
Des ateliers en détention aux représentations professionnelles

Iliade, une aventure théâtrale : entretien avec Luca Giacomoni

Agnès Curel et Hélène Ollivier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2453>

DOI : [10.4000/doublejeu.2453](https://doi.org/10.4000/doublejeu.2453)

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2018

Pagination : 165-174

ISBN : 978-2-84133-930-3

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Agnès Curel et Hélène Ollivier, « Des ateliers en détention aux représentations professionnelles », *Double jeu* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 31 décembre 2019, consulté le 19 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2453> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2453>



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

DES ATELIERS EN DÉTENTION AUX REPRÉSENTATIONS PROFESSIONNELLES

Iliade, UNE AVENTURE THÉÂTRALE :
ENTRETIEN AVEC LUCA GIACOMONI

PROLÉGOMÈNES : LA CRÉATION THÉÂTRALE EN DÉTENTION. DÉPASSER LES CONTRAINTES

Les interventions de professionnels du théâtre en milieu carcéral se développent notamment à partir du début des années 1980, alors que les prisons sortent d'une période de tension, marquée par les mutineries des années 1970. La politique culturelle portée alors par Jack Lang met l'accent sur la création, favorisant l'émergence de formes nouvelles, encourageant les pratiques amateurs, tout en intensifiant l'impératif de professionnalisation des intervenants de la culture pour donner à l'action culturelle toute sa légitimité. La politique carcérale menée par Robert Badinter soulève la question du sens de la peine et de la préparation à la sortie de prison. Depuis, l'État manifeste régulièrement sa volonté de favoriser l'accès à la culture des personnes détenues. Ainsi, les protocoles successifs d'accord entre le ministère de la Justice et le ministère de la Culture, dont le premier date de 1986, rendent obligatoire le développement d'activités culturelles en détention, et témoignent de la nécessité de substituer aux projets caritatifs des actions culturelles portées par des institutions subventionnées. Intervenir auprès de groupes sociaux exclus fait désormais partie du cahier des charges de ces institutions. C'est dans ce contexte que, depuis trois décennies, des professionnels du théâtre vont à la rencontre d'amateurs détenus.

On peut pourtant difficilement faire du théâtre dans un milieu plus contraignant que la prison, dans ce microcosme singulier, régi par des règles strictes répondant aux objectifs de sécurité, de garde et de surveillance des personnes confiées à l'Administration pénitentiaire. La liberté des artistes, professionnels ou amateurs, se trouve limitée par les interdictions sécuritaires, puisque le moindre accessoire, costume ou élément de décor, doit faire l'objet d'une autorisation. Le déroulement des ateliers et des représentations est soumis à nombre d'imprévus : le transfert de certains détenus dans un autre établissement ou dans un autre quartier, la sortie de prison d'un participant, les rendez-vous au parloir avec un proche ou un avocat, le blocage des établissements lors des mouvements sociaux... Pour les rares spectacles se produisant à l'extérieur des murs, comme ce fut le cas d'*Iliade*, la distribution finale, voire l'existence du spectacle, dépendent des permissions de sortie accordées aux personnes détenues par le juge d'application des peines, quelques semaines, voire quelques jours avant la représentation.

Mais si la prison est un univers rigide où les artistes ont peu de prise sur des paramètres essentiels à la création, elle peut également devenir le lieu d'aventures théâtrales inattendues, laissant la parole à des voix que nous avons peu l'habitude d'entendre et mettant en lumière des personnes que nous avons peu l'habitude de voir. Les textes classiques sont alors nourris de manière singulière par les expériences, les vécus et les corps des comédiens enfermés, et la parole incarcérée donne naissance à d'autres fictions théâtrales. Pour les artistes intervenant en détention, il faut souvent chercher un endroit de création qui fasse sens pour tous les participants et une manière de mener les répétitions qui permette d'intégrer ou de dépasser des rapports au temps, à l'espace et au corps rendus différents par l'incarcération. Ces ateliers théâtre qui réunissent des personnes contraintes de vivre ensemble en milieu clos, parfois depuis de nombreuses années, viennent souvent remettre en cause ou interroger le rôle des participants dans un espace où chacun évolue sous le regard des autres et occupe une place bien définie, selon son âge, la raison de son incarcération ou sa personnalité. Car le théâtre donne à jouer d'autres rôles ou confère parfois un autre sens aux rapports de pouvoir propres à l'univers carcéral. Quand ce subtil équilibre est trouvé entre les contraintes inhérentes aux lieux et les aspirations des artistes détenus et professionnels, alors naissent des spectacles fragiles et puissants qui trouvent leur force tant dans le parcours et la personnalité de ceux qui les portent que dans la cohésion d'une troupe parvenue au terme d'un processus créatif incertain et compliqué.

