et de recevoir le spectacle, sans qu'on lui dise quoi ressentir ou quoi penser. On voit et l'acteur et le

personnage et dans les interstices, on projette également notre intériorité. C'est ce que tu arrives à transmettre à tes étudiants et qui était très beau à voir sur le Faulkner.

XG : La plupart des étudiants avaient fait trois ans avec moi. Mais le spectacle n'a pas toujours été bien reçu. Certains l'ont trouvé aride, trop poétique, pas efficace. Ça ne rendait pas assez compte des capacités des acteurs.

J.M. : Pourtant, on percevait leur intériorité tellement bien ! On voyait leur particularité.

XG : Oui, mais ils ne montraient pas ce qu'ils savaient faire. Ils se laissaient voir.

J.M. : Et c'est justement ce qui était beau. C'est un travail où on voyait clairement les acteurs tout en ayant la possibilité de projeter énormément.

XG : Beaucoup sont encore dans une idée de maîtrise, donc ce travail-là ne peut pas toucher tout le monde.

J.M. : Tu repars sur Kerouac pour un nouveau projet, pour le moment nommé Routes. Pourquoi le monter aujourd'hui ?

XG : C'est un auteur que je lis depuis tout petit. C'est très nostalgique.

J.M. : Au-delà de ça, quelle volonté aujourd'hui de porter les textes de Kerouac, ou de faire porter les textes de Faulkner par de très jeunes acteurs ? Qu'est-ce que cela raconte de notre époque ?

XG : Je ne suis pas un metteur en scène qui sait dire ces choses-là, mais ce qui me touche, chez les Américains -que ça soit en poésie, au cinéma ou en littérature-, c'est souvent une partie d'une histoire qui s'inscrit dans l'Histoire.

J.M. : D'ailleurs, tu vas de plus en plus vers des adaptations littéraires, comme si tu ne trouvais pas ton compte dans les pièces existantes.

XG : C'est vrai, et de moins en moins, mais pas seulement pour les Américains. C'est de façon générale. Le collage me plaît énormément. C'est peut-être parce que je ne me crois pas auteur. C'est aussi car j'adore les fresques. J'aime faire dialoguer les œuvres entre elles, les époques également, voir quelles résonances ont différentes époques avec la mienne, notamment. Tout ce travail sur les Américains me ramène toujours à un sentiment de mélancolie qui est cette sensation du paradis gâché. Ça n'est pas par fascination pour les U.S.A. mais par fascination pour ce qui était possible, ce qui pouvait être réalisé, et qui a été et qui est constamment gâché. J'ai une fascination pour la force de ces auteurs à parler de ce gâchis. Alors que leur but, au fond, ça serait d'être intégré à un *mainstream*. Pour essayer de parler au plus grand nombre, ils ne peuvent s'empêcher de dire leur nostalgie, leur colère, leur dégoût car eux, ou leurs parents, ont gâché le potentiel... qui est finalement le potentiel européen.

J.M. : Tu as commencé à quel âge et avec qui ?

XG : Ça a commencé, enfant, par les westerns. Plus que l'héroïsme, j'étais ému par l'impossibilité des clans à se mettre d'accord. Le but était au départ de fuir une Europe clivante pour essayer de construire un paradis, une utopie, repartir à zéro. Et le premier acte, c'est de tuer le type qui est déjà là. C'est la tragédie. J'adore aussi le mouvement *Nature Writing* et toutes les écritures du sauvage, comme Rick Bass, Thoreau bien évidemment en premier. Ce sont des combats déjà perdus. Ils arrivent avec du sang européen, déjà vicié finalement.

J.M. : Il y a un rapport à l'épique plus grand qu'en Europe. C'est peut-être lié aux paysages.

XG : J'adore les grands paysages, la tragédie, les émotions gigantesques. Quand j' imagine la tragédie antique, je vois de petites cités dans des espaces immenses. Il y a

une tension entre l'ancrage et les Dieux, la Terre et le Ciel, la Cité fourmilière et les espaces désertiques ou sauvages qui l'environnent. Tout cela je le retrouve dans la littérature américaine. Il y a une tension permanente entre le minuscule et le gigantesque, entre l'intime et l'universel. Même si c'est pour raconter l'histoire de quelqu'un qui boit un café, leur façon de faire amène une réelle universalité. Ça n'est jamais fermé ou purement intellectuel.

J.M. : C'est une littérature qui convoque tous les sens.

XG : C'est très vivant.

J.M. : Et l'image est omniprésente.

XG : Oui, c'est très cinématographique.

J.M. : Certains romans laissent une mémoire sensorielle et/ou visuelle, comme une succession de vignettes, sans qu'on se souvienne précisément des détails de l'histoire. J'ai l'impression que ce phénomène est plus fort dans la littérature américaine.

XG : La mythologie américaine est liée à des utopies humanistes et écologistes. Cependant quand on raconte la conquête de l'Ouest, on raconte des tueries, des exactions, le piétinement du vivant. L'erreur et la nostalgie sont présentes au commencement. Je suis quelqu'un d'assez nostalgique, dans l'art en tout cas. En même temps, il y a l'énergie du faire, de l'action. Ce contraste m'intéresse. Walt Whitman a été pour moi un grand choc. Il y a un souffle fou, complexe et généreux qui donne des langues à une nation multiple. Ensuite, j'ai enchaîné avec Kerouac, Ginsberg, etc. Jusqu'à aujourd'hui. J'admire l'écriture fleuve de Toni Morrison. Les Américains ont commencé avec le rythme, le chant. Les premiers qui se sont adressés à la foule étaient des prêcheurs. Ils adaptaient déjà un livre pour parler aux autres, pour donner des directions, pour construire un nouveau monde. L'écriture américaine passe par l'oralité et le jeu de l'acteur passe par l'action aux États-Unis.

J.M. : Peux-tu nous parler de ton projet autour de *Sur la route* de Kerouac ?

XG : Le projet est intitulé *Routes*. C'est un travail qui est encore à un stade assez embryonnaire. On fait une première présentation dimanche et suite à cette date, nous monterons ou non une production.⁵ Je me concentre sur le Livre Un de *Sur la route*, que je tronçonne, malheureusement. Pour une fois, je n'ai pas fait trop de collage, mais j'ai quand même rajouté une lettre Neal Cassady et quelques strophes de Whitman. Je suis la chronologie car c'est assez complexe. Le musicien, Olivier Innocenti, avec qui je travaille depuis très longtemps, joue en direct et des photos de Florence Jamart sont projetées. Un *sound designer*, Adrien Zanni, assure la spatialisation des sons. Les spectateurs pourront bouger et leur perception sera différente d'un endroit à l'autre. L'expérience sonore et visuelle varie en fonction de la place que tu choisis. Olivier et moi travaillons depuis environ un an, chacun de notre côté. Dimanche, ça sera comme une sorte de "bœuf". L'installation lumière et sonore est assez lourde. Olivier a une sorte de harpe électrique (il n'y a en a que dix dans le monde !) avec laquelle il peut produire le son de quatre cents instruments, il a son ordinateur avec lequel il peut presque tout faire, même de la musique hollywoodienne et il a son accordéon. Il va donc jongler avec ces trois sources. Il a déjà choisi plein de sonorités, des mélanges d'instruments. Cependant tout sera joué en direct. On va dialoguer ensemble. J'avais envie de ça depuis très longtemps. Depuis le premier spectacle sur les U.S.A. pour le conservatoire, je rêve de jouer une fresque sur les États-Unis avec *Sur la route* comme fil conducteur. On irait vers d'autres auteurs comme, par exemple, John Fante ou Jim Harrison, selon les endroits où il

s'arrête, un peu comme s'il rencontrait des gens typiques de cette région avec ce genre d'écriture. Ça serait une sorte de voyage poétique. Pendant le premier confinement, j'avais envie de travailler l'énergie de Kerouac et j'avais proposé à Olivier de commencer quelque chose, même en digital. Au départ, je voulais faire un *live* où on lirait tout ! Toute une nuit, jusqu'à ne plus en pouvoir ! Mais Olivier n'était pas du tout satisfait de la qualité sonore à travers ce type de média. Donc il a exploré de son côté. Il y a deux mois, il m'a dit qu'il avait avancé, alors on a décidé de plonger ensemble pour la première fois sur ce projet, en confrontant nos visions directement, face au public. J'ai beaucoup de mélancolie vis-à-vis de l'espoir de ce jeune homme qui pensait découvrir une Amérique forte et qui a découvert une Amérique *beat*, battue, écrasée, avec une quantité de laissés pour compte. C'est un voyage initiatique dans une Amérique, et avec une mythologie, qui le déçoit. Il croyait partir à la découverte des États-Unis et il est parti à la découverte de lui-même. Ça sera sûrement encore très nostalgique.

J.M. : On va entendre la voix de Kerouac ?

XG : Pas cette fois. On va faire simple pour cette présentation. Plus tard, je pense à une dramaturgie avec du multimédia, où on pourrait s'isoler avec des archives, comme des chercheurs dans une bibliothèque, ou avec des lectures de poèmes à écouter qui n'ont pas de lien direct, des images des auteurs, etc.

J.M. : Ça serait un travail plus immersif pour le spectateur.

XG : Oui, tout à fait. Pour moi, le travail sur Faulkner était déjà immersif, même si on restait sur un dispositif frontal. Mais oui, j'ai envie de créer une expérience sensorielle autour de *Sur la route*.

J.M. : Tout cela est très alléchant ! Merci beaucoup Xavier d'avoir partagé tes expériences et tes projets.

- 1 Xavier Gallais jouera *TARTUFFE-Théorème* de Molière, mis en scène par Macha Makeïeff.⁶ On pourra le voir dans *Quadrille* de Sacha Guitry mis en scène par Jean-Romain Vesperini.⁷ *Routes/Kerouac d'après* sera repris à Bourg-la-Reine le 22 mai 2022 pour la création d'un festival de lecture au sein d'une résidence artistique.

NOTES

1. Voir <https://journals.openedition.org/miranda/37428>. Consulté le 2 septembre 2021.
2. *Hello Actor's Studio*, film documentaire d'Annie Tresgot, Copra Productions et Nanouk Films, Canada, France, 1987.
3. Voir <https://cnsad.psl.eu/2020/01/26/lower-yoknapatawpha/>. Consulté le 2 septembre 2021.
4. Voir <https://cnsad.psl.eu/2020/02/02/a-little-too-much-is-not-enough-for-u-s/>. Consulté le 2 septembre 2021.
5. *Routes*, conçu par Xavier Gallais. Première présentation d'une étape de travail le 13 juin 2021 à Paris.
6. Voir <https://www.theatre-lacriee.com/la-criee/les-creations/tartuffe-theoreme.html>. Consulté le 2 septembre 2021.

7. Voir <https://www.tnn.fr/fr/spectacles/saison-2021-2022/quadrille> et <http://www.comdepic.com/spectacle16.php>. Consultés le 2 septembre 2021.

RÉSUMÉS

Cet entretien explore le rapport qu'entretient l'acteur, pédagogue et metteur en scène Xavier Gallais avec le théâtre et la littérature américaine à travers les stages qu'il a pu suivre à New York, les pièces et les œuvres qu'il a jouées, adaptées et/ou mises en scène. Entretien réalisé le 7 juin 2021 à la Salle Blanche, Paris.

This interview explores the relationship of actor, teacher and director Xavier Gallais with American drama and literature through the workshops he attended in New York, the plays and works he performed, adapted and/or staged.

INDEX

Mots-clés : Xavier Gallais, États-Unis, théâtre américain, formation de l'acteur, littérature américaine, adaptation, mise en scène, Living Theatre, Beat Generation

Keywords : Xavier Gallais, U.S.A., American drama, training of the actor, American literature, adaptation, direction, Living Theatre, Beat Generation

Thèmes : Theater

AUTEURS

JULIETTE MÉZERGUES

Comédienne et chercheuse indépendante
mezergues@gmail.com