



Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-
speaking world

22 | 2021

**Unheard Possibilities: Reappraising Classical Film
Music Scoring and Analysis**

Splendid's : métaphore de notre enfermement et objet de survie. Entretien avec Xavier Gallais.

Entretien

Juliette Mézergues



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/37428>

DOI : 10.4000/miranda.37428

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Juliette Mézergues, « *Splendid's* : métaphore de notre enfermement et objet de survie. Entretien avec Xavier Gallais. », *Miranda* [En ligne], 22 | 2021, mis en ligne le 12 mars 2021, consulté le 27 avril 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/37428> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.37428>

Ce document a été généré automatiquement le 27 avril 2021.



Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Splendid's : métaphore de notre enfermement et objet de survie. Entretien avec Xavier Gallais.

Entretien

Juliette Mézergues

Liens

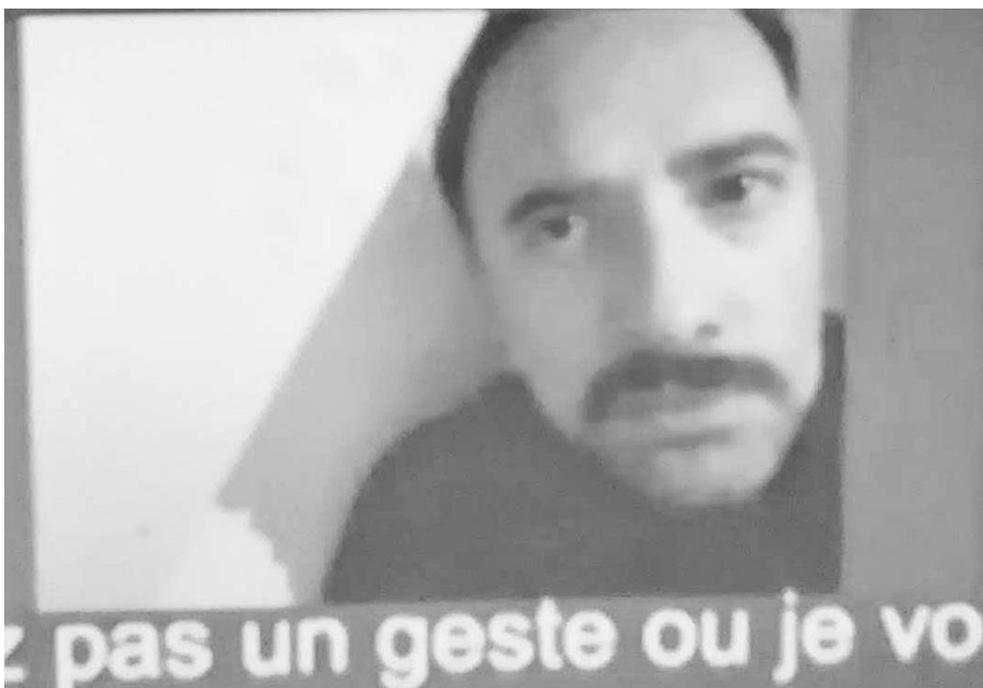
- 1 Théâtre National de Bretagne : <https://www.t-n-b.fr/>
- 2 *Splendid's* au TNB : https://www.t-n-b.fr/programmation/spectacles/splendids_live
- 3 La Salle Blanche : <https://lasalleblanchetheatre.com/>

Biographie de Xavier Gallais

- 4 Xavier Gallais est comédien et metteur en scène. Il a été formé par Daniel Mesguich au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, où il enseigne depuis 2013. En septembre 2019, il prend la direction artistique et pédagogique aux côtés de Florient Azoulay de l'école La Salle Blanche, une formation novatrice de l'acteur par la recherche et la création. Sa carrière est d'une richesse exceptionnelle (théâtre, cinéma, télévision). En 2004, il obtient le Molière de la Révélation Théâtrale Masculine pour la pièce *Roberto Zucco*. Au théâtre, il joue notamment sous la direction de Daniel Mesguich, Jean-Luc Revol, Philippe Calvario, Jacques Weber, Michel Fau, Olivier Py, Arthur Nauzyciel, Benoit Lavigne, Giorgio Barberio Corsetti, Robin Renucci, Christophe Barbier, Emmanuel Meirieu, interprétant avec autant d'aisance les grands classiques du répertoire que des auteurs contemporains, ou des adaptations littéraires.

Entretien

Figure 1



Xavier Gallais dans *Splendid's* : détail.

Captation d'écran, crédits : J. Mézergues.

Juliette Mezergues : Bonjour Xavier, merci beaucoup d'avoir accepté cet entretien. Tu travailles depuis plusieurs années avec le metteur en scène Arthur Nauzyciel, qui lui-même, a initié un compagnonnage de longue date avec des acteurs américains. Nous allons parler de *Splendid's* de Jean Genet, qu'il a mis en scène et que tu viens de jouer en direct les 17, 18 et 19 novembre 2020, dans une version digitale via la plateforme Zoom dans le cadre du Festival TNB¹. Il s'agit de la recréation d'un spectacle, où tu es le seul acteur français parmi une distribution américaine, que vous avez tourné pendant trois ou quatre ans et que vous aviez déjà présenté sur scène en 2018 lors de ce même festival. Aviez-vous une reprise prévue ? Comment avez-vous pris la décision d'adapter le spectacle pour ce type de média ?

Xavier Gallais : On avait créé le spectacle en 2015. Puis, on l'a tourné. Pendant le premier confinement, un des acteurs américains a demandé si on voulait se retrouver tous ensemble, ne serait-ce que pour parler, évoquer des projets, faire des lectures... Contre la solitude et l'incertitude. Pour eux, les conditions sont encore pires que pour nous. Cet acteur n'en pouvait plus et a proposé de se faire un « coucou » en visio. C'était ça au départ.