ENTRETIEN

Iliade, d'après Homère, texte d'Alessandro Barrico.

Mise en scène de Luca Giacomoni, avec Armelle Abibou, Mourad Ait Ouhmad, Samir Ben Malek, Hugues Dangreaux, Laurent Evuort Orlandi, Cristoforo Firmin, Cyril Guei, Jean-Baptiste Guinchard, Sara Hamidi, Sid Ali Hanifi, Lévy Kasse Sampah, Moussa Konate, Elliott Lerner, Ali Marsaoui, Louis Plesse, Michel Quidu, Jamal Yatim et Kamel Zada.

La pièce propose « une distribution mettant côte à côte acteurs de métiers, détenus libérés depuis le début du projet et personnes toujours sous main de justice. Un groupe d'hommes différents en tous points, et parmi eux, une actrice. Accompagnés d'une chanteuse iranienne donnant couleur et rythme. [...] La ligne de mise en scène s'est imposée comme étant au plus près de ce qui se passe lors du travail en prison : c'est comme ça que l'on a créé et c'est comme ça que l'on restitue. [...] Il y aura 15 chaises différentes pour 15 acteurs en demi-cercle qui nous emportent par la puissance d'un imaginaire partagé. Où s'arrête le récit et où commence le jeu ? C'est dans un aller-retour entre deux modes de discours distincts et pourtant sans frontière nette que se situe le travail avec le texte. La voix des narrateurs successifs – Achille, Andromaque, la nourrice ou un serviteur – décrit ce qu'ils voient et bascule régulièrement dans le dialogue. Les acteurs-narrateurs basculent dans le jeu, puis reviennent au récit. Se crée au plateau un mouvement de houle qui évoque ce conflit immobilisé sur les rives de la Méditerranée orientale. [...] Enfin comment rendre sur scène cette impression d'infini, cet épuisement du combat ? Comment dire *l'Iliade* dans son entier ? Le geste théâtral s'est alors imposé, et la forme retenue invite à traverser le poème épique en 10 épisodes. 10 représentations pour porter chaque soir une partie de l'histoire » (extraits du programme de salle distribué au théâtre Paris-Villette).

Agnès Curel et Hélène Ollivier (AC et HO) : Comment est né Iliade ?

*Luca Giacomoni (LG) : Iliade est né d'une demande d'Irène Muscari, chargée des activités culturelles à la prison de Meaux. Elle m'a proposé d'animer un atelier avec des détenus. Irène imaginait un travail théâtral sur la violence, le conflit, les gestes d'incivilité, le manque de respect. J'ai commencé à rêver : j'ai tout d'abord pensé à Shakespeare, mais je ne voulais pas forcer les choses, je trouvais que cela n'était pas juste, trop facile. J'avais envie de faire quelque chose pour ces hommes-là, spécifiquement. J'ai donc pensé à *l'Iliade*, car je m'intéresse beaucoup à la question de la narration, au récit. Cela faisait des années que j'avais en tête ce texte, parce que tout commence avec Homère ; et je me suis dit que ce serait vraiment l'occasion de traiter les thèmes proposés par Irène Muscari de manière frontale :*

c'est une guerre, on l'évoque en permanence, on parle d'actes de violence. Surtout avec ces gens-là, ces corps, ces visages, l'énergie qu'ils dégagent : ils étaient déjà prêts. Il me fallait juste activer la machine. Et le fait est que cela fonctionne, ils sont vraiment habités ! On peut le constater facilement : quand ils parlent, ils parlent de quelque chose qui est avec eux, qui est leur sensibilité, qui les touche directement.

