



“ Penser aux habits trop grands ”: Entretien avec Michel Cerda à propos d’Ida ou le délire d’Hélène Bessette

Anyssa Kapelusz, Michel Cerda

► To cite this version:

Anyssa Kapelusz, Michel Cerda. “ Penser aux habits trop grands ”: Entretien avec Michel Cerda à propos d’Ida ou le délire d’Hélène Bessette. Incertains regards. Cahiers dramaturgiques., 2022, 12. hal-04433391

HAL Id: hal-04433391

<https://hal.science/hal-04433391v1>

Submitted on 1 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Penser aux habits trop grands » :

Entretien avec Michel Cerda à propos d'*Ida ou le délire* d'Hélène Bessette et d'imaginaire

Michel Cerda est metteur en scène, directeur artistique de la compagnie Le Vardaman qu'il fonde en 1986. Outre ses propres créations pour la scène théâtrale (Faulkner, Kleist, Marivaux, Durif, Magnan, Valletti, Synge, etc.), il est, depuis une vingtaine d'années, collaborateur artistique pour des projets de cirque – avec Thierry Collet, Jean-Baptiste André, le cirque Aïtal, Baro d'evel, entre autres. En tant que pédagogue, il a formé de jeunes artistes au jeu de l'acteur et à la mise en scène dans différentes écoles ou universités, comme le Centre National des Arts du Cirque, l'école du Théâtre National de Strasbourg ou l'université Paris-Nanterre. De 2016 à 2022, il est artiste associé au sein de la formation en théâtre d'Aix-Marseille Université. Dans ce cadre, il adapte et monte *Ida ou Le Délire*, roman écrit par Hélène Bessette en 1972¹, avec des étudiants acteurs, metteurs en scène, scénographes, régisseurs, médiateurs. *Ida* a été présenté au Théâtre Antoine Vitez d'Aix-en-Provence, en mars 2022.

Ce texte combine plusieurs matériaux collectés selon des modalités différentes et dans des temporalités distinctes. Il se compose, d'une, part de phrases adressées aux acteurs et recueillies lors des répétitions d'*Ida*, entre janvier et mars 2022 ; d'autre part, de la réécriture d'un entretien oral qui a eu lieu en avril 2022, à la suite des représentations. La retranscription cherche volontairement à conserver cette part d'oralité inhérente à l'échange dialogué.

Par le recueil de sa parole, il s'agissait de pénétrer l'imaginaire de l'artiste, d'en creuser la mécanique et d'en mettre au jour la richesse, en s'appuyant principalement sur sa dernière création, *Ida*. La question du temps comme durée s'est révélée prépondérante dans cet échange, et fait contrepoint à l'accélération du temps qui caractérise nos modes de vie et les systèmes de production artistique contemporains. À partir de son regard de metteur en scène et de son expérience de pédagogue, cet entretien a aussi été l'occasion de comprendre le positionnement de Michel Cerda, parfois très ferme, face à certaines formes dominantes de l'imaginaire contemporain, perceptibles dans la mise en scène théâtrale actuelle. La responsabilité de l'artiste, la nécessité de déployer sa vision, l'invitation au déplacement et à la légèreté, mais aussi ses réserves quant au « trop de réalité », sont quelques-unes des pistes qu'il partage ici.

Michel Cerda aux étudiants : « On n'allait pas offrir un théâtre à *Ida*, elle dont la vie fut si insignifiante. »

Anyssa Kapelusz : Une spectatrice disait que, grâce à *Ida*, elle avait vu les étudiants grandir.

¹ Hélène Bessette, *Ida ou le délire*, Paris, Points, 2020.

Michel Cerda : Oui. J'aime bien ce point de vue qui consiste à dire qu'ils ont traversé quelque chose, qu'ils en sont sortis comme ils n'étaient pas rentrés. On pourrait peut-être le dire à chaque fois, mais c'est vrai que, pour moi, c'est une chose importante. Traverser *Ida* comme on pourrait traverser un autre territoire, c'est, de toute façon, en être modifié et en être bouleversé au sens premier du terme. Et que si ce bouleversement ou cette modification se perçoit, je pense que la moitié du travail a été faite. C'est un peu la raison pour laquelle on fait ça, me semble-t-il, sentir que ce travail les modifie. Je pense toujours que pour faire un exercice comme celui-là, il faut penser aux habits trop grands. Il faut que les acteurs jouent quelque chose de plus grand qu'eux. Je m'étais dit, *Ida*, ce sera plus grand parce que ça n'a pas d'intérêt pour eux. A priori, ils ne vont pas s'y retrouver. Ce n'est pas une histoire de hauteur. Il faut que ce soit plus grand qu'eux pour qu'ils s'y mettent. C'est ce que dit Vitez, cette idée des habits trop grands signifie qu'il faut y rentrer, puis aller au bout [il fait un geste d'extension du bras]. Alors que, dans des habits ajustés, on y rentre et puis ça fige. On y est quoi, ça nous va bien. Le parcours qu'il y a à faire n'est pas le même.

« Comme *Ida* c'est un texte qui commence par la fin, ce spectacle ne se jouera jamais sur scène. Vous attaquerez par l'arrière de la salle, au-dessus de la régie. Ça commencera par la collectivité et par l'absence.

Ce qu'on représente, nous, par nos voix, c'est la vie, c'est le village. *Ida* n'existe pas. C'est nous, personnes présentes, qui constituons *Ida*. »

AK : Selon moi, ce qui caractérise la mise en scène d'*Ida* c'est sa grande simplicité.