J.M. : Quand aviez-vous joué pour la dernière fois ?

Xavier Gallais : Ça remonte au moins à deux ans. Mais deux de ces acteurs travaillent avec Arthur Nauzyciel depuis presque vingt ans. Ils étaient quasiment sur son premier spectacle, un *Koltès* il me semble, et d'autres ont travaillé sur *Julius Caesar*² de William Shakespeare qu'il a créé il y a une dizaine d'années. Certains de *Splendid's* ont remplacé, il y a environ un an, des acteurs pour la reprise de *Julius Caesar* au TNB. Ils se sont revus relativement récemment. Ce sont des gens qui collaborent

régulièrement avec Arthur Nauzyciel. Ça n'est pas juste parce qu'on s'est bien entendus sur *Splendid's*, c'est un compagnonnage artistique qui s'inscrit dans le temps. C'était donc très logique de se retrouver à ce moment-là. On a commencé par faire des lectures de textes. Certains des comédiens en avaient écrit, mais c'était compliqué de trouver un texte où tout le monde était distribué. On s'est donc dit, revenons à *Splendid's* pour commencer. On l'avait travaillé en partant du film de Jean Genet, *Un chant d'amour*³, qui est projeté avant le spectacle, et de l'imaginaire de la prison. L'idée était de voir comment, quand on est enfermé, la parole devient un véhicule vers l'imaginaire, contribue à survivre à l'isolement et à la solitude. Dans le film, le fantasme de l'autre permet de survivre en créant un imaginaire qui aide à supporter la réalité. Nous étions partis de ça en disant « imaginons que nous sommes chacun dans un lit, dans notre cellule, la veille de notre condamnation à mort ». C'est quasiment la situation de *Splendid's* : les gangsters de la Rafale, acculés au dernier étage de l'hôtel du Splendid's, savent qu'ils vont mourir ou qu'ils seront emprisonnés dans quelques heures, puisque les flics commencent à les cerner. « Imaginons qu'on est endormis, la nuit, allongés dans nos lits. Puis quelqu'un dit une phrase. Comment l'imaginaire va-t-il naître petit à petit, de phrase en phrase, comment la parole est-elle performative et crée-t-elle un imaginaire commun ? Comment pourrait-on devenir les bandits, les gangsters qu'on a toujours rêvé être ? » Cette phrase fait partie du texte. On est partis des mots, de la parole, plutôt que de la situation de la pièce : des gangsters piégés dans un hôtel. Plus précisément, on est parti de la situation première de Genet lorsqu'il écrit sa pièce en prison, et qu'il fantasme sur les gangsters qui sont autour de lui. Pour survivre à sa solitude, il écrit. C'était le point de départ de notre travail d'acteurs lors de la création. Pendant le premier confinement, on s'est dit qu'on était vraiment isolés, que ça pourrait être marrant de voir comment ça résonnait dans ce contexte et comment ça avait voyagé en nous depuis deux ans. On a fait des lectures, juste pour nous. Arthur a proposé d'aller un peu plus loin, de peaufiner l'espace de chacun, de faire que petit à petit ça se réponde, en ayant en tête d'en faire un objet, pour nous. On s'est révolté contre le fait qu'on nous imposait d'être enfermés, mais c'était pour nous. On s'est dit « allons vers un objet qui soit le plus maîtrisé possible, comme on a l'habitude de faire. » On se voyait une fois par semaine, c'était très émouvant. Au début, en France, nous étions confinés, mais pas eux, aux États-Unis. Il y a eu un petit décalage, mais ils sentaient que ça allait arriver. Il y avait les malades et Trump qui disait que tout allait bien. Petit à petit, ils s'enfermaient. On voyait les choses évoluer à travers nos rencontres hebdomadaires. Chacun pouvait parler de son vécu de la situation. Puis on plongeait dans le travail. Au bout de deux mois, est venue l'idée de partager ça avec d'autres amis, comme témoins, pour savoir ce que les gens ressentaient face à cet objet. On a invité des amis du monde entier. C'était au début du déconfinement, ou juste avant. C'était très émouvant de se rendre compte que d'un seul coup on était en direct avec des gens du monde entier et de voir ce travail, commencé il y a cinq ou six ans, continuer à évoluer. C'était une couche supplémentaire. Arthur s'est ensuite dit qu'on pourrait rendre le témoignage de ce confinement à l'occasion de son prochain festival de mise en scène, au TNB. Ça devait être le seul spectacle en virtuel. Il ne s'agissait d'ailleurs pas vraiment d'un spectacle à proprement parler, mais plutôt du partage d'un travail qui nous a permis de rester actifs et créatifs pendant le premier confinement. Il s'avère que tout le festival a dû être annulé et que c'est le seul

spectacle qui a pu avoir lieu. Pour l'occasion, on a peaufiné cet objet-là, tout en essayant de le garder assez brut.

Figure 2



J.M. : À ce moment-là, vous aviez déjà fait une grande partie du travail.

Xavier Gallais : Oui, tout à fait et on avait le travail des spectacles joués en amont. C'est aussi pour ça qu'on a pu le faire. On était chargé, on avait une mémoire de tout ce qu'on faisait en scène, corporellement, émotionnellement. Là, on ne pouvait pas le faire, mais on avait cette mémoire qui nous remplissait, on était plein de tout ça.

J.M. : C'est un spectacle qui était assez physique.