Le projet étant très ambitieux, nous avons commencé par le chant n° I, et nous l'avons présenté au festival Vis-à-Vis¹ en janvier 2016. C'était un vrai moment d'émotion. Nous avons alors commencé à imaginer l'intégralité d'*Iliade*, car je ne voulais pas sacrifier trop de texte, cela me semblait injuste envers la beauté du poème d'Homère. Dans le texte, il y a quelque chose de l'ordre de l'épuisement, de l'infini, quelque chose qui ne s'arrête jamais : la guerre dure depuis dix ans, elle continue, les personnages sont éreintés... Cette situation faisait aussi écho à leurs peines, longues pour la plupart. La conception du temps et de l'attente, spécifique à la prison, renvoyait à l'état dans lequel *Iliade* s'ouvre.

AC et HO : Comment avez-vous ensuite organisé le travail de création des neuf épisodes suivants ?

LG : Il a fallu faire un nouveau casting car, dans le premier groupe, certains étaient déjà sortis de prison. Nous avons donc réuni une nouvelle troupe avec laquelle créer l'intégrale. Trois d'entre eux (Mourad, Moussa et Lévy) sont sortis entre-temps et m'ont appelé pour continuer : « Je suis Patrocle, je suis prêt à partir », m'a dit Moussa. Nous avons mené un travail en milieu ouvert avec les ex-détenus et les acteurs professionnels, puis un travail en milieu fermé avec la nouvelle équipe d'amateurs détenus et les professionnels. Les deux parties de la troupe se sont rencontrées une semaine avant de jouer. Nous n'avions que les professionnels qui faisaient le lien entre les équipes. D'une certaine manière, nous avions vraiment les Grecs dehors et les Troyens dedans, ceux qui étaient enfermés dans les murs et ceux qui étaient à l'extérieur des murs.

AC et HO : Combien comptiez-vous d'amateurs parmi les comédiens ?

LG : Dans le projet pilote, il y avait neuf amateurs (détenus, à l'époque) et trois professionnels. Mais pour le projet final, nous avions 15 personnes : six détenus et trois ex-détenus, que nous appelons tout simplement « amateurs ». D'ailleurs, quand la presse les a présentés comme des « acteurs ex-détenus » cela a créé de grosses tensions dans le groupe. Enfin, nous comptons également cinq professionnels et une chanteuse.

1. Festival de la création en milieu carcéral, organisé par le théâtre Paris-Villette.

AC et HO: Comment avez-vous travaillé avec les amateurs?

LG: Quand j'ai commencé, en 2015, c'était la première fois de ma vie que j'entraï en prison. J'ai appris sur le tas. Au début, j'ai proposé beaucoup d'exercices de préparation, de jeux, d'improvisations. J'étais dans la pédagogie, afin de poser des bases communes. Nous nous sommes par exemple interrogés sur ce qu'est un récit. Je n'avais pas d'expérience de travail avec des amateurs, et je voulais prendre le temps avant d'arriver au texte d'Homère. Je souhaitais faire un travail d'introduction au théâtre, au jeu, ce que cela voulait dire que raconter, jouer, et petit à petit arriver à Homère.

AC et HO: Parce que les amateurs arrivaient avec des idées préconçues sur le théâtre?

LG: La plupart d'entre eux est arrivée avec les pires idées: les rideaux rouges, l'art bourgeois, le clown... Ils sont venus d'ailleurs pour des raisons qui n'avaient rien à voir avec le théâtre, et petit à petit ils ont découvert que c'était plaisant, qu'ils pouvaient être libres et proposer des choses. La tension qui est contenue en prison pouvait enfin exploser: on peut crier, on peut frapper. Cela a pris du temps pour les emmener là, mais quand ils ont senti qu'ils pouvaient le faire, qu'ils en étaient capables et qu'ils en avaient le droit... c'était sublime. Par ailleurs, cela nous a aidés d'avoir des professionnels: quand ils ont vu qu'un professionnel se permettait de le faire, ils se sont dit qu'eux aussi pouvaient crier, jeter une chaise ou se prendre dans les bras. C'était un espace de respiration, une bouffée d'air.

AC et HO: Et comment avez-vous abordé le travail entre amateurs et professionnels, avec comme objectif final des représentations « professionnelles »?

LG: Après le pilote, une fois décidé de monter l'intégrale, j'ai de suite expliqué que l'idée était de faire dix heures de spectacle, et qu'on se verrait deux fois par semaine pendant 8-9 mois. Un jour, je suis arrivé avec *l'Iliade*, nous l'avons ouvert et nous nous sommes lancés dans l'aventure. J'ai été très direct: je suis le metteur en scène et vous êtes les acteurs. Puis nous avons lu le texte ensemble. Dès le premier jour, j'ai travaillé en leur demandant tantôt de raconter, tantôt de jouer directement ce qu'ils disaient. Petit à petit nous avons trouvé un équilibre: l'acteur raconte, mais s'il se lève de sa chaise, alors il joue le personnage en question. Il parle à la première personne, et c'est à lui qu'arrive ce qu'il dit... Et alors que se passe-t-il? Que fait-il?