MC : Je suis d'accord. Sauf que la simplicité, ce n'est pas ce qui arrive en premier. C'est un chemin d'aller vers la simplicité, d'arriver à la simplicité. Je me souviens de certaines réactions à la vue de ce texte un peu compliqué, un peu difficile. C'est devenu un apprivoisement. C'est devenu quelque chose qui s'est apprivoisé, donc quelque chose d'assez simple. L'un des outils de la simplicité, par exemple, c'était de faire en sorte que ça leur soit familier, de passer de l'étrangeté à la familiarité. C'est pour ça que, pour moi, la notion de répétition est essentielle car il faut recommencer pour y revenir, pour en repartir. Pour que cette chose-là soit leur histoire, quoi. Parce qu'au début, c'est moi qui viens avec ce projet, et c'est quand même eux qui le joueront. C'est un passage. Mon corps de metteur en scène propose quelque chose et, au bout du compte, mon corps est absent. La familiarisation, ça veut dire que ça devient leur corps. Qu'ils n'auront qu'à apparaître et que ce sera simple. J'aime beaucoup, cette idée de « répétition », en français. Ce mot-là n'existe pas en espagnol.

AK : Comment tu dis « répétition » en espagnol ?

MC : « *Ensayo* », un « essai », ce qui est plus proche de la notion d'improvisation. La répétition, c'est vraiment un truc qui me fascine. Tous les jours, quotidiennement, à force de refaire, quelque chose s'inscrit dans le corps, dans la voix. Pour que le jour où les spectateurs viennent, ça ne soit pas un anniversaire, une célébration, mais bien quelque chose qui existait avant.

Pas un truc qui soit extrêmement sacralisé et qui fait peur – c'est normal ! –, mais le fait qu'avant que vous [le public] soyez venus, nous [les acteurs] avons déjà joué. Il s'agirait d'une rencontre un peu décalée. Cela a lieu sous vos yeux pour la première fois mais, pour nous, ça a déjà existé. Je trouve que c'est un des secrets de fabrication de ce que serait la simplicité. On désacralise, il n'y a pas de sacré (même si le sacré peut m'intéresser ailleurs). Pour *Ida*, je ne voulais pas qu'ils passent par le costume. Je voulais qu'ils y aillent comme ça.

AK : Dans la continuité...

MC : ... dans la continuité d'un lever du matin. Qu'est-ce que c'est qu'un acteur ? C'est quelqu'un qui se lève et qui le soir joue. Parfois, il passe par la loge, il va se pomponner, se mettre du maquillage. Et parfois non. Parfois, c'est le *sujet* l'enjeu de la chose, c'est *moi* qui viens jouer. Comme je me suis levé. Comme j'ai passé la journée. J'avais l'impression qu'avec Bessette, c'était ça qu'il fallait mettre en jeu, ne pas passer par une modification de soi. Dire ces mots avec soi-même. Et puis il y a chez Bessette cette idée tellement forte de démasquer le monde qu'il fallait que l'acteur arrive sans masque (puisque le masque arrivera par la suite).

« Vous venez au théâtre pour disparaître. On va créer un anonymat par le collectif. On ne sera pas sur la scène, mais dans la salle. Il n'y aura pas de costume, vous viendrez comme vous êtes. Il n'y aura pas de loge. On sera en pleine lumière. La scénographie va se faire en direct. Je voudrais qu'on donne l'impression que les choses se fabriquent sous nos yeux. Un peu comme dans les peintures de Fabrice Hyber.

J'aimerais que chaque acteur soit traversé par l'idée de sa disparition. »

AK : Il n'y avait pas non plus cette idée, devenue banale, que les étudiants parlent en leur nom propre, en tant qu'eux-mêmes.

MC : Non, non, non, parce qu'eux-mêmes étaient fondus dans une collectivité. Il n'y avait pas cette idée d'affirmation d'un patronyme, d'une identité. Parce que toute la question de ce projet écrit par Bessette, c'était de liquéfier l'identité, de faire en sorte que l'identité ne soit pas la question, ne soit *plus* la question, si ce n'est pour la redire sans cesse. Donc pour redire *Ida* pendant 100 pages, il fallait l'annuler, pour qu'elle soit à chaque fois « redisable ». D'où le fait que toute identité d'acteur était aussi annulée. Je venais, moi [acteur], habillé comme j'étais. Pas moi en tant que patronyme ou nom, mais en tant que personne, comme une identité non fixée qui vient redire la chose. *Ida* pose cette question au théâtre : moi, je ne suis rien, mais pas plus qu'*Ida* n'est quelqu'un. De fait, ce qui me réunit, c'est une chose sans forme.

« On dit *Ida* tous ensemble. Dès qu'on travaille en chœur, il ne faut avoir qu'une seule respiration, qu'un seul souffle. Il faut attendre les autres.

Il y aura des paroles uniques et des paroles chorales.

Il va falloir traiter ce texte comme une partition, sans arrêt. »

Je trouvais ça très intéressant de voir à quel point le roman de Bessette était extrêmement théâtral. Théâtral parce que, justement, il pose la question de l'individu, du sujet qui parle, pour le questionner. Pas forcément pour le mettre sur un piédestal. C'est un théâtre qui questionnerait sans arrêt les prises de parole, dans sa représentation même. Selon moi, il y a du baroque là-dedans, c'est-à-dire un épuisement du sujet, un sujet non défini, une pluralité des points de vue. Scénographiquement, ça engage une multipolarité, c'est-à-dire le fait de regarder les différents points de vue partout, plutôt que de regarder à un unique endroit. C'est pour cela que ça jouait dans tous les espaces du théâtre, et quasiment jamais (sauf à la fin) sur la scène.

Puisque la représentation s'est faite dans le cadre d'une formation, dans un cadre qui nous invite au travail, il fallait que tous les étudiants se jouent de ça. *Ida*, c'est un vrai texte de mise au travail de soi, avec le jeu que c'est de se mettre au travail de soi. Il ne s'agissait pas de *représenter* la chose, parce que ça n'était pas la question. Ça a été intuitif. Je me suis dit, on va s'y mettre, on va tous se jouer de nous, on va tout se mettre au travail. J'imaginais que ce serait une réponse possible (pas unique) à ce que peut être une formation. C'est-à-dire faire spectacle de cette mise au travail. C'est pour ça que tout le monde joue son poste : les assistantes, les scénographes, les acteurs...

