

Agôn

Revue des arts de la scène
Théâtre et dramaturgie

Le metteur en scène et son dramaturge

Martial Di Fonzo Bo, Guillermo Pisani, Marion Boudier et Sylvain Diaz



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1048>
ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Martial Di Fonzo Bo, Guillermo Pisani, Marion Boudier et Sylvain Diaz, « Le metteur en scène et son dramaturge », *Agôn* [En ligne], Enquêtes, mis en ligne le 23 avril 2009, consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1048>

Ce document a été généré automatiquement le 22 avril 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

Le metteur en scène et son dramaturge

Martial Di Fonzo Bo, Guillermo Pisani, Marion Boudier et Sylvain Diaz

- 1 À l'occasion des représentations au Théâtre des Célestins de Lyon en mai 2008 de *La Estupidez / La Connerie*, pièce de Rafael Spregelburd créée au Théâtre de Chaillot au mois de mars, le laboratoire jr. « Agôn – Dramaturgies des Arts de la scène » a organisé une rencontre avec le metteur en scène et le dramaturge du spectacle, Marcial Di Fonzo Bo et Guillermo Pisani. Nous nous sommes intéressés, lors de cette rencontre, aux deux aspects, aux deux sens du terme dramaturgie : le sens classique d'écriture dramatique, et le sens moderne qui nous vient d'Allemagne (*Dramaturg*) et désigne le travail de recherche et d'interprétation nécessaire au passage à la scène d'un texte. Nos questions portent donc à la fois sur le texte, l'écriture de Rafael Spregelburd, et sur le travail dramaturgique, sur la relation entre metteur en scène et dramaturge.

Table-ronde sur le metteur en scène et son dramaturge, avec Martial di Fonzo Bo et Guillermo Pisani. Mai 2008



De gauche à droite : Sylvain Diaz, Marion Boudier, Guillermo Pisani et Marcial di Fonzo Bo.

© DR

Dramaturgie et décloisonnement

Marion Boudier : Marcial Di Fonzo Bo est acteur et metteur en scène ; Guillermo était conseiller dramaturgique pour ce spectacle. Vous êtes également traducteurs du texte. A vous deux, vous incarnez donc quatre regards (metteur en scène, acteur, dramaturge, traducteur) sur *La Estupidez*, quatre approches qui se sont mêlées, qui ont dialogué, pour créer le spectacle.

Guillermo Pisani : Je pense que Marcial concentre à lui seul les quatre regards que tu as mentionnés. Marcial est très dramaturge aussi. Il n'existe pas de division du travail stricte selon laquelle le metteur en scène s'occuperait seulement de mettre en scène et le dramaturge serait une espèce de cerveau, unique spécialiste du texte.

Marcial Di Fonzo Bo : Le fait d'avoir choisi Guillermo participe d'une manière de travailler. Guillermo est auteur, il a fait des études de sociologie ; je trouve que c'est intéressant au théâtre, où les choses sont étrangement et souvent très cloisonnées, d'ouvrir le travail du plateau à d'autres regards, de créer une forme de participation pour aborder autrement la scène. Je pense que c'est ce qui a été le détonateur de mes choix [...] Dans le travail de la Compagnie des Lucioles à laquelle j'appartiens, la place de l'acteur à l'intérieur de la création est déterminante pour le projet. Cela ne veut pas dire qu'on fait de la mise en scène collective, mais on essaie d'organiser le groupe de travail un peu autrement, différemment de la manière classique dans laquelle il y a une distribution des tâches et où les acteurs ne sont qu'interprètes. Le travail sur *La Estupidez* participait vraiment de cette volonté de décloisonner. Quand on a traduit la pièce, on était extrêmement attentif aux acteurs ; on leur a proposé de participer à la traduction, on s'est interrogé ensemble sur ce que c'est que traduire, sur comment trouver les bons mots pour dire ceux de l'argentin. C'est un travail qui s'est fait en commun.