J'ai fait un tableau pour mieux visualiser les noms des personnages, grecs et troyens. Nous l'avions tout le temps avec nous, et au fur et à mesure que nous avançons dans l'histoire, nous nous remémorions la trajectoire des personnages grâce à lui. J'avais également ramené une carte géographique et nous avons essayé de visualiser au mieux les événements (comme, par exemple, quand ils racontent qu'ils ont passé la nuit à côté du fleuve).

Il y avait cependant des parties trop difficiles pour des amateurs, et d'autres qu'il aurait été dommage de ne pas jouer. Il fallait à tout prix essayer. Dans l'épisode n° 10 par exemple, on monte un cheval avec les chaises en bois. Impossible de raconter la prise de Troie sans voir un cheval sur le plateau : nous en étions convaincus, nous avons donc fait des improvisations. Je leur ai dit d'imaginer ce qu'il était possible de faire avec 15 personnes et 15 chaises. J'avais demandé à ce que chacun déplace une seule chaise, sans parler. Je ne voulais pas de commentaire, il fallait seulement qu'ils s'observent les uns les autres. Les détenus sont bien meilleurs que les comédiens sur l'observation. Cela fait partie des codes de la prison : observer et agir. Or, c'est exactement ce que fait l'acteur qui interprète Agamemnon : c'est un joueur d'échecs. Il a toujours une stratégie en tête. Au début les amateurs se sentaient « inférieurs » aux acteurs. Mais quand on leur montre qu'ils ont des compétences que les acteurs n'ont pas et que les acteurs peuvent apprendre d'eux, cela donne tout de suite un équilibre au groupe. Par exemple, j'ai fait un exercice avec les acteurs que je fais depuis des années, pendant le *training*. On commence par une simple course dans l'espace. Au début, pour les amateurs, c'était compliqué : ils avaient du mal à ne pas courir en cercle, à courir librement. Mais ensuite, j'ai intégré dans l'exercice un objet. La contrainte : le passer de main en main sans que je le sache. Et avec les amateurs... le résultat était sidérant. Je ne voyais rien. L'objet circulait furtivement entre les mains de ceux qui avaient connu la prison tandis que le passage de l'objet chez les acteurs professionnels était évident, sans surprise.

Le travail sur le groupe est pour moi quelque chose d'essentiel au théâtre. Je travaille les trois quarts du temps là-dessus car il me semble fondamental à la réussite d'un spectacle. Encore un exemple : le premier jour de résidence au théâtre Paris-Villette, lorsque la totalité de la troupe s'est retrouvée au théâtre, nous avons passé une matinée à jouer avec une balle de tennis. Deux équipes, du jeu, et l'entente est arrivée très vite. J'ai senti une solidarité entre eux, même ceux qui étaient déjà sortis, car ils étaient tous passés par le même lieu.

AC et HO : Cela a-t-il nécessité un travail particulier de la part des professionnels ? Fallait-il trouver une qualité de jeu différente ?

LG : Humainement, les professionnels étaient enchantés de cette aventure. Quant au travail artistique, j'ai choisi un code de jeu précis : d'un côté, structurer les amateurs afin de leur donner plus de colonne vertébrale, du corps et de l'énergie. D'un autre, enlever toutes les manières, les tics, les habitudes des comédiens. Et souvent, le deuxième travail était plus compliqué que le premier. Je répétais sans cesse aux acteurs *de ne pas jouer*.

Par exemple, à la fin de l'épisode n° 9, il y a une scène où ils sont tous à genoux et Achille tue différents prisonniers : j'ai revu cette scène en vidéo, je vois Cyril [un professionnel] jouer et je me dis qu'il est vraiment formidable. Après, je vois Lévy [un amateur] et... c'est du vrai. L'un joue très bien, l'autre ne joue pas, et c'est juste : il est là, il dit les choses, il les vit à l'instant même. Je me suis dit que j'aimerais mener les acteurs professionnels à un endroit de jeu encore plus pur, encore plus dépouillé, plus radical dans la sincérité. Il y a encore trop de semblant, tandis que chez les amateurs, c'est brut. Quand Lévy dit « non, s'il te plaît », il le dit vraiment, il n'y a pas de « je joue quelqu'un qui dit "non, s'il te plaît" ». C'est précisément ce que j'adore dans mon métier.