AK : Ce qui était marquant au cours des répétitions d'*Ida*, c'était cette circulation permanente. La salle était toujours ouverte et tout le monde pouvait aller et venir, regarder, travailler. Le plateau est rapidement devenu l'espace de l'atelier.

MC : J'ai appris ça grâce à Dominique Valadié². Elle enseignait au conservatoire et j'ai su qu'elle acceptait qu'on assiste à ses cours. J'y suis resté trois ans, pour prendre des notes et regarder. Ça a été super important pour moi. Sur un plan pédagogique, elle m'a fait bifurquer. Parfois, on était plus nombreux à venir regarder que ceux qui jouaient. Elle ouvrait tout et donc tout était représentation et rien ne l'était. Le fait que quand la représentation arrivait, elle avait déjà existé avant ou elle n'existait pas plus que cela, c'est quand même une autre façon de faire ce métier.

Valadié disait aussi « on jouera demain. Aujourd'hui, on répète et un jour, on jouera ». Ce qui signifie mettre son travail en perspective pour un demain, continuer à chercher. La représentation n'est qu'une étape de recherche et d'expérience parmi d'autres, mais ce n'est pas une destination. Elle n'est qu'un jour de plus. Le jour de la première, même si on a le trac, ça va parce que c'est la même chose qu'hier, sauf qu'il y a du monde. Il y a donc une espèce de tranquillité. Aux acteurs, j'ai l'habitude de dire : « j'ai besoin de vous aujourd'hui, mais mettez-vous dans une dynamique du demain. C'est demain que ça va venir ». Dominique citait souvent Vitez qui disait « il y a jadis et ailleurs », par opposition à « ici et maintenant ».

² Cf. Michel Cerda, « L'invitation au travail », in *Revue Frictions* n° 2, printemps-été 2000.

C'est une disposition singulière pour l'acteur de travailler pour demain, cela veut dire qu'aujourd'hui n'a pas d'importance. Il y a de la perspective, c'est très prospectiviste. C'est l'idée de mettre en place tout le temps quelque chose, tous les jours. C'est donner la possibilité que demain, ce sera encore possible.

AK : Et qu'est-ce que ça produit sur les spectateurs ?

MC : Je pense qu'en tant que spectateur, et ça fait écho à ce qu'on se disait au début, ça produit de la simplicité. C'est-à-dire que je vois des gens qui jouent là, sous mes yeux. Et je vois bien que demain, ils feront pareil, et qu'après-demain aussi, peut-être. Et ça, c'est quelque chose qui n'a rien à voir avec le sacré. Encore une fois, je ne les oppose pas, j'adore le sacré, mais ce n'est pas du tout la même expérience. Il y a des metteurs en scène pour qui il n'y a que de l'instant, il faut être là dans l'instant. Comme chez Mnouchkine, par exemple. La création, c'est un endroit du secret, c'est un endroit de l'intime. Et, pour moi, Valadié a changé toute la donne. Ça reste de l'intime, mais cette intime-là, d'abord, je suis obligé de le signaler à tout le monde, et il peut aussi se partager. Son positionnement était politique, elle disait : « Ici, c'est un lieu public, donc vous pouvez tous venir. Cette classe, c'est une classe publique. ». Ça a été une super expérience d'accueil de dire, voilà, c'est un endroit pour tous, vraiment. Pourtant, elle disait aussi : « vous me fichez la trouille, parce que ce n'est pas facile de travailler avec les autres. »

J'adorais ses cours, mais j'ai décidé de partir parce que, sinon, j'allais y rester toute ma vie.

« Au moment où le texte commence, Ida est morte. Ida est fauchée par un bus. Et c'est pour ça que le texte commence.

Ida est morte parce qu'elle regardait ses pieds. C'est le début de sa mort. Elle regardait ses pieds et s'est fait renverser par un bus. »

AK : Comment le projet *Ida* s'est-il construit ? Tu as commencé à évoquer Hélène Bessette il y a 4 ans maintenant. Tu l'avais découverte sur les conseils de Noëlle Renaude. Et depuis, ce texte, cette altérité, cette intuition de départ, sont devenus un tout parfaitement cohérent. Il y a une continuité évidente de ce projet avec ta façon de penser le théâtre et la pédagogie.

MC : C'est drôle parce que mes deux dernières expériences de mise en scène, *Ida* et *La source des Saints*³ ont en commun le fait que j'y ai mis du temps. J'ai mariné longtemps parce qu'il n'y avait pas de pression pour monter ces projets. Pendant ce temps-là, j'ai donc pu exister moi avec eux. À chaque fois, j'ai eu une fréquence, une fréquentation de la chose. Face à ces textes, face à ces altérités, je trouvais l'espace de m'y mettre moi aussi. Je peux aussi aimer le dessin, l'esquisse qu'on fait rapidement la veille pour le lendemain. Mais là, ce n'était pas le cas.

³ *La source des Saints*, texte de John Millington Synge traduit par Noëlle Renaude, mise en scène de Michel Cerda, Compagnie Le Vardaman, créée en 2017 au Studio-Théâtre de Vitry.

AK : Je reviens à cette évidence : c'est peut-être moins Bessette que tu fais parler, que Bessette qui te fait parler ?

MC : Je suis assez d'accord avec la formule. Je la parle, évidemment, elle ne pourrait pas me faire parler si j'étais à ce point en face d'elle, en confrontation. Mais justement, pour qu'elle me fasse parler à l'endroit où je parle, il a fallu aussi que je l'écoute beaucoup. Ça a été la même chose pour le Synge où ça a pris des années pour écouter, pour recommencer, pour que je le parle. Ce qui m'intéresse, c'est quand même de faire rentrer Bessette (ou d'autres) au théâtre. Je voulais qu'on l'entende par un « elle + moi ».

AK : Se dire qu'il faut trouver le bon texte pour un projet, c'est peut-être prendre la question à l'envers. Finalement, c'est le texte qui t'arrête et qui vit avec toi, à travers toi, par imprégnation.

