

## **✕ ENTRETIEN AVEC JULIE SERMON**

**Julie Sermon :** Je voudrais que tu me dises comment les écritures contemporaines t'obligent à repenser ton métier de metteur en scène. Comment désormais peuvent s'inventer l'espace, les corps, à même de faire entendre un théâtre qui, pour sa part, se concentre principalement sur la parole, sans se soucier d'élaborer une intrigue, de donner une vision du monde ou de construire des personnages.

**Frédéric Maragnani :** Je ne pense pas être un littéraire, ni un intellectuel : je suis finalement quelqu'un qui a assez peu lu au moment où il fallait lire (entre 15 et 25 ans on va dire), j'ai des « lacunes », des « trous » dans mon savoir (par exemple concernant les grands romans du XIX<sup>e</sup> que je découvre aujourd'hui). Je n'ai pas un rapport à la lecture et à l'écriture qui est immédiat, même si gamin, j'étais entouré de livres. Mes parents lisent beaucoup, les murs de la maison sont couverts de livres, mais je préférais les bandes dessinées. Ça explique peut-être ma fascination et mon travail avec les auteurs aujourd'hui. J'ai réellement découvert la joie de la littérature en commençant à faire du théâtre pour devenir comédien et en rencontrant les auteurs : en rencontrant des gens qui me parlent de leur passion, de métier, de la fabrique de l'écriture, j'ai commencé à me poser la question de la présence et de l'importance du texte, de l'organisation de ces voix qu'il fallait « mettre en scène ».

D'une manière générale, j'ai quand même toujours eu le sentiment de mieux entendre, j'entends avant de visualiser. Et tous les textes de théâtre ne sont que des voix, ce n'est que de l'oralité.

**JS :** On considère pourtant plutôt le metteur en scène comme celui qui organise le regard. Toi, tu organises l'écoute ?

**FM :** C'est l'endroit d'où on parle, et comment on parle, qui organise l'espace et ce qu'on appelle l'image. La question essentielle de l'acteur c'est : à quel endroit je me mets pour parler, quelle est ma place ? Pour moi c'est toujours la voix qui organise l'espace : j'ai toujours eu du mal à envisager le travail scénographique en particulier. J'imagine un cadre général, mais tant que je n'ai pas entendu comment les acteurs disent le texte, je ne peux rien fixer de particulier. Je ne suis pas non plus musicien, je ne joue d'aucun instrument, je ne chante pas : est-ce qu'il y a une frustration sur ça ? Je ne sais pas. Mais c'est en tout cas la « musique » des voix qui me touchent.

Pour revenir à mon rapport au texte, je dirais que je découvre le texte de théâtre avec un labeur nécessaire : j'ai besoin d'y travailler, ce n'est pas quelque chose d'inné, d'acquis. Je n'imagine jamais la scène : j'entends des rythmes, et les rythmes me donnent des distances, je sais que pour les tenir il faut être placé de telle manière. La longueur des phrases, les récurrences, me donnent une certaine idée de l'espace. J'ai aussi l'intuition de la distance au public : comment les phrases sont adressées, proches ou loin. Le dessin sur la feuille me donne une idée de ce que pourrait être l'espace.

**JS :** Dans ce que je connais de ton travail, il me semble que tu en viens toujours à placer l'acteur dans une station assez immobile : s'il se déplace, c'est selon des coordonnées très précises, mais la plupart du temps, il ne bouge pas.

**FM :** J'aime l'idée du totem, du porte-parole, du « haut-parleur » comme dit Minyana. Je crois que pour dire un texte, pour faire entendre quelque chose, il faut que le corps soit mobilisé : il ne peut pas l'être dans l'agitation réaliste. Tous les efforts se concentrent dans la voix, la mastication des mots. C'est pour ça que je ne crois pas du tout au réalisme, au jeu naturaliste : on ne peut pas faire une quantité de gestes et ainsi multiplier les signes au risque de les brouiller. L'acteur qui prend la parole, c'est LE signe, il n'y en a pas d'autres : c'est pourquoi je ne multiplie pas les actions. Ou alors sur des endroits très choisis, où l'on produit alors beaucoup des signes à profusion, tout d'un coup. Mais cela doit être fait pour exercer un pouvoir et un résultat précis. Le théâtre, c'est une personne qui se lève et qui parle aux autres. Les seuls signes qui sont à trouver, encore une fois, c'est d'où on parle : c'est le son qui crée

les images, c'est le son qui donne les plans, la perspective, les volumes, les circuits.