G. P. : Le travail dramaturgique, qui n'a pas été seulement mené par le dramaturge, a eu à voir avec la façon de travailler de l'auteur, avec notre connaissance de la façon dont ses textes sont produits. On a cherché des points de contact avec cette façon de travailler. Rafael Spregelburd est metteur en scène de ses textes, traducteur et pédagogue... Il joue souvent dans ses pièces et dirige aussi une compagnie de cinq acteurs, pour laquelle il a écrit *La Estupidez*. Dès lors, même si le texte de *La Estupidez* existait avant le travail avec les acteurs, l'auteur a écrit en pensant à eux, et ensuite, il a réélaboré plusieurs fois le texte en fonction du travail de répétition. Le texte publié est la neuvième version de la pièce... Elle a donc subi beaucoup de transformations. Dans notre démarche, on a été attentif à cette façon de travailler. Cela nous a guidé dans notre travail, pour la traduction notamment. La traduction bougeait tout le temps selon le travail de mise en scène et des acteurs, et elle n'a été définitive que peu de temps avant la première.

La Estupidez / *La Connerie* et les sept péchés capitaux

Table-ronde sur le metteur en scène et son dramaturge, avec Martial di Fonzo Bo et Guillermo Pisani. Mai 2008



© DR

Marion Boudier : La Estupidez est la quatrième partie d'une heptalogie, c'est-à-dire d'un ensemble de sept pièces consacrées aux sept péchés capitaux, que Rafael Spregelburd a écrit en s'inspirant de la table de Bosch Les Sept péchés capitaux exposée au Musée du Prado. Dans La Estupidez, il est beaucoup question d'argent, j'aimerais donc vous demander pour commencer si La Estupidez correspond au péché de l'avarice ?

Guillermo Pisani : Oui, mais d'une manière un peu difforme, comme le dirait sans doute l'auteur. Cette pièce s'inscrit dans un vaste projet que Rafael Spregelburd vient de finir. C'est une heptalogie, qu'il s'est proposé d'écrire il y a une dizaine d'années, et dont le dernier volet vient d'être créé en allemand à Francfort (2 mai 2008). Il est difficile même pour Rafael de définir quelles sont les règles du projet. Mais disons qu'il y a, à la base, ce tableau de Bosch. Il s'agit en fait d'une table peinte, exposée au Prado, et qui a frappé l'imagination de Rafael, d'un côté à cause de la chose même et, d'autre part, à cause de la façon dont il fallait la regarder. C'est un tableau qui est rond et qu'on ne peut donc pas aborder en une seule saisie... Il est posé à l'horizontal et, pour le regarder, on est obligé de se déplacer autour de lui. Ce n'est pas un tableau que l'on regarde frontalement, il faut le parcourir ; la participation du spectateur est nécessaire. Ce tableau est en rapport avec l'idée du théâtre que défend Rafael, un théâtre qui n'essaierait pas de transmettre des messages : le théâtre c'est plutôt une relation entre des éléments, un objet de relation entre des éléments. Rafael a été également attentif à une étude sur le tableau de Bosch de l'essayiste espagnol Eduardo Del Estal, qui prend en compte la relation géométrique qui existe entre les parties. Le sens du tableau ne provient pas d'un signe, mais de la relation entre signifiants, de la disposition des parties du tableau, de sa forme. Toutes ces choses-là ont frappé l'imagination de Rafael.

Voilà pourquoi ce n'est pas l'idée de parler de l'avarice qui l'a d'abord guidé dans l'écriture. [...]

Marcial Di Fonzo Bo : Je trouve que dans l'heptalogie, *La Estupidez* est une des pièces où la relation avec le thème de départ, l'avarice, est la plus présente. Ce n'est pas tout à fait le cas des autres six pièces, c'est-à-dire que le projet de Rafael n'est pas de faire une transposition historique ou de réactualiser l'idée d'un jugement moral, ce qui était le projet de Bosch. Parfois les pièces s'inspirent d'un péché de la table, parfois elles sont en contraction avec lui, d'autres fois c'est juste une *private joke* en lien avec le péché original. Pour *La Estupidez*, on peut tout à fait parler d'inspiration : le thème de l'avarice, le rapport à l'argent, le moment historique en Argentine. Rafael a écrit une pièce qui répond à une actualité économique, à l'explosion du néo-libéralisme à laquelle l'Argentine a à peine survécu. Pendant dix ans, l'Argentine a suivi le modèle néo-libéral, de manière effrénée, elle a été un exemple mondial, surtout aux yeux des États Unis. Tout cela a très mal fini ; c'est exactement à ce moment que Rafael écrit la pièce. Donc même si ce n'est pas de cela que parle la pièce... Il arrive aussi que Guillermo et moi soyons un peu moins d'accord ! Guillermo dit que ce n'est pas de cela dont parle la pièce, je crois que c'est tout de même inscrit très fortement en elle. [...]