MC : Ça a toujours été le cas. J'ai écrit là-dessus⁴, donc ce n'est plus un secret : il y a des spectacles pour mon père et d'autres pour ma mère. La question de la servitude, c'est ma mère, et c'est un sujet que je fréquente depuis des années. J'avais travaillé sur les sœurs Papin qui ont tué leur maîtresse⁵. Et mon grand auteur de prédilection au théâtre, c'est Marivaux, donc des histoires de maîtres et de valets pour le dire vite. Cette question de la servitude fait donc partie de mon travail. Avec *Ida*, je remets en jeu cette histoire de servitude, de maîtresse, de valet. C'est une énième variation, il n'y a pas la découverte totale. Qu'est-ce que c'est que d'être la servitude du monde ? Et puis ces histoires de disparition ? Le serviteur qui disparaît au bénéfice de son maître, qui veut toujours apparaître alors qu'on lui impose de rester à sa place. Ces sont des pistes que j'ai beaucoup fréquentées.

Bien sûr, c'est une forme de revanche de dire que ma mère faisait des ménages et que moi j'en parle. Ça veut dire que je suis bien lié à elle, sans pour autant passer par le témoignage. Je pourrais raconter l'histoire de ma mère mais je m'y refuse complètement. Cela fait 20 ans que je ne parle que de ma mère à travers Marivaux. Ou de mon père à partir d'histoire de maisons, de constructions.

Parce que, de l'autre côté, c'est un papa qui est maçon, qui tombe malade et qui me dira « mon fils, je ne te construirai jamais de maison, alors que c'est mon métier ». De là, je monte *Maison du peuple*⁶, *La Maison d'os*⁷... Dans *Maison du peuple*, on m'a proposé une scénographie reconstituant un intérieur. J'ai refusé, c'était impossible pour moi. Nous avons

⁴⁴ Michel Cerda, « Vagabond ! Pas de route sans tes pas », in Revue *Frictions* n° 28, été 2017.

⁵ *Et pourtant, ce silence ne pouvait être vide*, texte de Jean Magnan, mise en scène de Michel Cerda, Compagnie Le Vardaman, création en 2008 au Théâtre National de Strasbourg.

⁶ *Maison du peuple*, d'Eugène Durif, mise en scène Michel Cerda, Compagnie Le Vardaman, création en 2002 à la Comète (Châlons-en-Champagne)

⁷ *La Maison d'os*, de Roland Dubillard, direction artistique Michel Cerda, avec les élèves de l'école du Théâtre National de Strasbourg, 2008.

donc placé tous les meubles dans un extérieur, sous la neige. Ça a été le sujet de papa : pas de maison, pas d'endroit.

J'ai eu peur, d'ailleurs, au moment où j'ai compris cela. Je me suis demandé si je n'allais pas arrêter de faire ce métier. Peut-être que tout mon chemin, c'était de ne pas avoir compris ça, mais de l'avoir fait plutôt que d'avoir compris. Je ne sais pas si d'autres artistes pensent comme cela... Peut-être ? En fait, je ne vois pas comment on pourrait faire autrement, même si on ne l'énonce pas à ce point. Ne jamais oublier d'où l'on vient, et, de cette provenance faire travail. C'est quand même ce qui nous fonde. En revanche, j'ai beaucoup de mal avec le témoignage. Plutôt que de raconter l'histoire de ma mère, l'histoire de mon père, faire en sorte que l'histoire de mon père, de ma mère acte sur moi et me fasse acter. Ça serait ça d'être un artiste : son chemin. Non pas son origine, mais sa question originelle.

AK : Ce qui subsiste aussi. C'est une histoire de permanence.

MC : Une permanence que je viens effectivement retravailler et redire. Donc je m'en amuse avec les étudiants. C'est ça aussi qui s'agite. Et je pense que ça a à voir avec notre travail artistique d'agiter les choses. Ou même d'aller dans la maison des autres. Pourquoi je fais beaucoup d'accompagnements [auprès de compagnies de cirque, notamment] ? C'est que la maison des autres m'intéresse. Parce que moi je n'en ai pas, je m'en fous, je n'ai pas besoin d'en avoir. Par contre, je veux bien aller habiter chez les autres, un temps.

« C'est important de regarder le graphisme de la page. Une écriture, c'est pas que du sens. C'est aussi du dessin.

Il y a beaucoup de points. C'est un texte très pointé. Il y a de la parenthèse, il y a de...

C'est le dessin qui va créer du rythme.

On observe ce texte comme une géographie, comme un territoire. »

AK : Georges Banu disait qu'il faut toujours regarder la première création d'un metteur en scène pour comprendre l'ensemble de son œuvre. Par quoi as-tu commencé ?

MC : Il y a plusieurs entrées. Ma première mise en scène, qui s'est faite dans le milieu amateur, c'est *Le jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux. J'étais tout jeune, j'avais 20 ans. Ce qui m'intéressait, c'était déjà la question du serviteur, de la modification. Cette pièce, c'est quand même la tentative de changer de statut social et le jeu de cet écart entre les statuts sociaux. Mais est-ce que le hasard viendra travailler la société ? Est-ce que les serviteurs deviendront maîtres ? Cette question est donc déjà là. Il y aura ensuite *La Double Inconstance*. Ma première mise en scène professionnelle, c'est l'adaptation de *Tandis que j'agonise* de Faulkner, avec la création de ma compagnie. C'est une écriture qui me fascine complètement. C'est une énigme. L'idée qu'on peut raconter l'histoire par plein de points de vue différents, qu'il faut recommencer à raconter l'histoire, que l'histoire ne finira jamais. C'est l'histoire de la mort d'une mère. Des fois je me disais : « mais quand même, commencer par une mort aussi longue, ça ne va pas être facile... » D'ailleurs, je m'amuse de cela : j'ai commencé avec *Tandis*

que j'agonise, c'est-à-dire une mort qui va être longue et qui crée de l'étendue. Et je termine avec la *Source des saints*, une source comme une naissance, mais qui est mon dernier spectacle.