Quand je vois un acteur jouer, j'ai l'impression de voir les réseaux, les canaux que trace l'échange de parole dans l'espace. Je ne suis pas du tout mystique : je visualise comment la parole crée des rubans, comment des choses se passent, comment une autre scénographie se construit, et cette scénographie des énergies, des déplacements d'air, des flux électriques, elle est pour moi première. Tout s'organise autour de ça.

**JS :** Tu me disais que petit, tu avais surtout lu des BD. J'y repense lorsque tu parles de ces sortes d'images de son : c'est comme les « bulles ».

**FM :** C'est vrai qu'il y a sûrement un rapport avec le théâtre que je peux faire aujourd'hui. J'adore l'idée que l'écriture qui symbolise la parole sorte de la bouche des figurines. Dans la BD, la façon dont cela s'écrit – de manière horizontale, de biais, en encre de couleur, avec des fleurs ou des étoiles autour – tous ces dessins me racontent la densité de la parole. Tous les arts traditionnels, populaires, ont d'ailleurs quelque chose de totémique : la commedia dell'arte ou le théâtre oriental par exemple. La parole est portée par un masque, et va bien au-delà d'elle : c'est une parole externe, elle ne repose pas sur une intériorité. La provenance de la parole, c'est le masque, et ensuite, elle emplit l'espace. Comme les anciens gramophones : la parole se diffuse en tulipe. Par contre, il faut que la source d'émission, la base soit extrêmement construite, solide, pour pouvoir diffuser beaucoup et très loin : il y a une logique guerrière – que les arrières soient très techniques pour aller le plus loin possible, pour pouvoir projeter.

**JS :** Un autre principe récurrent de ton travail, c'est la frontalité.

**FM :** Je n'ai jamais fait de spectacle avec le « 4<sup>e</sup> mur », je ne suis pas sûr de savoir faire. J'ai toujours assumé le théâtre, l'absolu artifice d'être devant une assemblée pour jouer. J'aime ce côté brut, brutal, d'extrême proximité : je ne peux concevoir qu'une adresse directe. C'est une forme ouverte, un appel, comme un principe démocratique provisoire, qui convoque immédiatement le spectateur : il n'a pas à se pencher ou réfléchir ensuite, il réagit à l'interpellation. Il y a un côté théâtre de foire.

**JS :** En même temps, on n'est pas pris directement à parti. On est pris en compte, on nous regarde, mais comme depuis un ailleurs.

**FM :** C'est l'art suprême : comment dire et montrer qu'on dit en même temps, c'est plus que de la complicité, c'est se regarder brûler. Très peu d'acteurs ont cette conscience : certains se brûlent mais ne se regardent pas, et certains se regardent mais ne brûlent pas. J'aime les écritures qui proposent ce risque-là : celles qui affirment la frontalité, uniquement la parole.

**JS :** Florence Dupont, qui travaille sur le théâtre latin, rappelle que l'étymologie du mot « persona », le masque, c'est « personare », c'est-à-dire que le masque de théâtre est avant tout un instrument qui sert à proférer la parole, et non pas l'illusion d'une personne fictive.

**FM :** Il faut absolument dire cela ! En finir avec cette idée du personnage. On s'est figé sur une seule acceptation du texte de théâtre : comment apprendre un rôle, incarner un personnage, comment représenter une personne, et non une parole. Il y a une bouillie stanislavskienne largement dominante. On n'envisage jamais un texte sur un mode poétique – comme un long poème dramatique, comme un chant. On part toujours d'un mode très parcellaire qui serait l'idée du personnage - son nom, sa psychologie, son âge, son apparence.

**JS :** Au cours de ta formation, qu'est-ce qu'on te demandait, concrètement ? De comprendre, d'imaginer ce que ressentait ton personnage ?

**FM :** Le plus souvent, il fallait « incarner » le personnage. Je suis toujours surpris d'entendre parler les acteurs, surtout ceux de cinéma, de leurs personnages comme si c'était eux : « c'est une fille très comme ça » elle a plutôt ci » elle réagit comme ça parce que » J'ai envie de leur demander s'ils la connaissent, s'ils l'ont le matin au téléphone ! Le personnage serait comme un bon copain, une connaissance, un frère. On est toujours dans l'idée d'une

construction mentale, fausse, qui postule que le personnage existe. Or il n'y a pas de personnage, il n'y a pas de rôle avec des normes à reproduire : il y a une langue.

**JS :** À un moment, les acteurs ont besoin d'investir quelque chose d'eux...

**FM :** De toute façon, ils investissent quelque chose d'eux et même au-delà d'eux, puisqu'ils sont sur scène. S'ils donnent du texte, s'il y a une définition globale de la prise de parole, de la manière dont on se déplace, ils ne peuvent que donner quelque chose d'eux, ils ne peuvent pas être autre chose qu'eux-mêmes : je crois qu'il faut se laisser traverser. Il existe une mémoire affective, une mémoire corporelle, bien sûr, mais chercher à jouer un personnage en s'identifiant à lui n'est pas possible. On ne peut pas se construire là-dessus : ce sont des sables mouvants. Cette entrée dans le personnage est encore communément admise mais c'est une entrée totalement fautive : ce n'est spécifique aux dramaturgies contemporaines – qui est Hamlet ? qui est Richard III ? – mais les auteurs contemporains radicalisent cette impossibilité de s'identifier au personnage.

**JS :** Et pourtant, beaucoup de spectateurs attendent de l'acteur qu'il croie à son personnage, qu'il vive ses émotions, et qu'il leur permette d'y croire : c'est pour cela qu'ils vont le plus souvent au théâtre...

**FM :** Quand j'ouvre un texte de théâtre, ce que je vois, ce sont des paroles, des didascalies, des changements de rythme, des ruptures, des reprises, mais jamais le personnage : c'est une entrée extrêmement réductrice. En tant que metteur en scène, je cherche toujours à comprendre, à saisir la formule globale d'un texte, classique ou contemporain : je ne vois que des mouvements, des prises de parole. Je n'ai pas de visions, je n'imagine pas les personnages. Dans l'acceptation des dramaturgies modernes et contemporaines, le problème est qu'il est quasiment impossible de ne s'identifier qu'à une entité parcellaire qui serait le personnage puisque qu'il est en crise.

**JS :** Michel Cerda a une jolie expression : il dit que le personnage est toujours « ce qui reste ». Effectivement, à la fin d'une représentation, tu ne peux pas empêcher qu'il y ait une image de personnage, une fois que cela a été joué, tu peux avoir un avis, une impression, sur tel ou tel protagoniste : le personnage est ce « reste » imaginaire, ce qui nous reste à la fin d'une pièce, d'un livre, d'un film etc. Le danger, c'est que l'acteur anticipe sur ce qui restera.

**FM :** Et encore, il ne me reste jamais des histoires de personnages : j'ai des souvenirs de mouvements, de couleurs, d'intonations, de rythmes – des choses assez furtives. On est encore dans l'idée du rôle : si on lit les critiques, on s'aperçoit qu'ils parlent de « la formidable actrice X dans le rôle de », de « la merveilleuse émotion qu'elle nous livre à la fin ». Ce sont des trucs de concierge, de midinette. On peut tout à fait apprécier la valeur d'un acteur ou d'une actrice, cela n'empêche pas : mais cela ne peut pas être par rapport au rôle. Je ne comprends pas comment on peut rester bloquer sur cette voie sans issue. Il y a une modernité que les auteurs ont assumée et assument, il y a souvent une perte quand ça passe au metteur en scène, une autre perte quand ça passe aux acteurs, et une perte totale quand ça passe dans la société (public, critique). Il y a une acceptation de la modernité qui s'est arrêtée ; tous les relais qui pourraient porter cette modernité (l'Éducation Nationale, les structures culturelles sur le territoire) n'existent plus. Je ne sais pas exactement quand cela s'est arrêté mais ça s'est arrêté.