Un théâtre de situation

Guillermo Pisani : En maître, Rafael crée dans cette pièce un réseau de situations, de micro situations pour chaque scène. D'ailleurs, en ce sens, les scènes n'ont plus d'unité : le point de climax d'une scène peut advenir dans son premier tiers ; le climax est passé, mais Rafael fait encore faire quelque chose à ses personnages avant que la scène ne finisse, et elle finit peut-être par se dissoudre... Il crée un réseau de micro situations, de choses qui se passent tout le temps, théâtralement très efficaces, qui tiennent la tension et l'attention du spectateur tandis que, en même temps, il est en train de raconter des choses beaucoup plus conceptuelles, plus élaborées, qui peuvent parvenir jusqu'au spectateur parce que ce réseau de micro situations les soutient. [...]

Marion Boudier : On s'attache souvent dans la tradition française, un peu textocentriste, à l'aspect littéraire des œuvres. Or cette pièce repose sur la situation, sur l'acteur lui-même, sur la relation entre les acteurs. Il me semble que c'est quelque chose que l'on ne voit pas si souvent au théâtre. En tant que spectateurs, nous sommes plusieurs à avoir été un peu déroutés par le spectacle ; au début, nous essayions de retenir toutes les informations que délivrent les personnages, ce qui est impossible. En fait, il faut s'abandonner ! Certaines scènes sont écrites pour être jouées de manière simultanée ; le public ne comprend plus ce que disent les personnages, mais il est quand même emporté par une tension dramatique, il est quand même dans la compréhension. C'est un effet qui ne passe pas par le texte.

G. P. : Oui, c'est très complexe. Effectivement, la pièce est construite sur des situations ; le texte est important, mais toujours en rapport avec la situation. C'est quelque chose que l'on voit à tous les niveaux. Au moment de traduire, par exemple, il faut savoir que le texte n'est pas un discours cartésien, le discours est tout le temps modifié par ce qui se passe. Il faut avoir une conscience pleine de ce qui se passe scéniquement pour faire ses choix de traduction, pour tenter de produire l'effet qui est censé se produire. Prenons l'exemple de Susan Price (interprétée par Marina Foïs), la fille qui parle d'une histoire interminable sur son ex-mari et quelques meubles. Elle parle sans arrêt. Le fait qu'elle parle sans arrêt et que de temps en temps le mot « meuble » revienne dans son discours est en soi plus important théâtralement, pour la scène, que le contenu concret

de ce que l'actrice est en train de dire. Le contenu de son texte est aussi important, certes, mais connaître ce contenu ne suffit pas pour le jouer. L'actrice doit avoir conscience de comment ce qu'elle dit fonctionne dans l'ensemble de la situation pour savoir comment le jouer. Par exemple, de l'importance d'entendre de temps en temps, comme une ritournelle, le mot « meuble ». Si elle essaye de dire sa réplique de manière appliquée, si elle essaie juste de faire entendre son texte comme un discours qui fait sens, le texte ne marche pas. Ce qui compte pour le texte de Susan, c'est tout ce qui se passe autour, et tout ce qui s'est passé avant. C'est évident quand on voit la mise en scène de Marcial, mais ce n'est pas du tout évident à la lecture, ou pour les comédiens au début du travail. Pour arriver à ce résultat, il faut que tout le monde comprenne la façon dont leurs textes fonctionnent, et quel est le mouvement de la scène qui modifie tout le temps le discours des uns et des autres. Jusqu'ici le théâtre de Sprengelburd a été un théâtre dans lequel la situation est prééminente, en général. Aujourd'hui, il prend peut-être un autre tournant. [...]

M. B. : On peut lire dans le dossier du spectacle : « le récit tend vers la dispersion ».

G. P. : Oui, toujours chez lui le récit tend vers la dispersion. Je me rappelle quand Marcial travaillait la scène finale du spectacle ; il a écrit à Rafael pour lui commenter ses idées. Rafael disait, dans sa réponse, que la fin de la pièce était en fait comme la fin d'une autre pièce. C'est une fin, mais pas de *La Estupidez*. La lecture en off du journal intime du policier est la fin d'un drame qu'on a à peine aperçu et qui ne clôt nullement l'ensemble de la pièce. Mais il donne l'impression d'un final. Rafael a un talent extraordinaire pour manier les situations. Lors d'une discussion avec lui sur *La Panique*, il m'a dit qu'il se concevait lui-même comme un ingénieur de situations, qu'il écrivait avec les situations et non pas avec les mots.