J'ai un goût particulier pour le jeu simple, épuré. J'ai choisi des acteurs qui me semblaient capables de dialoguer humainement et artistiquement avec des amateurs, et cela a été le principal critère de distribution. Je n'aime pas voir la virtuosité sur le plateau, c'est quelque chose qui ne m'intéresse pas, cela me fait décrocher du spectacle. J'aime vivre le théâtre comme un enfant qui écoute une histoire : tout comme eux, je veux être totalement embarqué dans la fiction narrative.

AC et HO : Les amateurs ont-ils été rémunérés ?

LG : Oui, ils sont tous rémunérés. Il y a juste une différence de taux horaire (différence que je ne voulais pas au début, mais la production a insisté) pour signifier deux prestations différentes. En revanche, malheureusement, je ne pouvais pas rémunérer les amateurs en prison. En détention, je n'ai pas eu le droit de payer les participants à l'atelier. Mais dehors, tout le monde a été rémunéré. Quand les amateurs sont sortis de prison et qu'on a joué au théâtre Paris-Villette, tout le monde avait un cachet. Et par ailleurs, les trois plus anciens ont aujourd'hui droit à l'intermittence du spectacle.

AC et HO : Contrairement à ce que l'on voit encore beaucoup au théâtre, votre troupe est très métissée, autant du côté des professionnels que des amateurs. Qu'est-ce que racontaient ces corps ? Et à quels préjugés avez-vous été confrontés ?

LG : Cela a créé quelques confusions, surtout chez des journalistes, qui ont malheureusement associé couleur de peau et détention. Laurent, un acteur professionnel, est noir et barbu : un journaliste l'a interviewé en pensant qu'il s'agissait d'un détenu. Parfois les spectateurs ont fait des remarques à ce sujet. Mais ma volonté était justement d'oublier les couleurs de peau, et la différence entre amateurs et professionnels. Je ne suis pas dupe du fait que le spectateur s'assied dans la salle et se demande qui est qui. Le but pour moi est que très vite, on ne se pose plus la question, que le spectateur soit entraîné dans le récit des Grecs et des Troyens.

Quand on est touché par la vie sur le plateau, on comprend ce qu'est réellement le théâtre. On ne se pose plus de questions sur les acteurs, il n'y a plus de Blanc, de Noir, d'Asiatique, d'Arabe, de Français, d'Italien... D'ailleurs c'était comme ça la Grèce ancienne : un carrefour, centre bouillonnant de la Méditerranée, métissé et multiculturel. Un peu comme New York aujourd'hui. Les villes grecques accueillent des gens venant de partout, avec des religions différentes, des parfums, des goûts et des cultures différentes. Nous avons des fantasmes sur la Grèce antique qui ne correspondent à aucune réalité historique, et qui nous font imaginer Achille en Brad Pitt. Rien de plus faux. Mais quand Mourad avance sur le plateau et nous dit : « Je suis Agamemnon », personnellement j'y crois. La guerre abîme les êtres. Certains de mes comédiens sont effectivement abîmés, comme on l'est tous quand on a vécu des choses fortes... La vie nous abîme. Sur le plateau, un comédien boite, beaucoup ont des cicatrices... Pour moi, les véritables héros sont ainsi. Quand je les vois, je reconnais le chef de l'armée, je reconnais Patrocle, Pâris, Hector, j'y crois vraiment.

AC et HO : Il s'agissait avant tout de jouer un spectacle sans souligner les différences entre professionnels et amateurs-détenus ?

LG : Voilà, on ne se pose pas la question. Pour moi, le travail est ailleurs. C'est quelque chose auquel je tenais, je ne voulais absolument pas souligner cette différence. Je l'ai dit d'entrée aux participants, lorsque j'étais en prison : à aucun moment il ne s'agira de vous, on ne parlera pas de votre expérience et il n'y aura aucun parallèle avec ce que vous avez vécu. Un moment, dans l'épisode n° 6, Mourad attrape deux personnes et les met au sol. Moi, metteur en scène, je sais que quand il prend ses deux partenaires, il visualise deux personnes réelles, de son monde à lui – il me l'a confié après. C'est tellement juste qu'il y a une sorte de réminiscence, de mémoire vivante en lui. C'est du jeu, mais c'est aussi de la matière humaine qui n'a rien à voir avec la prison. Car ce que l'on a vécu dans notre vie devient matière théâtrale.