**JS :** Quand les spectateurs parlent de ton travail, ils parlent de quoi ? Ils sont touchés par quoi ? Je veux dire le spectateur X, qui n'est pas déjà spécialement « initié », « averti »

**FM :** Souvent, il y a de belles réactions, les spectateurs ont des réactions enthousiastes, mais ils n'ont pas de « mots » pour dire, et c'est normal. Sur *Ma Solange*, par exemple, le texte n'était pas appris : il n'y avait donc pas cette idée d'apprentissage et d'incorporation du texte – les spectateurs ne pouvaient donc pas se raccrocher à ce qu'ils s'imaginent être le personnage. Au-delà de la difficulté technique d'apprendre le texte dans son intégralité, je voulais rester sur cette idée qu'on ne fait pas croire qu'on devient tel ou tel. Ce qui m'a étonné, c'est que cela fonctionne, les spectateurs accrochent, ils entendent quelque chose : j'ai l'impression qu'à partir du moment où il y a quelque chose à entendre (plus qu'à regarder) il y a quelque chose qui est gagné.

En général, les acteurs apprennent à jouer de manière tout à fait individuelle et individualiste. Confrontés à beaucoup

de textes contemporains, ils ne savent pas à quoi se raccrocher. Mais c'est ça qui est bien : il n'y a rien pour se raccrocher. Si, il y a la langue.

**JS :** Les acteurs doivent inventer un rapport poétique à la langue. Tu penses qu'il n'y a pas ce travail dans les écoles : voir comment ça s'écrit, de quoi, comment est faite la langue ?

**FM :** Je ne sais pas, je n'ai pas l'impression. Quand j'étais en formation, j'ai toujours eu l'impression de travailler de manière parcellaire. Le travail se réalisait à partir de scènes (une parcelle du texte) souvent dans l'optique du personnage (qui est une autre parcelle). Tu te retrouves donc seul avec toi-même et les quelques phrases qui sont attribuées à ton personnage, tu te raccroches à ce truc-là, et tu essaies de faire des choses. Mais tu ne travailles pas dans l'optique d'une œuvre poétique globale.

Mais, en fait, peut-être que l'acteur ne peut pas envisager l'histoire de la littérature, des arts, du texte de théâtre. Peut-être que s'il embrasse tout cela, il n'est plus acteur : c'est un metteur en scène, un dramaturge, un auteur, un journaliste. Dans l'acteur, il y a cet acte extrêmement important et dangereux d'aller en scène. Je les admire énormément pour ça, et cet acte-là, c'est tout. Il s'agit de lui indiquer des endroits où il pourrait aller : il construit à partir de ça, mais il ne peut pas envisager la totalité de son art. Tu ne peux pas être dedans et dehors. Je crois qu'il y a des gens qui font de la mise en scène et des gens qui sont dans la mise en scène.

**JS :** Comment s'abordent les nouvelles dramaturgies ?

**FM :** Il n'y a plus de notion de personnage, mais il y a des éléments : c'est la combinaison, l'architecture de tous ces éléments mis ensemble qu'il faut savoir décrypter. Aujourd'hui, on ne peut plus tout jouer. Du coup, il faut travailler, pour trouver comment on envisage, comment on lit l'écriture : rien n'est référencé. Il faut combattre à l'extérieur (pour monter les projets, les productions) et à l'intérieur (avec les équipes, pour déplacer leurs regards). Il n'y a plus de règles, les codes ont imploré, et il faut s'y pencher – prendre le risque de rater.

Beaucoup de gens se plaignent : « s'il faut avoir la notice explicative pour comprendre, ce n'est pas la peine ». Mais ce qu'ils ne comprennent pas, c'est que c'est à eux de la faire ! Il y a des fois où je n'ai pas envie de faire le relais, où je me dis qu'après tout, ce sont des œuvres littéraires à part entière, qu'elles ont leur densité, leur consistance, leur présence, et qu'on le voit ou qu'on ne le voit pas.

De toute façon, on ne peut pas être dans l'absolue immédiateté de l'apparition d'une forme, dans sa lisibilité, et en même temps dans sa pleine reconnaissance : ce n'est pas possible. Ça, c'est de la publicité ou bien du journalisme de consommation mais en tout cas pas de l'Art. Il faudrait qu'il y ait des gens qui travaillent en amont, qui trouvent de nouveaux textes, qui les lisent, qui aient la liberté d'en faire une première création, même si parfois tout cela reste un peu « clandestin ». Ce travail est un travail de service public dans le sens où il servira à la communauté, de manière rétroactive. Je crois beaucoup à cette vertu-là dans le temps. Je pense que la création de nouveaux textes a par exemple une valeur historique, dans le sens où elle sert le mouvement des formes et des idées. Et le mouvement de l'art, c'est essentiellement le mouvement des formes et des idées.

Octobre 2003