Les fractales : un modèle d'écriture

Guillermo Pisani : Rafael essaie de parler avec des situations plutôt qu'avec du discours. Une autre chose importante, c'est la construction de la pièce. Par exemple, ce qui se passe au niveau de la scène de Susan avec le mot « meuble » se passe dans l'ensemble de la pièce avec d'autres éléments : avec le numéro 151, la ville de Denver, l'hôpital Helen Mumford, etc. Il y a des mots, des choses, des motifs qui se répètent dans la pièce, qui circulent entre les personnages, créant une sorte d'unité qui n'est pas l'unité d'action classique. [...]

Marcial Di Fonzo Bo : Maintenant que l'on joue la pièce depuis un certain temps, on a réussi à y voir plus clair, mais dans le travail de répétition, par exemple, c'était terrifiant. En général, en répétition, on avance de manière biologique, c'est-à-dire que l'on commence par le début et qu'on finit par la fin. Mais avec cette pièce, quand vous revenez au début après avoir travaillé la scène dix, la première scène ne marche plus. La pièce se modifie au fur et à mesure, à travers les cinq acteurs qui traversent toutes les histoires et qui, arrivés à la scène 12 ou 13, se rendent compte que ce qu'ils ont fait au début ne fonctionne pas. Dès que l'on modifie quelque chose, les éléments se réorganisent rétroactivement par rapport à ce qu'on avait posé comme principe de départ, comme proposition de travail. Cela me semble être lié aux mathématiques, qui inspirent énormément Rafael. Je suis un débutant sur ce sujet, mais je pense par exemple au principe des fractales.

G. P. : Je suis aussi un débutant, mais pour le travail dramaturgique, on a dû se renseigner ! Je travaille sur l'œuvre de Rafael depuis quelques années, je connais ce qui l'inspire, je sais qu'il est féru des mathématiques fractales et de la théorie du chaos, mais je n'avais jamais ressenti le besoin d'aller moi-même lire ces textes avant que Marcial ne me le demande.

M. D. F. B. : Ce qui est amusant, c'est la manière dont il s'en inspire et ce qu'il en fait. Encore une fois, je pense que ce n'est pas un dictionnaire de lecture pour comprendre la pièce. Un peu à la façon de Borges, c'est un amusement personnel, qui consiste à reprendre ces théories scientifiques et à les déplacer, à se les réapproprier de sorte que tous les personnages y sont liés. [...]

Marion Boudier : Les théories scientifiques influencent la forme de la pièce, avec, par exemple, des procédés d'accumulation ou de diffraction, et se répercutent également dans son contenu.

G. P. : En effet, mais ces théories ont inspiré l'auteur bien avant cette pièce. Encore une fois, *La Estupidez* n'est pas une pièce qui illustrerait le principe des mathématiques fractales. Les fractales inspirent certains procédés formels, et offrent à la fois une image qui sert à parler de la forme.

M. B. : Comment les fractales influencent-elles la dramaturgie de cette pièce ?

G. P. : Pour faire vite, on peut retenir deux éléments importants des fractales : l'infini détail et l'autosimilarité. Dans un objet fractal, à chaque niveau de détail, on retrouve les mêmes motifs. C'est-à-dire que la partie a la forme du tout. L'exemple canonique c'est le flocon de neige : il est composé par des cristaux plus petits, qui ont exactement la même forme que le flocon ; l'agrégation de ces petits cristaux qui ont une forme, composent le flocon de neige, qui a cette même forme. Voilà pour l'objet fractal classique. La théorie fractale a été développée par le mathématicien français Benoît Mandelbrot et elle est encore en train d'être discutée par les scientifiques parce qu'elle n'est pas encore complètement acceptée.

M. D. F. B. : On voit des figures fractales dans la pièce. Toutes les tâches vertes qui viennent traverser le plateau, c'est le principe même de Mandelbrot : un voyage infini dans le détail ; on va à l'intérieur du détail qui contient encore des détails. Au bout d'un certain nombre d'itérations, cela commence à faire des formes absolument psychédélicques et assez étonnantes. [...]