Aujourd'hui, on vient vers moi pour me proposer de participer à des colloques ou des conférences sur la thématique *théâtre et prison* ; j'y vais avec plaisir, mais ça n'est pas du tout mon propos. Je cherchais juste des hommes capables d'incarner les héros d'*Illiade*. Il se trouve que je les ai rencontrés en prison, mais j'aurais pu les connaître ailleurs.

Ce sont des endroits et des personnes, qui sont perçus comme exclus de notre réalité, par des politiques et par des contextes culturels. Mais ils ne sont pas exclus du monde. La prison est totalement en lien avec le monde extérieur. Aller les voir et dialoguer avec eux devrait être une des missions du théâtre. Avec Valérie Dassonville [directrice du théâtre Paris-Villette], nous sommes parfaitement en accord sur cette question.

Aussi, je le reconnais, dans ce projet le focus n'était pas la prison, mais l'envie de traiter la question de la virilité et du conflit qui existe entre les hommes.

J'étais également intéressé par l'idée que, chez Homère, les personnages sont capables du pire comme du meilleur. Je voulais toucher cette ambivalence. Nous sommes tous capables du meilleur comme du pire – il suffit de regarder à l'intérieur de soi-même avec honnêteté – et je pense que la part d'ombre de l'être humain est beaucoup plus grande que ce que l'on imagine d'habitude. Sauf qu'eux, ils ont été jugés par la société. La société leur a mis le tampon « détenu » et les a exclus, enfermés en prison. Retrouver la beauté de leur présence sur scène, c'était pour moi un prétexte pour porter le regard sur notre double nature.

AC et HO: Comment analysez-vous cette tendance forte du théâtre et du cinéma à engager des amateurs? S'agit-il dans votre cas d'une volonté politique? Ou seulement esthétique, pour « faire plus vrai »?

LG: À mes yeux il n'y a pas de différence: l'art, le vrai, est toujours politique. « Rien de plus politique que de diriger un acteur », a dit Joël Pommerat. Je suis totalement d'accord avec cette idée. La direction d'acteur interroge le type de relation que l'on veut établir avec une personne: il y est question de confiance, d'intimité, de sincérité, de pouvoir aussi, parfois de pédagogie. En fait, une troupe de théâtre est une société, un micro-système sociétal dans lequel on voit comment les rapports sont régis. Chacun a sa fonction, et on avance ensemble, en intelligence collective. Donc c'est politique. Pour moi, c'est une évidence. Les artistes qui m'ont marqué, qui ont éduqué mon regard, avaient tous une vision de la société humaine extrêmement précise.

Depuis quelques années, je travaille régulièrement avec le comédien Yoshi Oïda². Je me souviens qu'un jour, Yoshi a démarré une session de travail en nous demandant quelle était, d'après nous, la différence entre un amateur et un professionnel. Nous avons répondu des phrases toutes faites, sur le fait d'avoir suivi des études d'art dramatique, ou bien la capacité de gagner sa vie en tant qu'acteur, metteur en scène, etc. Mais quand on creuse la question, on voit bien que ce n'est pas si simple. Yoshi voulait nous faire comprendre qu'il fallait porter la question pendant toute sa vie. Est-ce que je suis un amateur, au fond de moi, ou est-ce que je suis un professionnel? Je connais des acteurs qui vivent de leur métier depuis des années, mais qui restent des amateurs dans l'attitude; *a contrario*, il y a des amateurs qui n'ont pas fait d'études mais qui possèdent la rigueur, l'intensité et l'exigence d'un professionnel. Mourad, pour donner un

2. Acteur, metteur en scène et écrivain japonais qui a notamment travaillé avec le metteur en scène Peter Brook.

exemple, se comporte comme un professionnel depuis le premier jour. Et ça ne tient pas au fait d'avoir des cachets et d'être intermittent. C'est vraiment plus profond.

ENTRETIEN RÉALISÉ PAR AGNÈS CUREL ET HÉLÈNE OLLIVIER
UNIVERSITÉ DE CAEN NORMANDIE ET UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE