

Regard

Marie-José Latour

Répéter n'est pas jouer !

**Entretien avec Solange Oswald, metteur en scène,
et Georges Campagnac, comédien**

« Loin d'ici metteurs en chose, metteurs en ordre, adaptateurs tout-à-la-scène, poseurs de thèses, phraseurs de poses, imbus, férus, sclérotés, doxiens, dogmates, segmentateurs en chef, connotateurs, metteurs en poche, adaptateurs en chef, artistes autodéclarés, as de la conférence de presse, médiaturges, médiagogues, encombreurs de plateau, traducteurs d'adaptations et adaptateurs de traduction, vidéastes de charités, humains professionnels, librettistes sous influence, sécheurs d'âmes, suiveurs de tout, improvisateurs de chansons toutes faites, loin d'ici, Monsieur Purgon ! Mettez-les loin d'ici ! ! »

Cet entretien avec Solange Oswald, metteur en scène, et Georges Campagnac, comédien, du Groupe Merci ², a eu lieu à l'issue du séminaire des enseignants du CCPSO, à Tarbes, le 17 octobre 2009, et après que Georges Campagnac a donné un extrait du texte de Valère Novarina intitulé « Pour Louis de Funès ».

Marie-José Latour : Merci ! Merci beaucoup pour ce texte de Valère Novarina intitulé « Pour Louis de Funès », que Georges Campagnac nous a remarquablement donné – c'est un joli mot, donné, plutôt que joué. Cela pourrait être un texte manifeste pour le groupe Merci.

1. V. Novarina, « Pour Louis de Funès », dans *Le Théâtre des paroles*, 1989, p. 114.

2. Groupe Merci. Codirection artistique : Solange Oswald, metteur en scène, Joël Fescl, plasticien. 13 rue Sainte-Ursule, 31000 Toulouse. Tél. : 05 61 21 11 52. Fax : 05 61 22 74 66. E-mail : groupe.merci@free.fr

Georges nous a dit tout à l'heure que « le théâtre n'est sur scène que la représentation d'un trou ». Évidemment, je pense que ça a parlé à plus d'un ! C'est là « l'idée à creuser ». C'est ce que vous faites depuis des années ; c'est l'idée que vous creusez depuis des années avec élégance, pertinence, obstination – pas toujours très bien accueillie – et un peu de provocation !

Georges Campagnac : Oui ! Le théâtre, s'il n'est pas provocation, ce n'est pas du théâtre...

M.-J. Latour : Si j'ai tenu particulièrement à vous inviter, c'est pour toutes les raisons que je viens de dire, mais c'est aussi par rapport au thème de notre année de travail autour de la répétition. Je pense vraiment que l'acteur, en tout cas pour Novarina et peut-être pour vous, le groupe Merci, c'est celui qui, finalement, prend au sérieux – Georges, tu me diras si tu es d'accord avec ça – « d'avoir entendu une autre langue avant la sienne »...

G. Campagnac : Prendre au sérieux ? Heu... Non ! Non, pas prendre au sérieux, non... C'est plus pour s'oublier, pour disparaître, plutôt. Georges qui était là, c'était un passeur entre Novarina et vos oreilles.

Anne Castelbou : Justement, ce vide que vous nous avez montré, qui pouvait prendre chair à certains moments, est-ce un plaisir ou est-ce une souffrance pour l'acteur ?

G. Campagnac : Pour moi, c'est un plaisir. Sinon, ça ne sert à rien... Enfin, pour moi.

A. Castelbou : Parce que, dans ce texte, quand même, il y a de la douleur...

G. Campagnac : Une douleur ? Ah non ! Je ne trouve pas, c'est plus une enquête : « Comment ça marche ? », « qu'est-ce qui se passe ? ». C'est plutôt une enquête que de la douleur : « Que se passe-t-il ? » C'est un détour poétique, imaginaire, de la part de Novarina, d'avoir écrit ça, ce n'est pas un état de fait. On en fait ce qu'on veut, ça parle, ou pas. Moi, ça me parle !

Solange Oswald : Ça me fait drôle que tu parles du trou, Marie-José, parce qu'on vit une expérience incroyable : on s'est construit un

énorme trou ambulante. C'est un trou de 6,50 mètres de haut et de 50 m² au sol, dans lequel on fait surgir toute l'histoire du xx^e siècle. Et c'est l'histoire d'un trou de mémoire. Le poète Patrick Ourednik ³ a imaginé qu'il y aurait eu un *bug* du millénaire ; vous savez, on parlait toujours de cette histoire : en passant de 1999 à l'an 2000, il allait y avoir une catastrophe. En fait, la catastrophe dont parle Ourednik est que les ordinateurs auraient « bugué » et seraient revenus en l'an 1900. Et donc le xx^e siècle n'aurait jamais existé. Dans le spectacle, dans ce grand trou noir, on fait resurgir du fond, comme des archéologues, mais des archéologues un peu déjantés quand même !, toute l'histoire du xx^e siècle, mais dans le désordre ! Tu nous avais dit une chose qui m'a beaucoup aidée, beaucoup amusée, parce que je n'ai pas de culture analytique à vrai dire, j'ai du mal à vous suivre dans vos discussions, tu parlais d'un trou, tu disais que ça venait d'un trauma, et qu'un trauma, on ne peut jamais le fermer, on peut juste le border. Alors chaque fois que j'entre dans le théâtre, je pense à ta phrase. Voilà, on ne peut pas refermer ce trou, les choses resurgissent du fond... On a mis des ascenseurs pour faire remonter des choses du trou !