G. P. : En ce qui concerne la dramaturgie de Spregelburd, on y trouve les deux principes d'autosimilarité et de réitérations de motifs à échelles différentes. Encore une fois, l'auteur n'applique pas ces principes de façon systématique, ni a pour but de les illustrer. Il se sert de ces images mathématiques pour expliquer une dramaturgie qui ne se laisse plus expliquer par des images plus classiques, comme la progression dramatique, la progression vers une catastrophe, etc. L'architecture de *La Estupidez* a à voir avec les principes de la fractale. Il y a pléthore d'exemples. Le numéro 151 par exemple, qui est à la fois présent dans la formule de Finnegan et chez les parieurs ; il revient sans cesse d'une manière ou d'une autre.

La construction du spectacle

Sylvain Diaz : Vous évoquez le rapport du tout au détail, à partir des travaux sur les fractales. Comment avez-vous affronté ces détails, qui sont nombreux tant au niveau des

thèmes que des formes artistiques ? Le spectacle évoque le cinéma, la télé, etc. Comment à partir de tous ces détails, on arrive à construire un spectacle qui possède quand même une certaine unité ?

Marcial Di Fonzo Bo : Rafael est profondément un homme de théâtre ; l'unité se trouve dans le travail avec les acteurs. Le point commun, c'est la traversée. Le fait que les cinq histoires sont traversées par cinq acteurs, qui jouent chacun cinq rôles (sauf un qui n'en fait que quatre) n'est pas du tout innocent ; c'est évidemment le point commun. C'est leur traversée du groupe qui racontera la pièce. Les personnages, les acteurs continuent de se parler d'une scène à l'autre : par exemple, dans la scène 2, on voit deux policiers, l'un va quitter l'autre pour aller vers une sorte de Michigan rêvé, un lieu inconnu, parce qu'il ne trouve pas ce qu'il cherche dans sa propre réalité. Dans la scène suivante, on assiste à une discussion entre Finnegan et son fils, le père est celui qui veut partir, qui a renié complètement l'existence de son fils ; ce sont les deux mêmes acteurs qui, avec deux minutes d'écart, jouent les mêmes histoires. Cela crée évidemment des liens, des points communs, des choses qui vont se tisser selon d'autres raisons, qui ne sont pas psychologiques. De cette manière, les situations commencent à s'éclairer en même temps qu'elles s'épaississent dans leur fonction. Chaque situation en train d'être racontée comporte des réalités qui lui sont extérieures et qui portent un peu l'ensemble. Plus les situations s'épaississent en sens, plus elles s'éclairent les unes les autres. C'est passionnant à jouer, et la seule réponse est théâtrale : des acteurs qui ici et maintenant racontent des histoires. C'est des mois de répétitions, c'est des heures de discussions, c'est des nuits d'insomnie... [...]

Le travail préparatoire a porté aussi sur les dispositifs scéniques, qui sont des protagonistes à part entière de l'histoire. Rafael propose que l'on voit toujours une chambre de motel de Las Vegas, mais cette chambre n'est pas toujours située dans le même hôtel ; il y a cinq ou six autres hôtels dans la pièce. On a travaillé pour la deuxième fois avec Vincent Saulier qui est architecte et avait conçu le décor de La Tour de la défense (2005). Nous avons utilisé le langage cinématographique, présent de mille et une façons dans la pièce, dans le texte qui reprend des principes de l'écriture cinématographique comme le fondu enchaîné ou le travelling. Ce langage est également lié à l'écriture du cinéma par le fait que le temps peut reculer : il est 15h ; dans la scène suivante, il est à nouveau 15h, et, dans la scène suivante, il est à nouveau 15h... Des procédés qu'on a plus l'habitude de concevoir au cinéma qu'au théâtre. Nous avons donc beaucoup travaillé en amont des répétitions. On a répété un peu en septembre, un peu en novembre, en décembre encore un peu, et ce n'est qu'au mois de février 2008 qu'on a finalement fait un dernier travail de cinq semaines avec les acteurs et avec le décor.

« Le travail du dramaturge, c'est de mettre en jeu »

Sylvain Diaz : Est-ce que cette pièce a fait changer votre rapport à la dramaturgie ? Il apparaît dans vos réponses que ce qui importe le plus ce n'est pas d'élucider toutes les références, tous les thèmes, mais plutôt de les mettre en jeu sur le plateau, de voir comment ils s'agencent, comment un acteur passe d'un rôle à l'autre.

Marcial Di Fonzo Bo : Il me semble que le travail du dramaturge, c'est de mettre en jeu.

Marion Boudier : C'est intéressant, car on considère parfois le dramaturge comme celui qui interprète, élucide ; celui qui serait du côté du sens et non du jeu.