AK : *Tandis que j'agonise*, c'était déjà l'adaptation d'un roman.

MC : Comme pour *Ida*, il s'agissait d'une succession de monologues avec différents points de vue. On pourrait dire que c'est une autre *Ida*. Effectivement, faire théâtre du roman ou, plus largement, faire théâtre de quelque chose qui ne l'est pas, c'est quand même la meilleure façon de comprendre ce que c'est que le théâtre. Même si on n'a pas la solution. On va tenter de comprendre ce qui fait théâtre là-dedans. C'est aussi cela mettre un habit trop grand.

AK : Faulkner, c'est un milieu très âpre, comme Bessette. Alors que Marivaux...

MC : C'est joli a priori mais, pour moi, c'est un théâtre de la grande violence. Cette joliesse est exactement ce que Marivaux dénonce. C'est un théâtre très violent car il veut rendre compte de la possibilité d'une modification de la société et des individus, et cette expérience est toujours douloureuse. Non, ce n'est pas joli. C'est un théâtre du mouvement, de la circulation et du changement. L'expérience qu'on fait est très chaotique. Il y a aussi de la revanche chez Marivaux. Je n'ai jamais fait partie de ceux qui pensent que c'est dégueulasse, au contraire. De penser que Lisette pouvait devenir Sylvia, c'est super fort pour moi ; de ne pas se résoudre, de tenter quand même, c'est super beau.

« Tout le monde va rire. Un rire profondément idiot mais musical.

J'improvise avec vous à l'oreille.

Essayez de vous positionner ailleurs que ce que le texte dit déjà. En retrait. Je préfère que vous jouiez faux, plutôt que vous jouiez vrai. Fabriquez votre jeu. »

AK : Parlons de ta relation aux acteurs. Durant les répétitions d'*Ida*, je trouvais qu'il y avait de ta part une grande douceur, une générosité évidente. Tu disais : « le metteur en scène est là pour autoriser, pour permettre. Si ça va trop loin, si ça ne va pas, n'ayez crainte, je vous le dirai. »

MC : C'est vrai qu'avec les acteurs, dans ce cadre universitaire, je prends une place de passeur. Tout le travail que je dois mettre en place consiste à leur passer, à leur donner quelque chose, puisque je ne serai pas là. Une de mes qualités, c'est d'être un directeur d'acteur parce que j'adore ça, parce que c'est de là que je viens et que je sais ce que c'est de jouer. Il me semble que la qualité d'un projet advient lorsque les acteurs font du spectacle le leur. Mon travail, c'est de trouver le chemin et le terrain de jeu qui fait que ce sera le leur et pas le mien. Si ça continue à être le mien, c'est raté pour moi. Il faut que ce soit eux les médiateurs, pas moi. Une mise en scène, c'est toujours le corps absent d'un metteur en scène. C'est pour ça que je

n'ai jamais prêté mes vêtements aux acteurs. C'est un truc un peu idiot, mais j'aime bien jouer sur ma propre absence, comme passeur.

AK : Dans le suivi des travaux des étudiants metteurs en scène, la confrontation est plus évidente.

MC : Metteur en scène, c'est une place que je trouve obscure, et qu'il s'agit d'éclairer. Ce n'est pas pour moi la même place de travailler avec des étudiants metteurs en scène, qui sont à l'origine d'un projet. Je les invite toujours à faire attention au geste qu'ils font. J'essaye toujours de les questionner sur leur responsabilité. Avec la prétention qui est la mienne, je peux dire que ce que j'ai fait avec *Ida*, j'en suis responsable. J'ai pris cette place de metteur en scène pour obtenir un objet qui soit celui-là. Parfois, je trouve que les étudiants porteurs de projets n'ont pas conscience de la responsabilité qu'ils ont. Ils peuvent essayer, se tromper bien sûr ! Mais ils doivent garder en tête qu'ils sont les premiers acteurs de leur travail. L'exigence que j'ai, c'est que les étudiants metteurs en scène se regardent, mais pas comme dans un miroir. Ils oublient qu'ils sont beaucoup plus importants que ça. Je leur dis : ce n'est pas en regardant le texte, pas en regardant les acteurs, c'est en vous regardant *vous* comme chemin. Vous n'êtes pas obligés de vous connaître, mais en tout cas de tâtonner. C'est le premier travail et ce n'est pas simple.

AK : Il m'a semblé déceler aussi des choses qui te mettaient en colère. Et qui sont des enjeux artistiques essentiels pour toi et contre lesquels je t'ai vu te battre.

MC : C'est tout un positionnement. Je leur demande notamment de ne pas être parlés par le monde, mais d'essayer de le parler. C'est une formule sur laquelle je vais essayer d'être plus clair. Je ne me mets pas hors du monde. Mais je trouve qu'il y a une tendance, chez les artistes, à dire ce que tout le monde dit en ce moment. Certains projets m'interrogent : Vous allez encore dire ça ? Mais comment vous allez le dire ? Parce que quand même, ça, on l'a déjà entendu ! Ce sont des espaces extrêmement saturés.

Chez les étudiants metteurs en scène, oui, ça m'a parfois mis en colère – la colère est chez moi un moteur pour le travail, elle m'est nécessaire. Elle crée des obligations et des nécessités. Je leur disais que s'il y a un mot qu'ils doivent apprendre à dire, c'est « non ». Il faut dire non au monde, même si ça peut paraître absurde. Les violences faites aux femmes, par exemple, je dis oui au sujet, mais je me demande comment faire ? Je sentais qu'il y avait plein d'étudiants qui étaient parlés par le monde et qui, de fait, selon moi, n'allaient pas pouvoir prendre le chemin pour parler le monde. C'est extrêmement prétentieux, mais je continue à croire qu'il faut dire non à ça. Non au thème. Il manque du *comment*. Ce qui me mettait en colère, c'était l'idée d'être traversé par un monde qui vous parlerait sans arrêt. Alors que je pense que le travail de la mise en scène (c'est peut-être exigeant ou un peu trop ambitieux), c'est d'essayer de parler le monde. Même avec toute la maladresse possible, d'en dire quelque chose. Le sujet ou le thème ne me suffisent pas. Ce sont des exigences extrêmement personnelles. Et si je les

ai pour moi, je les ai aussi pour eux. C'est peut-être extrêmement maladroit ou extrêmement déplacé... Je me souviens qu'en tant que jeune metteur en scène, j'ai été vigilant vis-à-vis de cela (notamment vis-à-vis de la publicité). Je me demandais : comment vais-je pouvoir, moi, exister? Non pas comme *ego*, mais exister simplement. Et je continue de penser qu'exister, c'est exister contre. En disant « non », je cherche une autre forme, je veux quelque chose qui me réveille quoi.

Si je reconnais trop ce que je vois, je m'ennuie, je m'arrête. Peut-être parce que ça fait 40 ans que je fais ce métier. Par contre, dès que je ne sais pas de quoi on parle, je reste.

L'expérience de la mise en scène, du spectacle, c'est une expérience du temps dans sa durée. Ça veut dire qu'il faut prendre la durée et le temps comme outil. Pour moi, l'expérience du spectacle (ou du film d'ailleurs), c'est de passer du temps dans un théâtre. Il faut prendre en compte le fait que le temps, c'est de la durée, et qu'il faut sans cesse réalimenter quelque chose : recréer un peu d'énigme et recréer un peu de solution. Tout ça pour que, justement, la question de la compréhension soit toujours questionnée.

AK : On pourrait se dire que tu fais référence ici à des formes classiques de théâtre, des pièces avec des rebondissements, des péripéties ?

MC : Non, ce n'est pas qu'une histoire de rebondissement ou de nœud. C'est faire en sorte que ma présence de spectateur soit toujours questionnée et non résolue. C'est-à-dire que, pour moi, le théâtre, ce n'est pas l'endroit de la solution, c'est l'endroit de la question. Alors évidemment, dans le théâtre classique, le rebondissement est une façon de faire en sorte de créer de la durée. Mais au-delà de cela, c'est l'idée que moi, en tant que spectateur ou en tant que metteur en scène, j'ai rendez-vous pendant 1 h ou 1h et demi. C'est un outil essentiel, j'y pense tout le temps. Qu'est-ce que j'ai encore à dire ? Parfois, au théâtre, j'ai l'impression qu'on me dit tout, ça ressemble à une photo, c'est l'instantané du monde. Or, je pense que le théâtre n'est pas un endroit d'instantanés, c'est un endroit de temps dans sa durée. Le rebondissement dans la dramaturgie classique en est un des effets, mais ce n'est pas le seul. La répétition à l'infini aussi. Et si j'ai l'impression qu'on a déjà trouvé la réponse, ce n'est pas suffisant. C'est cela qui me met en colère quand je vois que des propositions, un peu sociologiques notamment, peuvent s'arrêter au moment où elles s'énoncent. Pour moi, le travail n'existe pas parce qu'il s'énonce. Je ne suis pas là pour valider. Donc, je m'ennuie si je vois ce qu'on veut me dire, si je dois vérifier, valider. C'est une façon de me tuer en tant que spectateur.

C'est aussi la question de l'intention. Je trouve que les intentions sont trop claires et je préfère un homme, une femme, sans intentions et sans qualités plutôt qu'une personne avec plein d'intentions, bourrée de bonnes intentions. Je me souviens d'une étudiante qui voulait faire du théâtre documentaire à partir de témoignages, et qui interviewait d'anciennes militantes féministes fondatrices du MLF. À un moment, elle s'est rendue compte que les réponses ne lui convenaient pas. Alors elle montait les enregistrements pour que ce soit mieux. Et moi, je me disais : mais c'est là que c'est intéressant, quand cela ne correspond plus à votre désir.

Arrêtez de résoudre le monde comme ça ! Le théâtre et l'expérience théâtrale, ce n'est pas quelque chose qui se fabrique avec une intention trop claire. En tant que spectateur, je n'irai pas là où vous voulez que j'aille. Les seuls endroits où j'irai, ce sont les endroits où justement, vous ne voulez pas aller, ce sont les endroits où ça coince, les endroits où il faut travailler avec le réel. Si on veut la vérité, acceptons que la vérité soit aussi l'ennui. Parce que des fois, la vérité ennue.

Ne soyez pas parlés par le monde, essayez de le dire. Et moi, je suis persuadée que si vous prenez ces sujets-là, ce sera compliqué parce que je ne suis pas sûr que vous aurez grand-chose à dire de plus. Là, je reviens à *Peer Gynt* : fais le tour, fais le détour.

« C'est d'abord le texte qui parle et ensuite on parle du texte.

La dramaturgie ce n'est pas l'affaire d'un seul, c'est l'affaire de tous. Je ne travaille pas avec un dramaturge, je fais la dramaturgie moi-même. Ou plutôt, on la fait ensemble.

On commence par lire le texte. Je ne distribue pas, vous prenez la parole. Ce sont les acteurs qui prennent la parole. »

AK : Je me souviens que tu disais aux étudiants : « La dramaturgie, pour moi, c'est à la fois ce qui est dit et ce qui se dit. » Cette double entrée connotative et dénotative, c'est presque une façon psychanalytique de voir la dramaturgie.