G. Campagnac : Du fond ou du dedans !

M.-J. Latour : Si vous avez l'occasion, ne ratez pas *Européana* ; c'est vraiment extraordinaire, le travail que vous avez fait dans le traitement de ce texte, dans la mise en scène, l'invention dont vous avez fait preuve, en récupérant ce vieux cylindre de la mort – ça s'appelait comme ça, là où les motos tournaient...

Quand on s'est retrouvés pour préparer ce moment, on cherchait un titre, et Solange nous a proposé : « Répéter n'est pas jouer ». J'aimerais bien que vous puissiez dire un mot de la façon dont vous voyez la répétition, ou dont vous ne la voyez pas d'ailleurs ! Parce que je crois que Georges a une façon très particulière de travailler le texte, ou de se laisser travailler par le texte.

G. Campagnac : La seule chose qui est répétée, c'est le texte. Quand on l'apprend, quand on le met dans le corps, quand on le met au fond du trou ! On le mâche, mais après, répéter n'est pas jouer : quand on joue, c'est tout le temps un présent nouveau, même si le présent, on

3. P. Ourednik, *Européana, une brève histoire du xx^e siècle*, Paris, Allia, 2001.

n'arrive pas à le palper. C'est du renouveau, ce n'est jamais pareil, il n'y a pas de répétition. Si ! Il y a la répétition du cadre. Le cadre : savoir vers où je vais, même si je n'y vais pas ! Mais savoir que je peux y aller – puis je n'y vais pas, mais tant pis !

M.-J. Latour : Il faut préciser que vous êtes là depuis ce matin, depuis midi, et donc vous avez travaillé. Oui, vous étiez dans la salle. C'est quand même très particulier cette façon de travailler, ce n'est pas habituel.

S. Oswald : On a l'habitude de créer une certaine magie, mais là on n'a pas du tout trouvé... On voulait faire le noir et que Georges soit éclairé par les spectateurs ; et si les spectateurs s'ennuyaient, ils baisseraient la tête et Georges ne serait plus éclairé ; alors il faudrait qu'il retrouve du ressort, qu'il renaisse encore... Mais on a vu que ce n'était pas possible ; alors, finalement, il n'y avait que lui tout seul, sans effet.

G. Campagnac : Avec Novarina quand même !

S. Oswald : À propos de répétition, c'est drôle, parce que j'ai été actrice pendant vingt ans et ensuite j'ai été metteur en scène. Je passe mon temps à écouter des répétitions ! On ne fait que répéter... Je ne m'étais jamais interrogée sur ce thème : on répète tout le temps. Évidemment on répète pour oublier, c'est le sentiment que j'ai. L'acteur va répéter tous les jours le même texte – Georges a appris le texte pendant trois mois, parce que c'est très dur à apprendre, Novarina, c'est une galère terrible – et apprendre le texte ; nous, nous disons : pour l'oublier. Et on prend le risque que devant les spectateurs il ne n'arrive pas. Je n'arrête pas de dire aux acteurs qu'ils doivent avoir des trous. Le travail de l'acteur, c'est ça, c'est s'idiotiser finalement, il est rendu idiot, il se coupe la tête, comme dit le texte de Novarina – « s'enlever la tête ». Donc, en fait, on ne doit pas penser au sens de ce qu'on dit. Le sens, c'est vers où ça va, mais ce n'est pas ce que ça veut dire. On est dans une espèce d'effet étrange : on dit un texte qui a du sens, mais, ce sens-là, on ne l'a plus. On en joue un autre ; on joue le présent ; on joue des sensations. On ne joue pas ce que ça veut dire. Et donc ce double discours de l'acteur est une mise en danger. Je crois que c'est pour ça qu'on nous paye très cher ! Je parle de ce que ça vaut comme exercice de la disparition...

Quand Novarina parle de sacrifice de l'acteur, je ne suis pas très chrétienne... On sait bien que le théâtre agite ces références au sacrifice, que c'est le chant du bouc, et donc qu'il y aurait le sacrifice de la bête, et de l'homme derrière. Mais le fameux sacrifice de l'acteur, c'est de disparaître, lui, au profit d'une figure. Nous avons un outil, c'est le masque. C'est pour cela que je tenais un peu au talc (sur le visage de Georges). En fait, on a un outil, un masque et il y a un vide entre nous et le masque. Ce vide, c'est curieux, est une espèce de dédoublement, mais en fait ça nous met terriblement en danger. Quand on se jette sur le plateau, on ne se rappelle plus un mot de ce qu'on va dire ; on a juste besoin d'avoir confiance que ça va arriver. Le cauchemar de l'acteur, c'est d'oublier son texte. Il fait tout le temps ce même rêve. Il entre en scène et il ne sait plus un mot. Effectivement, si vous avez l'expérience de jouer, c'est ce qui se passe, on ne sait plus, on est devant un vide. Je pense qu'on est payé pour ça. On joue des sentiments, mais le texte... on a un énorme trou. Et donc on réinvente. C'est de ça que parle le texte de Novarina ; c'est comme une machine à faire renaître les mots. Et pour nous c'est une langue étrangère. Quand le texte arrive, c'est une langue réinventée. Vitez me disait toujours : « Allez ! Parle une langue étrangère... » Moi, comme metteur en scène, je les surveille. Alors ils parlent, ils parlent... Oh la la... tu me casses les pieds... je m'ennuie... tout ça je le sais déjà... – sous-entendu : je ne te vois pas renaître ; je ne te vois pas naître devant moi, tu n'es pas dans le présent, tu n'es pas vivant, tu es dans une répétition... C'est horrible ! Parce qu'on répète pour ne pas répéter ! Je ne suis pas du tout une spécialiste de votre langage, mais je pourrais raconter ça, par exemple...

G. Campagnac : Mais tu es spécialiste du tien !

Applaudissements.

M.-J. Latour : Pour nous, la pertinence de vos propos est incroyable. Vraiment, le psychanalyste a à apprendre de l'acteur, parce que l'acteur, et Georges Campagnac le montre, le met en scène, l'acteur n'est pas un imitateur. C'est un *décompositeur*, dit Valère Novarina. Ça consonne tout de même avec le travail de l'analyste.

G. Campagnac : Ce n'est pas un imitateur, même s'il y a plein de bouts de plein de références qui apparaissent.

S. Oswald : Je pense que ce n'est même pas un métier. Tout le monde est acteur s'il se met dans cette situation d'oublier, d'avoir ce trou et puis d'inventer. C'est la pratique même de la création, de n'avoir aucun savoir-faire. Autant on peut dire d'un pianiste, ou d'un musicien, qu'il a un savoir-faire, mais nous, nous n'en avons vraiment aucun. J'enseigne beaucoup aux acteurs, et c'est plus une école de la création qu'un savoir-faire, parce que tous ceux qui savent faire, justement, sont souvent mauvais. Ils singent l'acteur « Comédie française », vous savez, avec la belle voix, tout ça, le ton France Culture. Et nous, on est obligés d'être sauvages ! On cherche cette sauvagerie. Toute la tragédie parle de ça : comment harmoniser nos instincts sauvages ? On doit bien donner l'exemple de la sauvagerie !

Tu parlais de la souffrance, ça m'a rappelé quand j'ai joué les grandes tragédies antiques, etc. Évidemment on doit se mettre dans la situation de revivre un traumatisme. Le spectateur vient dans la tragédie assister à un mélo, au chant de la destruction ; on doit le rejouer, le revivre. Mais finalement c'est peut-être un plaisir, parce que justement on n'est pas identifié ; c'est une figure qui la joue, ce n'est pas vraiment nous. Si on joue dans *Les Troyennes*, et qu'on joue Andromaque laissant son petit enfant partir, c'est notre propre émotion, mais ce n'est pas nous quand même. Je pense que c'est le masque, le masque de la figure. Et si on ne l'avait pas effectivement, on serait plus dans un hôpital, je pense.

Applaudissements.

G. Campagnac : Vous posiez une question : y a-t-il un savoir-faire de l'acteur ? Eh bien... non ! Non. Le pianiste, par exemple, lui, a une technique. Pour nous, il n'y a pas de technique. Pas spécialement, enfin on ne sait pas quoi... Un danseur, un musicien, un peintre a un rapport à un objet. Nous, on n'a un rapport à rien.

S. Oswald : C'est ça, on est mis en condition de disparition et de désapprendre.

M.-J. Latour : Quand même, quand tu dis que tu avales le texte, que tu le mâches, tu le remâches...

G. Campagnac : Oui, pour l'oublier !

M.-J. Latour : Pour l'oublier, on est tout à fait d'accord, mais c'est quand même de l'ordre d'un savoir-faire.

G. Campagnac : Mais tout le monde peut le faire ! Mais si ! Comme à l'école ! Comme quand on était petit !

S. Oswald : Il y a quand même un truc... Quand Novarina dit que le verbe se fait chair, évidemment c'est un détour imaginaire. En ce moment il traîne un tas de trucs comme ça, nous on n'est pas vraiment là-dedans, on sait que c'est un détour imaginaire.

Applaudissements.

A. Castelbou : C'est vraiment la façon la plus formidable que pouvait trouver Marie-José pour conclure cette journée de travail qui a été riche en échanges cliniques. Là, on a quelques perspectives qui vont nous donner envie de continuer notre recherche, et ce que vous avez dit aura résonné, tout particulièrement.

M.-J. Latour : Je remercie encore Solange Oswald et George Campagnac du Groupe Merci et je vous invite à aller voir leurs productions théâtrales, qui sont vraiment à chaque fois des événements !

Entretien retranscrit par François Terral.