Guillermo Pisani : Il n'y a pas un dramaturge pareil à l'autre. Ce que je cherchais pour ma part, Marcial et toute l'équipe également, c'est que les références soient une nourriture pour donner le plus d'éclairage possible aux acteurs au moment des répétitions ; la chose se passait d'abord dans l'efficacité de la pièce sur le plateau.

M. D. F. B. : Je ne sais pas quelles sont toutes les fonctions de la dramaturgie, mais, dans le cas d'un dramaturge qui suit le travail du metteur en scène et toutes les étapes de la construction du spectacle (travail préparatoire, répétitions...), si tous ses éclaircissements, tout son savoir sur l'époque et sur l'auteur ne sont pas matière à développer le travail fait avec les acteurs, j'aurais tendance à dire qu'il ne sert pas à grand chose. Cela n'a pas de sens pour moi d'imaginer d'un côté le dramaturge, dans l'ombre avec son petit cahier de notes, qui va écrire des mots savants pour le programme ou je ne sais quoi, et, de l'autre, les acteurs qui ne savent pas ce qu'il note...

Le travail du dramaturge en répétition

Marion Boudier : En tant que dramaturge, Guillermo, parlez-vous aux acteurs ? Lors d'une table ronde en janvier avec quelques dramaturges, certains nous ont dit qu'ils ne parlaient jamais aux acteurs, que seul le metteur en scène s'adressait à eux. Votre démarche est-elle plus collective ?

Guillermo Pisani : Le travail de répétition est très délicat et complexe. Il faut un maître d'œuvre, et même deux dans ce cas. Il y a tellement de niveaux, tellement de choses à jouer pour les acteurs, que s'ils sont en train de travailler sur une chose, le dramaturge ne peut pas tout de suite intervenir en leur disant qu'ils en ont oublié une autre ; il brouillerait le travail. Je ne me permettais donc pas toujours de prendre la parole ; je prenais des notes, et cherchais le bon moment pour dire les choses, et ce moment-là, c'était plutôt Marcial qui me le donnait.

Marcial Di Fonzo Bo : Elise Vigier et moi avons conçu la mise en scène ensemble, mais je suis sur le plateau, et elle n'est que dans le regard. Pour nous c'était important d'avoir la présence de Guillermo, mais pas tous les jours. Très concrètement, c'est bien de pouvoir élaborer certaines choses, puis que Guillermo arrive, quelques jours plus tard, sans savoir comment on en est arrivé là, pour nous dire exactement, de manière très objective et avec du recul, ce qu'il voit dans ce qu'on a fait. C'est important d'entendre un autre point de vue.

G. P. : Mon travail s'est divisé en plusieurs étapes. Lors du travail préparatoire, on s'est rencontré, on a élaboré un dossier dramaturgique avec des documents. Je connaissais déjà bien l'auteur et son œuvre. Au début des répétitions, j'ai donc parlé plus directement aux acteurs pour mettre en valeur son écriture, expliquer comment elle est construite. Peu à peu, j'ai moins parlé avec les acteurs et je faisais les retours directement au metteur en scène. A partir de ce moment-là, je commence à être un regard ; la fonction du dramaturge change. Je conçois donc mon travail ainsi : j'ai fourni tout ce que je pouvais pour que le metteur en scène et l'équipe aient le plus d'éléments possibles pour travailler, et ensuite, même s'il est possible de faire quelques rappels, je bascule petit à petit et commence à réfléchir sur ce que je reçois, sur ce qui est proposé sur le plateau. Je n'allais pas à toutes les répétitions, j'en voyais une de temps en temps

et après on discutait ; Marcial pouvait me demander par exemple : « Est-ce que ça se comprend ? Oui ou non. ». Le dramaturge est un regard, il est déjà dans la réception.

M. D. F. B. : Elise est actrice, elle fait partie des Lucioles, comme Pierre Maillet également qui est aussi metteur en scène. On a fait plusieurs spectacles ensemble depuis douze ou quinze ans. Nous avons une façon de travailler qui nous est propre, qui n'est pas une façon de travailler fixe d'ailleurs, elle prend forme selon les projets. Il n'y a pas non plus de place fixe pour le metteur en scène. Encore une fois, ce n'est pas un collectif comme on peut fantasmer le Living Theater, mais c'est quand même une façon commune de réfléchir. Je pense que cela détermine énormément la participation des autres, du dramaturge, du décorateur, du compositeur et des autres acteurs. C'était la troisième fois que nous travaillions avec Marina Foïs dont la participation a été également précieuse pour la traduction. Il n'y a pas un « established », je pense que chaque groupe s'établit, s'organise avec les individus qui le composent. Comme dans la vie.