MC : Cette expression, je l'emprunte encore à Dominique Valadié. Elle disait toujours : on va passer 1 h à savoir ce qui est dit, donc on va lire, on va le dire et le redire. À partir de cette expérience de ce qui est dit, qu'on va répéter à l'infini, peut-être qu'on va rentrer dans un espace archéologique. Rentrer dans l'archéologie de l'écriture pour savoir ce qui se dit dans ce qui est dit. Et ça, effectivement, pour moi, ça a à voir avec la psychanalyse. J'ai travaillé sur *Iphigénie Hôtel* de Michel Vinaver qui est une grande pièce sur l'archéologie, qui demande à être travaillée par archéologie. Parce qu'*a priori* ce n'est pas intéressant. Vraiment. Le lire, c'est sans intérêt. Il faut simplement accepter de s'asseoir et puis de descendre. Et peut-être qu'on va s'apercevoir que c'est incroyable archéologiquement tout ce qui se dit. Ça n'apparaît pas à la lecture à la surface, ça apparaît quand tu restes dedans et quand tu commences à mettre du lien. On en revient à l'infusion et à la marinade. D'un seul coup, des choses t'apparaissent que tu n'avais jamais vues. Et c'est pour ça que, pour moi, un texte c'est insondable. Dans *Iphigénie Hôtel*, on n'y voit rien. D'ailleurs, c'est dit dans quasiment toutes les scènes : « Non. On ne verra rien ». J'ai compris au bout d'un certain temps qu'on ne verrait rien dans un théâtre en image, parce qu'il n'y a pas d'images. On n'aura pas de Grèce antique. Il faudra attendre le cinquième acte pour que quelqu'un dise : « Mais si tu vois rien, c'est bien ». Ce qui est génial, c'est qu'on va être obligé de regarder autre chose. Ce qui se dit, c'est qu'on ne voit rien, donc, le mettre en scène, c'est inventer un projet qui nous ôte la vue. Et ça, c'est un de mes sujets de prédilection.

À force d'infuser, j'ai compris ce que nous dit Vinaver dans cette pièce, c'est que si on ne s'intéresse qu'à la vision, il se peut qu'il n'y ait pas de théâtre. Il faut du théâtre pour l'oreille. Si on ne convoque pas notre oreille comme endroit de compréhension d'un monde et si on ne

croit qu'à l'image qui, justement, serait le dispositif de mise en scène avec évidence, on pourrait passer à côté de la chose. Vinaver bosse comme ça, à écrire des sons qui ne convoquent pas d'images, à cacher la représentation pour qu'ensuite, le metteur en scène s'interdise de représenter.

J'ai compris que mon travail, c'est d'essayer de comprendre ce qui se dit à l'intérieur pour en faire un outil de mise en scène. Et non pas tomber, là aussi un peu rapidement, dans la surface de ce qui est dit.

« C'est comme si le corps d'Ida qui était mort était un corps qui se répand. Cet absence va fournir quelque chose de très logorrhéique. »

AK : Qu'est ce qui se disait dans *Ida*?

MC : Ce que je pensais qu'il se disait, c'était l'idée de faire de cette chose sans forme, une héroïne. Pour le coup, on en revient un peu aux sujets qui sont les miens. Faire de l'informe quelque chose qui serait le sublime. Je trouvais aussi intéressant ce que disait un spectateur, auquel je n'avais pas forcément pensé : renommer Ida sans cesse, c'était lui donner vie. Cette espèce de répétition à l'infini, lui donnait vie. Chaque fois que quelqu'un pouvait redire, « ça, c'est Ida », il y avait la nomination d'une identité qui n'était pas. C'est l'idée que ce qui n'est pas peut le devenir. Et le théâtre peut permettre que quelque chose devienne. J'adore ça, je pense que c'est ce que j'aime le plus au théâtre. Si le théâtre a une fonction, ce n'est pas celle de nommer, mais d'identifier du non identifiable. Pas pour dire « c'est ça » et c'est fini. Pour dire que ça continue à se nommer, parce qu'on ne sait pas ce que c'est. Donc, si ça continue à se nommer, alors on restera 1 h et demi ensemble, et ça vaudra le coup. *Ida*, c'est convoquer une première absence, commencer par la fin, et refaire le chemin. Mais on va faire le chemin de ce que c'est et de ce que ce n'est pas. Et peut-être que, comme ça, on va arriver à la vie plutôt qu'à la mort. La mort comme début et la vie comme fin, quoi. Voilà, ce serait mes saisies. La dramaturgie, ça n'est pas une vérité, ce ne sont que des saisies.

« Le masque, c'est une traversée des morts et des vivants, depuis l'Antiquité. *Ida* est un texte contemporain qui convoque de l'archaïque.

Le masque pose la question de l'absence et de la présence.

Un masque c'est une présence. Pour être présent, il faut s'absenter. L'acteur se met en retrait.

On a tous les droits, quand on est acteur, d'être quelqu'un d'autre.

Plus on est distant, plus on peut peut-être changer les choses. »

MC : Ça m'intéressait aussi que ce soit des jeunes gens de cet âge-là qui disent ce texte. Des gens qui ne soient a priori pas proches de la mort. Ça rejoint l'idée de l'habit trop grand, l'espace dans lequel il faut entrer mais qui n'est pas donné d'emblée. Je pense que si c'est donné d'emblée, il ne peut pas y avoir d'archéologie. Parce que l'archéologie, c'est un travail qui consiste à prendre son pinceau, à gratter, à refaire, à découvrir un ossement, s'apercevoir

qu'en fin de compte, ce n'est pas un ossement. Ou, comme le dit Vinaver, qu'en fait ça n'est qu'une pierre, ce n'est rien d'autre.

« Dans le titre, il faut entendre « le délire » et le « dé-lire ». C'est-à-dire qu'il faudrait désapprendre à lire, ou lire autrement. »

AK : Comment as-tu procédé pour développer une imagerie autour d'*Ida* ?

MC : J'ai plutôt collectionné des photos. Ce n'est pas comme ça que je procède généralement, même si j'aime bien ne jamais procéder de la même façon. C'est clair que *Ida*, ça a été de l'image. Je me disais, il y a beaucoup de sons dans ce texte, mais il faut que je passe à l'image. J'avais l'impression que Bessette écrivait (et elle n'est pas la seule) comme on peint, comme on travaille à faire des traits. Donc l'enjeu est plutôt venu d'une bibliothèque d'images.

AK : D'un musée imaginaire ?

MC : Oui. Comment Fabrice Hyber est arrivé ? Il est venu parce que, pour moi, son œuvre était une déviation dans cette hétérogénéité du monde ; la représentation d'un fantasme d'une démocratie qui, sans arrêt, par le collage, le remontage, le recalage, se reconstruisait, se formerait, se détruirait. Christian Boltanski, on le connaît tous et c'est vrai que j'ai une fascination pour les vêtements comme peau morte. J'ai donc essayé de convoquer de la plasticité pour contrer la psychologie dans la construction des personnages. J'ai aussi cherché des masques, donc je suis passé par des masques normaux. Et puis petit à petit est arrivé le papier qui a fait le lien avec la peinture.

« Je veux que ça se fabrique sous nos yeux. Pas d'antichambre. »

AK : Je te montre une photographie. C'est une image du spectacle *Combats et métamorphoses d'une femme*, une adaptation du texte d'Edouard Louis, mis en scène par Ivo Van Hove.

MC : [Il observe la photographie où l'on voit une femme avachie par terre, l'air effondré, dans le décor réaliste d'une cuisine vétuste] Tout est dit là. C'est du naturalisme. C'est une reconstitution. Oui, on n'est pas très loin du poulailler d'Antoine. C'est le monde de la déglingue. Je ne suis pas là pour dire qu'il faut enchanter le monde, vraiment pas. Mais pour moi, quand on voit ça, on se dit que le monde ne fonctionne pas et c'est tout. Mais on le sait qu'il ne fonctionne pas ! Là, ça s'arrête. Je n'arrive pas à penser que le monde, c'est aussi simple que ça. Pour le coup, j'ai l'impression d'être assez *has been* par rapport à ça. *Du trop de réalité* d'Annie Lebrun, tu l'as lu ? Parce que ça a été mon livre de chevet.

Pourtant, je pense que le réel et la réalité, c'est la question de la mise en scène. Marie-José Malis l'a dit avec beaucoup de clarté. Aucun metteur en scène ne peut faire fi de cette question du réel et de la réalité, c'est son travail. Encore faut-il savoir comment on en parle.

Qu'est-ce qu'on fait quand on la copie, quand on la refait, quand on la fabrique ? Ça me paraît donc extrêmement important de savoir que c'est un objet.

« Comment notre mémoire d'Ida peut traverser notre façon de faire Ida ? »

AK : Quel regard portes-tu sur cette fabrique du réel que l'on observe fréquemment sur les scènes, aujourd'hui ? Sur ce théâtre du constat ?

MC : J'ai passé mon temps à dire aux étudiants : « arrêtez d'être gestionnaires, soyez visionnaires ». Il faut reconsidérer le visionnaire que nous sommes, pour moi ça fait partie du champs de la mise en scène. Il ne faut pas oublier cette notion d'imaginaire, sinon on va passer notre temps à gérer le monde, et pas à penser qu'on peut le projeter, le mettre en place. Dans *Ida*, il y avait quand même une convocation de l'imaginaire, par les masques par exemples, pour convoquer d'autres êtres. Il y a quand même un théâtre que je trouve extrêmement gestionnaire. On gère le monde, on gère la sociologie. Mais je pense que ça manque de vision. Non pas que ça doive prendre la place de la gestion, mais ça doit être pour moi une force qui transcende un peu la chose. C'est ce qui m'a marqué avec les étudiants metteurs en scène. Ils passent leur temps à gérer des choses. Et j'ai envie de leur dire : « Mais voyez ! Traversez ou ne voyez rien, mais soyez dans cette question-là aussi ».

AK : Il y a des enjeux éthiques dans le travail artistique des jeunes gens. C'est peut-être ça, d'ailleurs, qui est reproché à la figure du metteur en scène démiurge : de ne pas être suffisamment gestionnaire du collectif, d'être trop visionnaire et, par conséquent, de créer une dynamique de travail qui soit assimilée à de l'autorité, à de la verticalité.

MC : Je crois que je défais la question de la « visionnarité » de la question de l'autorité. Parce que la vision, ce n'est que du vent. C'est pour moi une façon de reconsidérer le théâtre que de le défaire de son importance, et de leur dire que ce n'est pas grave. On sait bien que ce n'est pas grave de faire du théâtre. Ça contredit le principe d'autorité si je défends l'idée que ce n'est rien. Je trouve qu'au contraire la gestion, ça rend la chose grave, sérieuse, ça crée de la responsabilité, ça crée de l'entreprise. Je préfère être plus léger que ça, en termes de forme. Une vision, on se dit, on se dédit. J'essaye de leur proposer d'être plus inventifs. Tandis qu'eux, ils gèrent de la responsabilité, ils gèrent du sujet, un sujet qui doit parler à tout le monde, qui doit être actuel... Je trouve que vous vous mettez des injonctions qui vous empêchent de foncer là-dedans. Ça peut me manquer de voir dans ses projets naissants quelque chose de jeté, quelque chose qui a la vélocité d'un trait dans l'espace. Ça contredit l'idée du temps qu'il faut passer à regarder des choses...

AK : Est-ce qu'on gère parce qu'il le faut ou parce qu'on n'arrive plus à avoir de vision ?

MC : Je les ai mis en opposition en me disant que l'un empêchait l'autre. La gestion, encore une fois, c'est du temps. C'est nous mettre dans une expérience temporelle qui empêche une autre expérience temporelle et qui, elle, est plus légère, prend moins de temps, mais visiblement demande d'être un peu tranquille et pas fatigué. Alors que la gestion nous fatigue, c'est laborieux. Et je reviens au rêve comme vision, qui implique qu'on dorme bien, qu'on se réveille avec des rêves incroyables. Soyez visionnaires, inventez plus, ayez de l'inventivité. Parce que je pense qu'être visionnaire, c'est une expérience de la confiance en soi. C'est se donner la légitimité de faire un truc qui n'aurait pas de sens. Ce serait une expérience de quelque chose qui apparaît comme une gratuité, mais qui ne l'est pas.