L'acteur et la dramaturgie

Marion Boudier : Existe-t-il des dramaturges-acteurs ?

Guillermo Pisani : Rafael Spregelburd écrit, joue ses pièces et les dirige.

M. B. : Mais si vous jouiez dans *La Estupidez*, vous n'auriez plus ce regard objectif de dramaturge. G. P. : N'étant pas acteur, je ne sais pas. En tout cas, je suis content de rester à la place du dramaturge ! Mais quelle est cette place-là ? C'est très dur à exprimer. C'est dans la pratique de la pratique. Je ne pense pas qu'il y ait une place théorique. [...]

Marcial Di Fonzo Bo : Je pense qu'un dramaturge a le même droit de jouer qu'un acteur. Une fois que j'ai choisi mon équipe de comédiens, ce sont ces personnes-là qui vont être acteurs des paroles du texte ; en tant que metteur en scène, je peux accompagner l'acteur, je peux le guider, je peux même me fâcher, mais je pense que c'est l'acteur qui a raison, c'est lui seul qui sait ce qu'il doit jouer. A la fin, c'est lui qui aura raison, pas moi. Le travail d'accompagnement d'un acteur se réalise dans le travail de répétition ou dans le travail de recherche, mais à l'arrivée, et c'est dans le contrat, l'acteur sera le seul à décider de la finalité du travail. Ce n'est pas pour se donner des droits ou s'en enlever, c'est simplement que c'est lui qui va dire, c'est par lui que la pièce passe ; c'est lui qui est central. Si le même rôle est travaillé par différents acteurs, il est évident que le résultat ne sera pas le même. Chacun abordera le rôle différemment, en se posant d'autres questions. A l'arrivée, ces acteurs diront exactement les mêmes choses, mais on verra deux rôles, parce que le rôle, c'est la proposition de l'auteur plus le travail de l'acteur. Guillermo peut jouer dans la pièce et être tout à fait dramaturge par ailleurs, il n'y a aucun problème.

G. P. : Marcial vient de dire que finalement l'acteur à un moment donné est metteur en scène, et j'aimerais ajouter qu'il est aussi dramaturge ; le dramaturge ne garde pas un savoir pour lui. Je reviens à l'article classique de Bernard Dort qui présente la dramaturgie comme un état d'esprit, un état d'esprit qui peut être partagé par tous. C'est un grand bonheur pour moi de collaborer avec Marcial parce qu'il est très ouvert dans sa façon de travailler : c'est avec le concours de tous que se fait le spectacle [...] Voilà donc l'état d'esprit. Mais, sans être rigide, il ne faut pas confondre les casquettes. Quand on parle à un comédien, il faut savoir que c'est le comédien qui crée la chose, et

on ne va pas essayer de lui donner la leçon sur comment jouer. On lui raconte tout ce qu'on peut pour qu'il ait, lui, une intelligence avec le texte. Sa sensibilité, sa façon de faire, son savoir-faire vont faire éclore le rôle. C'est pour cela que le dramaturge peut avoir beaucoup d'images, imaginer beaucoup de façons de travailler, mais après il se défait de tout. C'est l'autre qui va lui proposer l'image. C'est pour ça que je pense que le plus spécifique, c'est d'être dans l'intelligence du texte, dans la plus grande intelligence du texte. Ensuite, chacun se l'approprie. Un dramaturge ne pourra jamais dire à un acteur : « Ah non, ne le fais pas comme ça ! Fais-le autrement ! » Il pourra expliquer comment le texte marche, mais après, c'est l'acteur qui choisit, qui sait faire. Et c'est la même chose pour tous les participants de l'équipe artistique.

M. D. F. B. : [...] Qu'est-ce que ça veut dire « Il ne faut pas que tu joues comme ça » ? Je trouve cela sinistre de dire qu'on « dirige des acteurs », parce qu'on ne dirige pas un acteur. A quoi ça sert en tout cas de diriger un acteur ? Je pense que c'est, au contraire, une manière de révéler une façon d'être ensemble, c'est un état d'esprit comme dit Dort. Chacun avec des fonctions, des spécificités, des savoirs qui ne sont pas les mêmes, avec des croisements

Dramaturgie et réception

Sylvain Diaz : On a parlé du travail de création et de répétition ; j'aurais aimé qu'on parle à présent du travail pendant et après la représentation. Tout à l'heure, vous avez dit que les représentations changeaient d'un soir à l'autre, mais est-ce que certaines choses ont beaucoup changé à la suite des premières représentations ? Guillermo, est-ce que la pratique du dramaturge s'arrête après les répétitions ou est-ce que vous avez encore une pratique de dramaturge pendant le temps des représentations ? [...]

Guillermo Pisani : Je fais l'hypothèse, étant donné que ce n'est pas dans le discours que se jouent les pièces de Rafael et que les choses ne sont pas dites par le dialogue mais par la situation et par ce qui se passe sur la scène, que le résultat dépend davantage du public. L'horizon de réception du public modifie énormément la pièce. Prendre en compte la spécificité du public français par rapport au public argentin a d'ailleurs constitué une part importante du travail de traduction. C'est important pour la traduction de toute pièce, mais peut-être plus pour une pièce qui n'affiche pas de message, dont le propos ne passe pas dans le discours, mais dans l'entrechoquement de différents éléments.

Marcial Di Fonzo Bo : D'ailleurs quand Rafael est venu voir la pièce à Paris, il était très curieux de la réception parisienne, qui n'a rien à voir avec le moment, l'endroit et la société dans laquelle il a créé *La Estupidez*. L'écart est vertigineux. Guillermo et moi sommes Argentins et vivons en France ; on a donc cette double sensibilité, on peut comprendre comment et pourquoi la pièce a été écrite. Le fait, par exemple, que deux policiers s'embrassent, ce n'est pas du tout la même chose en Argentine qu'en France. Ici, on retient l'homosexualité, qui peut éventuellement choquer les notables de la ville. En Argentine, ce n'est pas du tout la même chose. Les policiers ont été complètement bannis de la scène argentine parce qu'ils ont été des ennemis publics pendant trente ans ; on voyait un flic, on avait peur. En conséquence, voir des policiers en uniforme complet sur scène produit un effet incroyable, un choc, qui n'est pas le même que celui qui est produit en France, pas encore du moins. Et les voir s'embrasser fait rire, énormément. [...]

G. P. : Pour revenir à la deuxième partie de la question posée, j'ai vu hier *La Estupidez*, que je n'avais pas revue depuis Chaillot, et j'ai été très content, car à la fin de la représentation, j'ai pensé que je n'avais plus rien à leur dire. On a toujours des choses à dire bien sûr, mais à un moment donné le spectacle est là, et c'est celui-ci. Dès la fin des répétitions, j'intervenais peu, je faisais plus un travail de « coaching » ; il n'y avait pas de nouveauté, tout avait été dit, mais je prenais des notes, et je faisais des retours à ceux qui le souhaitaient et qui en avaient le temps. Je faisais des rappels : redire pour enrichir et ajuster. Ce travail de notes a duré jusqu'à la fin de la première semaine de représentation, mais il n'y avait presque plus rien à dire. A ce moment-là, la pièce appartient aux acteurs, qui peu à peu ont réussi à posséder la totalité de cette pièce énorme, à voir l'intelligence de l'ensemble. Ils savent comment réguler leur énergie dans une scène en prévision d'une autre scène, etc. On n'a pas envie d'en dire plus.

Marion Boudier : Être ici avec nous, aujourd'hui, pour parler de la pièce, rencontrer le public, cela fait aussi partie de ton travail de dramaturge ?

G. P. : J'adhère à ce qu'a dit Marcial quant au désir de mettre en scène. Je pense qu'on est dramaturge quand on a un désir, quand l'écriture nous porte, quand il y a une passion pour essayer de transmettre cette intelligence, cette façon d'écrire, cette nouveauté, etc. Bien sûr, il y a un travail à faire par rapport au spectateur. Comme c'est du théâtre très contemporain, malgré les apparences, c'est-à-dire qu'on joue avec des esthétiques qui ne sont pas toujours contemporaines, mais qu'on les brasse d'une façon contemporaine, on a envie que ce soit apprécié, on a envie d'expliquer comment c'est fait. C'est une partie du travail du dramaturge, mais c'est aussi le travail d'un bon critique : éclairer le public, faire en sorte qu'il y ait un public pour cette proposition-là.

INDEX

Mots-clés : dramaturge, Dramaturgie, mise en scène