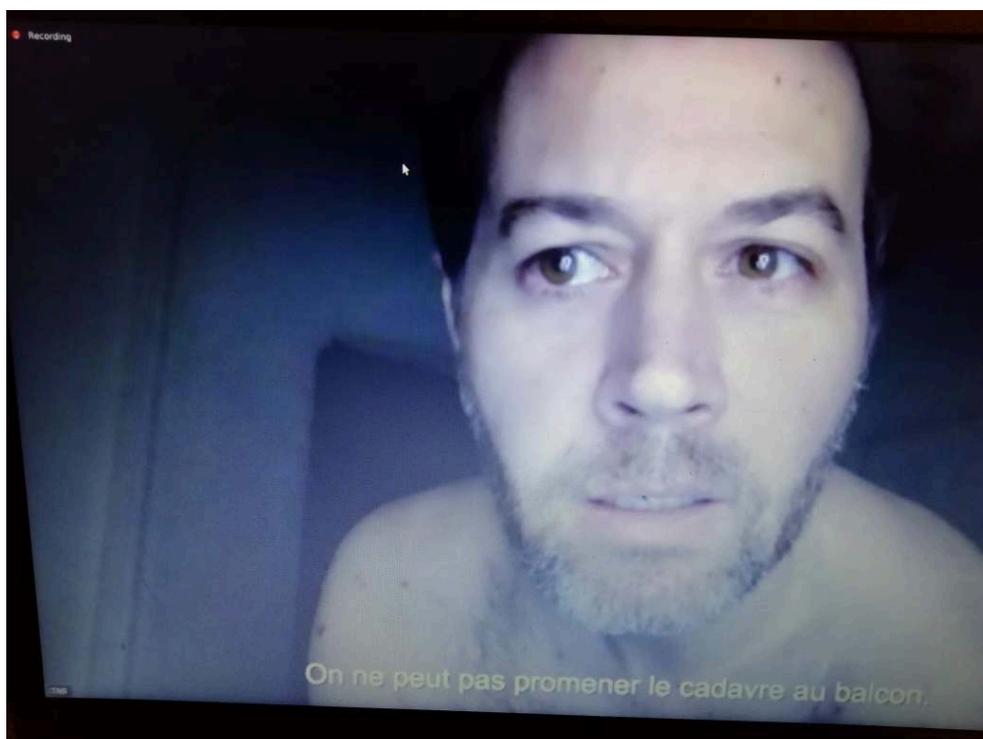
Xavier Gallais : Oui, très ! Ça dure environ une heure trente et durant tout ce temps, on avait une conscience du corps permanente. On a travaillé avec Damien Jalet, qui est le chorégraphe avec qui Arthur travaille tout le temps. Tout était au ralenti. On avait quelques rendez-vous de postures qu'on avait élaborées en impro. Pour arriver à « haut les mains », par exemple, on pouvait mettre chacun dix minutes, tout en parlant. On était tous face public. Dans notre façon de devenir tour à tour témoin, de réplique en réplique, on était dans l'attention et la nécessité d'avoir une seule longue phrase en commun, ou presque. Cette concentration, à la fois sur la parole qui avance et sur le corps hyper maîtrisé, faisait que oui, c'était physique, mais pas dans une physicalité organique, spontanée. C'était très chorégraphié, très contraint finalement, pourrais-je dire.

J.M. : Comment avez-vous gardé ou transformé cela ? En avez-vous discuté ?

Xavier Gallais : On ne pouvait pas le garder tel quel pour la version zoom, mais on n'en a pas parlé. Ça s'est transformé, presque naturellement. Avec Arthur Nauzyciel, on travaille toujours sur les mêmes obsessions, qui ne sont pas multiples, mais qui sont profondes. Ce sont toujours les mêmes choses qui sont répétées. On est toujours au

travail au même endroit : comment je me laisse activer par la parole et comment la parole que je porte active les autres, ouvre l'imaginaire. Pour le corps, c'est pareil : qu'est-ce que le mouvement libère en moi et quel imaginaire cela ouvre chez autrui. Il y a une conscience et une concentration assez forte sur tout ce qu'on émet. On ne pouvait pas partir complètement sur autre chose. Nous devons construire sur les ruines du spectacle. Je ne suis pas certain qu'Arthur en ait même parlé. Damien Jalet est tout de même venu à deux séances. Il a donné quelques indications. Par exemple, il a proposé à un acteur de travailler debout en s'éloignant de son ordinateur. À un autre, il a proposé de travailler uniquement sur son visage. Puis il a donné des indications comme « mets-toi sur le côté, libère tout un espace vide à côté de toi » ou « ne travaille qu'avec le coin du mur. »

Figure 3



J.M. : Aviez-vous le retour caméra ou aviez-vous choisi de l'éteindre ?

Xavier Gallais : Je pense que tout le monde l'avait. Pendant les représentations, j'ai découvert que je pouvais éteindre mon retour caméra et arrêter de me voir à l'image. C'est très différent. C'est encore plus vertigineux d'éteindre son « selfie » vidéo. Ça ne m'embêtait pas de me voir, mais d'un seul coup, l'objet de vidéo, de cinéma presque, m'a énormément intéressé et j'ai préféré me rapprocher le plus possible de l'expérience du tournage, en me disant « je ne sais pas ce que les gens verront de moi. »

J.M. : Cela nécessite une bonne maîtrise de ton cadre, car dès que tu éteins le retour, tu es sans filet. Mais cela peut être très étrange, voire dérangeant, de se voir en même temps qu'on joue.

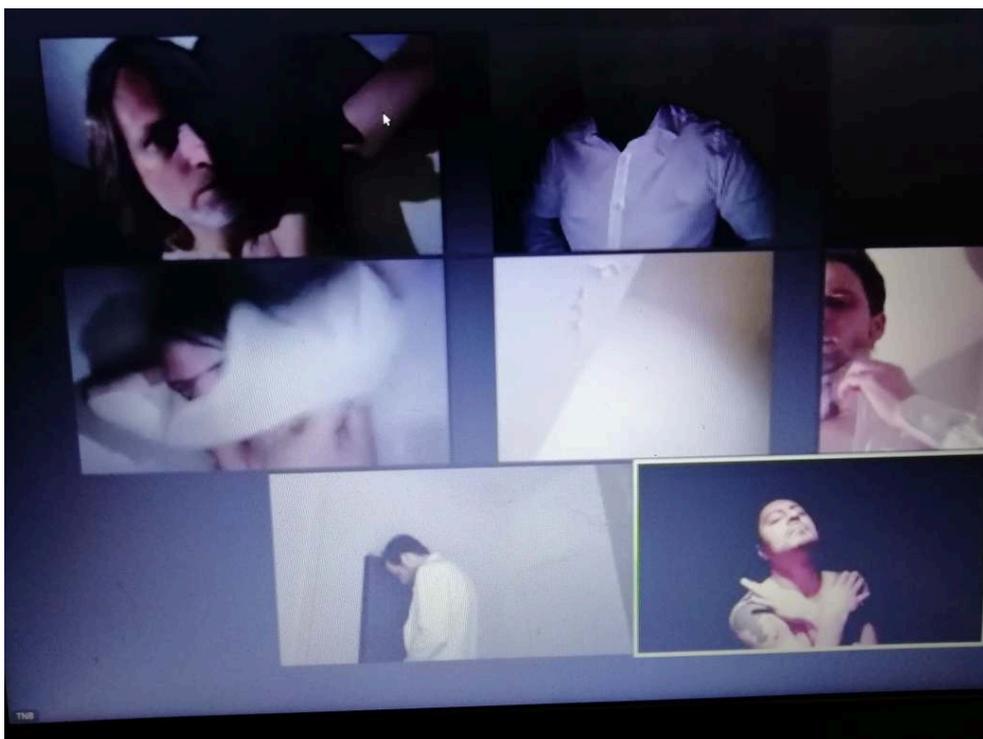
Xavier Gallais : Effectivement, sans retour tu peux te retrouver complètement à côté. Mais j'avais fait ce travail en amont. Se voir en permanence est assez bizarre car cela implique une sorte de contrôle permanent. On peut mettre l'écran témoin en tout

petit et choisir de n'y jeter un coup d'œil que de temps en temps pour vérifier les placements. Mais c'est tout de même un peu étrange. C'est ce que j'avais fait au début, mais quand j'ai découvert que je pouvais l'enlever, je me suis dit « tente ! ». Par rapport à mon mur, j'avais des repères assez clairs. Ça m'a permis de ne pas avoir de contrôle sur mon expression, de lâcher prise et d'être pleinement avec les autres, ce qui est la base de mon travail personnel. J'imagine que les autres ont gardé leur retour caméra et pouvaient se voir en train de jouer. On savait qui était à vue du public quand on jouait car notre image était entourée de vert, comme un témoin lumineux. C'était une version webinaire. Le public n'avait pas la possibilité de se voir ou d'intervenir. C'est différent de la version utilisée pour des réunions. Ceux qui parlaient étaient à l'écran, comme dans la version classique, mais un des acteurs était en charge de la régie et pouvait faire apparaître à son gré les autres comédiens, même s'ils étaient silencieux. Le public pouvait donc voir les protagonistes écouter de temps en temps. Mais nous, les comédiens, voyions tous nos partenaires en permanence. C'était amusant de voir ce que faisaient les camarades quand ils n'étaient plus à l'image.

J.M. : C'est comme une coulisse.

Xavier Gallais : Oui, certains buvaient un verre d'eau, se recoiffaient. Avec le choix que j'avais fait, je ne pouvais pas savoir si j'étais à l'image ou non. Je n'avais donc pas de possibilité de coulisse. Je me suis dit, « ils prennent de moi ce qu'ils veulent. Il n'est pas question de jeu mineur ou majeur, donc je ne contrôle pas si je suis ou non à l'image. Je suis tout le temps en jeu. » J'étais sur mon téléphone. Je l'avais fixé. J'avais moins de fenêtres que sur un ordinateur. Je ne voyais pas tout le monde. J'avais quatre comédiens en simultané et je devais switcher pour voir les autres. C'est comme une page de livre.

Figure 4



J.M. : Sauf que sur la page du livre, il y a tes partenaires.

Xavier Gallais : Oui, c'est étrange et en même temps, je suis toujours en lien avec des gens qui sont en jeu aussi. J'ai aimé l'immersion, pendant une heure trente, où je ne savais pas ce que les gens prenaient de moi. Je vivais ma vie, mon aventure.

J.M. : Comme au théâtre.

Xavier Gallais : Comme au théâtre, finalement. Les gens pouvaient me regarder ou non. Mais au théâtre, tu maîtrises un peu plus. Tu sais comment attirer le regard. Tu vois le public, tu sens son énergie bouger durant une représentation. J'ai vécu des trucs géniaux à travers cet exercice de direct en visio. C'est pour moi la synthèse entre l'expérience de plongée dans la durée – c'est une expérience qui dure une heure ou deux – qui est théâtrale, et la conscience que c'est une caméra et que tu peux faire ton cadrage. Mon partenaire principal devenait la caméra pendant les répétitions. Ensuite, je me suis dit « c'est dommage que je maîtrise. Je peux avoir une conscience de la caméra tout en étant avec l'autre. » J'ai préféré être sur mes partenaires et savoir que si j'avais envie de faire un gros plan, je pouvais me rapprocher, sans savoir si on me mettait à l'image pour le spectateur. C'était super ! Il y a un rapport à la caméra qui m'a beaucoup plu. C'est aussi un style de jeu un peu différent, plus contenu, moins expressif, que d'ailleurs je maîtrise moins que le rapport à la scène. C'était excitant ! En tournage, tu tournes trente secondes, tu coupes, puis tu recommences alors que là, tu pars dans une durée qui est physique. Finalement, c'était le meilleur des deux. À part le public. Qui est quand même là, dans le fantasme de l'acteur durant le live.

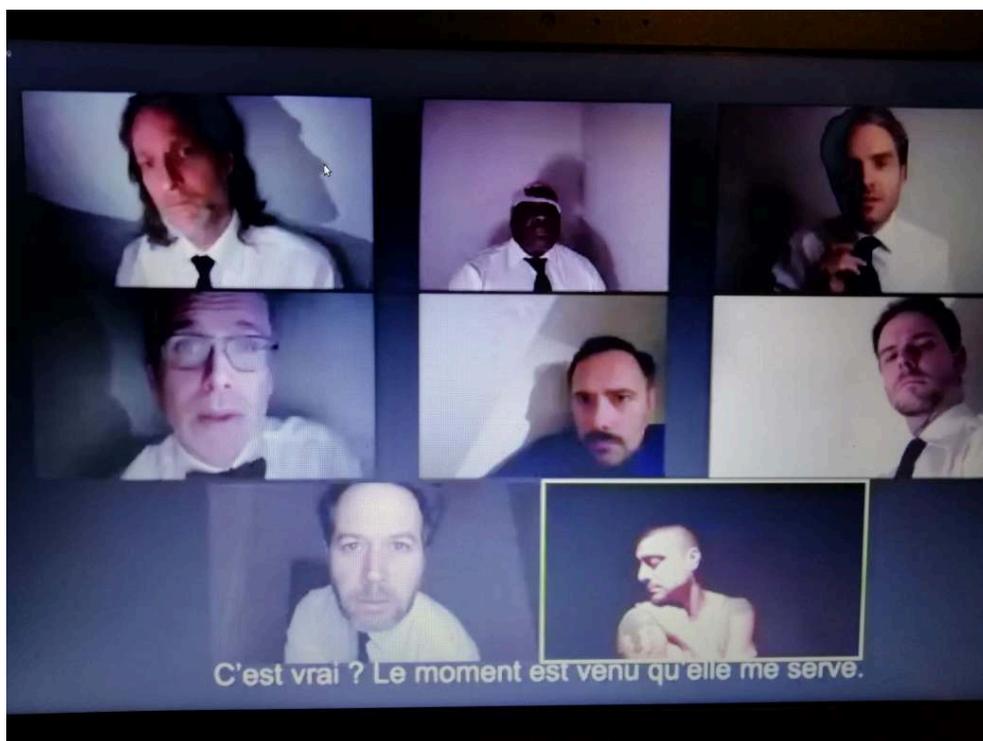
J.M. : Comment se passe le moment où tu éteins la caméra ? Tu ne fais pas de salut, tu n'embrasses pas tes partenaires.

Xavier Gallais : C'était très spécial. Le silence qu'il y avait juste après ! J'étais dans une telle concentration, dans l'histoire avec eux ! Et tout d'un coup tu es seul, tu vois ton installation avec ton écran de téléphone, puis tu vois écris 5, 4, 3, 2, 1 et pouf. C'est fini ! J'ai trouvé ça assez perturbant et délicieux ! J'avais donné quelque chose de la même manière qu'au théâtre. Il n'y a pas les saluts, mais les saluts ne sont pas primordiaux pour moi. C'est vrai qu'il n'y a pas la présence des partenaires. Mais j'aime avoir un sas seul dans ma loge juste après avoir joué, me démaquiller tranquillement et me détendre, avant de retrouver les autres, puis le public. Là, c'est plus radical. Heureusement peut-être, que 5 minutes après les live, on se retrouvait avec les spectateurs et après encore juste entre nous, l'équipe, toujours en visio.

J.M. : Il faut sûrement aussi qu'on s'habitue à l'outil en tant que comédien, qu'on teste les limites du dispositif et qu'on apprenne à ne plus être frustré par cette présence qui reste virtuelle, malgré tous les sens qu'elle sollicite. C'est très étonnant de retrouver des sensations similaires à celles que l'on a sur scène. Le lien avec le partenaire est très fort alors qu'on n'arrive pas à se regarder directement dans les yeux.

Xavier Gallais : On a beaucoup travaillé sur le regard. Où est-ce qu'on le place ? Sur la caméra ? Ailleurs ? Est-ce qu'on regarde l'image de son partenaire ? À quel moment ? En fonction de l'appareil émetteur de chacun, de l'espace de chacun, du personnage et de la présence qu'Arthur Nauzyciel désirait donner à chaque personnage, la position du regard variait. Pour moi, tout ce qui me déstabilise m'excite. C'est un terrain d'expérimentation fabuleux.

Figure 5



J.M. : Malgré la qualité variable des caméras des ordinateurs ou téléphones portables, le dispositif théâtral, même en visio et contrairement aux expériences de la vie quotidienne qu'on peut avoir avec ce média, sont intenses. Les émotions passent tout de même – ce qui n'est pas forcément le cas en visio avec des proches –, ce qui est à la fois fascinant et rassurant.

Xavier Gallais : Rassurant... Ou pas, si on doit continuer comme ça. Mais ça permet quand même d'être traversé et transcendé, de vivre un moment de présent hyper intense, comme ce qu'on attend au théâtre, avec une vraie présence. Le plateau de théâtre, pour moi, c'est un travail autant avec les vivants qu'avec les fantômes, ou avec l'invisible en tout cas. Quand on décide d'épouser toutes les mouvances du relationnel, du rapport à l'autre, ce rapport de réponses, réactions, etc., quand on décide de se détacher de l'ego, du rapport à soi pour s'ouvrir à l'autre, vivant, je pense que le plateau est un endroit qui nous permet aussi de connecter à d'autres dimensions que le vivant humain, charnel, organique. On entre en connexion avec du vivant invisible aussi. C'est une des forces du théâtre, cette espèce de réunion bizarre entre des spectateurs et des acteurs dans un lieu particulier. Le fait qu'on ne soit plus avec quelqu'un de charnel, directement, mais quand même dans un rapport de transcendance, de partage, fait que l'invisible est convoqué et on a l'habitude de travailler avec, quand on est acteur de théâtre. On a l'habitude, même si on ne s'en rend pas compte, de travailler avec l'inconscient, de remplir l'espace de quelque chose, même malgré nous. L'air n'est pas vide, c'est de l'énergie. Ceux qui travaillent dessus se rendent attentifs à toutes les énergies autour de nous alors que dans le quotidien on ne donne pas accès à ça. Sur scène, on est sensible à ces énergies invisibles, on s'y rend poreux. Quand on se retrouve seul dans une situation de jeu face à un ordinateur, où il y a une densité qui doit être convoquée durant un temps donné, ces énergies invisibles passent à travers l'ordinateur. Je pense, en tant qu'acteur de théâtre, qu'on est habitué à travailler avec, à se laisser traverser, à les

convoquer. On est traversé par une attention, par quelque chose qui nous transcende et je pense que cette qualité de présence et de lien dont tu parles vient de là.

J.M. : On sent que ce spectacle est très intense pour tous les comédiens.

Xavier Gallais : En plus, on est habitué à travailler dans ce sens. On est encouragé à convoquer tout ce qui est invisible pour se nourrir, pour nourrir la machine charnelle. On est habitué à nourrir cette machine d'imaginaire. Toutes les expériences que nous avons pu traverser ensemble ou individuellement autour de ce projet-là, depuis la première rencontre à la table, se superposent avec ce qu'on doit convoquer au moment où on joue.

J.M. : Ce ne sont vraiment que des acteurs qui avaient déjà travaillé avec Arthur Nauzyciel ?

Xavier Gallais : Pour la version Zoom, oui. Pour la version plateau, c'était la première fois pour certains. Mais on a tourné durant trois ans. Il y a des gens qui doublent certains rôles, donc dans cette version, certains n'étaient pas à la genèse du projet, mais tous avaient déjà joué le spectacle au plateau. Chacun a des souvenirs, des fantômes, de la mémoire autour de ce spectacle.

J.M. : Et un vocabulaire et une direction de jeu en commun.

Xavier Gallais : Oui. Pour Arthur, il fallait trouver de nouveaux modes de communication, mais sur les mêmes thématiques. Ce sont les mêmes obsessions artistiques. Il fallait certes faire une traduction. Ça n'était peut-être pas facile pour lui, mais visiblement c'était intéressant car il s'est pris au jeu et c'était aussi très intéressant pour les acteurs. Tout le monde était passionné de continuer le travail du plateau à un endroit différent.

J.M. : Avec, pour les acteurs, une autonomie accrue.

Xavier Gallais : On était plus autonomes et pour ma part, j'ai senti qu'on était plus libres. On ne pouvait pas être dans le même rythme que le spectacle, par exemple. Je parle du rythme physique. Au début je ne bougeais pas. J'essayais d'être dans une mémoire trop polie, presque copiée de ce que je faisais en spectacle. Mais petit à petit je me suis rendu compte que j'étais dans un coin, que je pouvais m'appuyer – ce que je ne pouvais pas faire au théâtre – que je pouvais taper mon dos, ma tête contre le plafond car c'était une sous-pente, et voir ce que ça me faisait. J'ai laissé mon corps réagir à ce qu'il ressentait, sachant que j'étais dans un carcan esthétique que je connaissais bien et duquel je ne pouvais pas complètement m'échapper. C'était intéressant car cela créait une tension entre les nouvelles sensations que je ressentais, la liberté que je me donnais à ce qu'elles puissent s'exprimer à l'intérieur d'un carcan qui avait été donné il y a des années. D'ailleurs, parfois, Arthur disait « on s'échappe trop de notre recherche commune ». Cette tension nouvelle était vraiment intéressante à éprouver. Je ne pense pas qu'on aurait été aussi denses, aussi ensemble sur Zoom – car avec Arthur, il s'agit d'être ensemble au présent dans la construction d'une histoire commune – si on n'avait pas eu cette expérience commune en présentiel. C'est ce qu'Arthur avait l'air de dire.

J.M. : Envisagez-vous de le reprendre sur scène ? Il serait intéressant de voir comment vous re-attaquez le spectacle après cet intermède en visio, ce que ça provoque chez vous de vous retrouver.

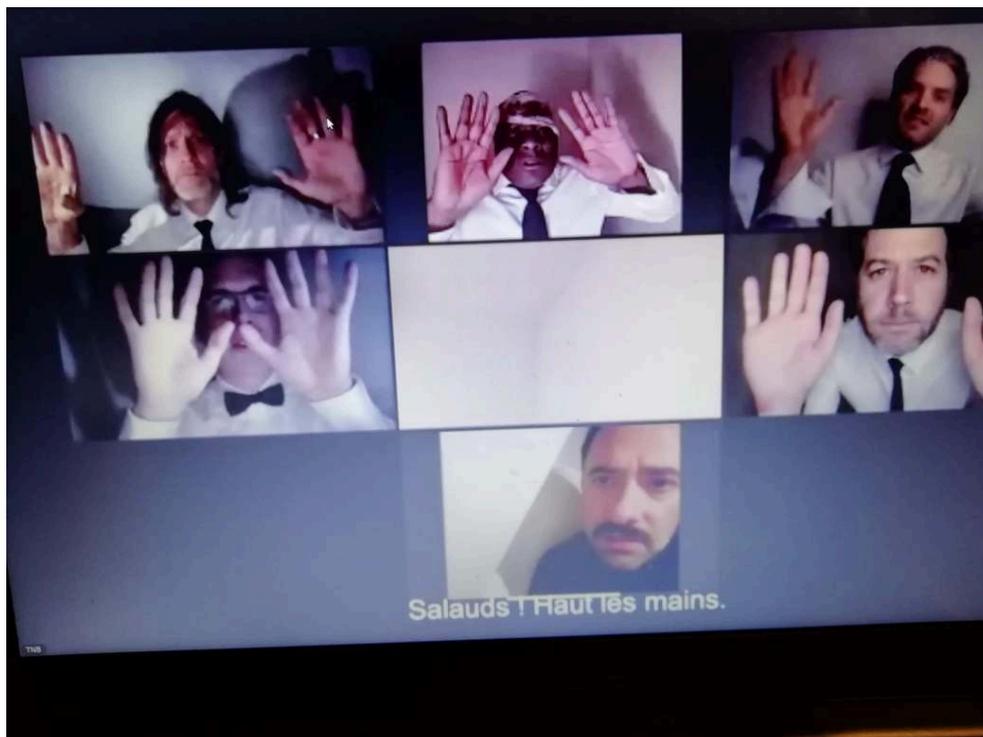
Xavier Gallais : Maintenant peut-être. Des directeurs de théâtre qui ont assisté aux représentations pourraient avoir envie de le re-programmer. Ça donne envie de voir comment cela aura influencé certaines choses, comment cela aura ouvert de

nouvelles soupapes alors qu'on reviendrait dans une esthétique très très tenue, comment une expérience un peu plus libre aura nourri le travail. C'est quelque chose qu'on a en tête.

J.M. : Tu es le seul français de la distribution. C'est pour ça que tu fais le flic.

Xavier Gallais : Exactement. Arthur voulait retravailler avec des acteurs américains avec qui il a travaillé sur plusieurs spectacles, dont *Julius Caesar*, en anglais. Il cherchait une pièce pouvant réunir ces acteurs-là, et moi, avec qui il travaillait aussi depuis un certain temps, et qui voulait travailler avec ces acteurs américains.

Figure 6



J.M. : Tu parles anglais, mais eux ne parlent pas français.

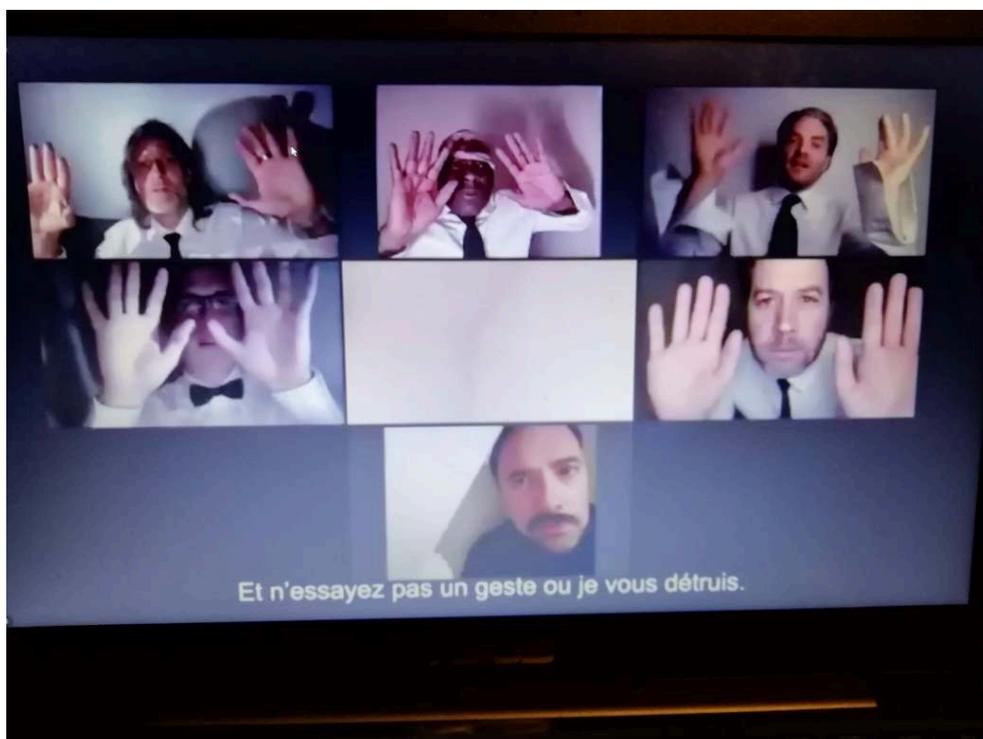
Xavier Gallais : Eux ne parlent pas français et moi je parle mal anglais. Mais je lui avais dit que je parlais bien.

J.M. : Mais tu peux, peut-être, plus facilement jouer en anglais qu'eux en français.

Xavier Gallais : Je pense, car même si parfois ils se sont moqués de moi, j'ai aussi bien rigolé quand ils essayaient de parler français. De toute façon, je crois qu'Arthur avait envie de continuer à travailler en anglais avec eux. Il ne voulait pas que ma présence sur le plateau soit anecdotique. Il fallait qu'il y ait une vraie raison qui puisse nourrir même la raison de monter ce spectacle. Il est tombé sur cette pièce avec ce type qui vient de l'autre côté et qui n'arrête pas de le dire. « Je viens de l'autre monde, j'ai traversé la ligne pour aller dans le vôtre ». L'acteur français qui aurait rêvé de faire une carrière dans le cinéma américain est en fait un policier français, blanc, qui rêve d'être un gangster ou du moins de jouer dans un film de gangsters américain, exactement comme Genet qui aurait rêvé être les gangsters dont il parle. En tout cas, il fantasmait sur eux. Il s'est lui-même inspiré des héros des films des années quarante, du cinéma noir, des polars américains, pour créer ces personnages. On est,

en tout cas, partis de là. Quand j'ai su que j'allais faire ça, j'ai pris une coach pour travailler mon accent américain. Quand on est arrivé en répétition, Arthur m'a demandé ce que j'avais fait. Il m'a dit qu'il m'avait pris pour que j'ai un accent français, parce que j'étais français, pas pour que je devienne un acteur américain. J'ai dû faire un va-et-vient, un retour en arrière, mais il était déjà trop tard et résultat, j'avais un accent qui ne ressemblait à rien. Arthur aurait préféré que j'ai vraiment l'accent « frenchy », mais ça ne m'intéressait pas trop. C'est toujours une histoire de tension avec le metteur en scène : où va-t-on trouver l'endroit de l'entente cordiale. Pendant longtemps, ils ne comprenaient rien à ce que je disais, ils étaient morts de rire. Ils ne sont pas du tout méchants, bien sûr. C'est parce que j'essayais des choses. C'est pendant la tournée que j'ai trouvé un endroit qui pouvait convenir à tout le monde et où je pouvais être compris. En France, il y a des spectateurs français qui m'ont dit « on a compris tous les acteurs, sauf toi. On était obligé de lire les surtitres quand tu parlais. » Déjà, je ne comprenais pas toujours ce que je disais. Je compte parfois encore les répliques pour savoir quand je parle. Je ne les comprends pas toujours bien. Ils ont tous des accents différents.

Figure 7



J.M. : Ces différences d'accent sont très agréables pour le spectateur.

Xavier Gallais : Oui, ça donne presque une cartographie de l'Amérique. Ils viennent des quatre coins du continent. Me concernant, on a finalement trouvé l'endroit où c'était audible, où j'étais libre, où eux me comprenaient, mais où j'étais tout de même d'un autre monde.

J.M. : De quelles écoles viennent-ils ? Quelles sont leurs formations ?

Xavier Gallais : Toutes très différentes.

J.M. : On le sent. Les endroits de jeu ne sont pas les mêmes d'un acteur à l'autre. Il me semble que le phénomène est amplifié par le média Zoom, qui capte tout. Cela donne une mosaïque de façons de jouer.

Xavier Gallais : Ils viennent donc tous de formations et d'endroits des États-Unis très différents. Certains ont reçu des enseignements plus littéraires, d'autres plus cinématographiques. Beaucoup ont été formés à l'université et chaque université a sa façon d'enseigner. Daniel Pettrow, qui joue Bob, a pas mal travaillé avec le Wooster Group, avec le collectif Bluemouth, mais aussi avec Romeo Castellucci. Il fait beaucoup de performances, beaucoup de travail dansé, beaucoup de travail sur la langue – beaucoup plus abstrait que ce qu'on a l'habitude de faire dans les formations classiques aux États-Unis. Il est donc à la fois sur un travail physique et sur un travail de musicalité de la langue, sur l'absurde, sur la poésie. Il travaille beaucoup alors que d'autres sont serveurs, ou hommes au foyer. Finalement, les acteurs travaillent peu là-bas. Ils font peu de théâtre, peu de tournages. Ils gagnent leur vie en faisant autre chose. Il y a des artistes superbes qui travaillent très peu. La compétition est féroce. Il y a peu de place et ils sont encore plus nombreux qu'en France. La plupart des formations sont très fortes et le niveau de jeu est plutôt bon. Sur cinq ou six ans, entre *Splendid's* et *Julius Caesar* ou sa reprise, certains n'ont fait que ça artistiquement.

J.M. : Alors que toi, tu as voyagé à travers plein de projets différents.

Xavier Gallais : Oui, j'ai fait plein de choses pendant tout ce temps. Mais ça veut dire que pour eux, dans leur formation, Arthur Nauzyciel est très important. Sa vision du jeu est très éloignée de ce qu'ils peuvent rencontrer la plupart du temps dans le théâtre américain. Je ne parle pas des performances, mais ça ne colle pas avec le *mainstream*. S'ils vont faire des castings *mainstream*, avec ce qu'ils ont perçu de la mise au travail chez Arthur, ils vont être complètement en décalage.

J.M. : Mais en France, ça serait pareil.

Xavier Gallais : Oui, mais en France, j'ai l'impression que c'est plus accepté qu'on vienne d'endroits très différents. Il n'y a pas un style de formation et d'esthétique écrasant.

J.M. : Non, mais quand tu passes un casting pour la télé, tu ne te prépares pas tout à fait de la même façon que pour une audition théâtrale.

Xavier Gallais : C'est peut-être finalement encore plus complexe pour nous, il y a tellement de façons d'envisager le jeu...

J.M. : Même si globalement tu joues de la même manière, tu places tes curseurs différemment suivant le type du projet et qui tu as en face. Au moins pour le casting. Pour passer la porte. Après c'est une autre histoire et c'est effectivement une affaire de négociation.

Xavier Gallais : Oui, mais chez nous ça me paraît naturel. Chez eux, moins. Il me semble que chez eux, il est plus convenu d'entrer dans un travail qui est déjà connu de tout le monde. Même s'ils n'ont pas fait l'Actor Studio, on n'est quand même dans un rapport de sensualité, d'action vis-à-vis de l'autre, de jeu plutôt réaliste, pour aller vite. Quelqu'un comme Arthur Nauzyciel, qui arrive et qui dit « on va parler au ralenti, il n'y a pas de personnage », ça devient très étrange. J'imagine bien qu'ils ne se présentent pas comme ça pour leurs auditions, mais l'influence d'Arthur fait maintenant partie de leur formation. Et ils en sont tous ravis ! Ça ouvre les horizons intérieurs.

J.M. : Arthur Nauzyciel travaille dans la durée, il me semble. Les répétitions sont assez longues. Le temps de création est long. Contrairement à Emmanuel Meirieu, par exemple. C'est pour ça que tu parles de formation. Parlerais-tu de formation pour le travail que tu as fait avec Meirieu, avec qui tu poursuis par ailleurs aussi un compagnonnage artistique, à travers plusieurs spectacles très marquants ?

Xavier Gallais : Non, avec Emmanuel Meirieu, c'est très différent. C'est presque le contraire de Nauzyciel sur certains aspects. Avec Emmanuel, c'est effectivement une rencontre artistique, esthétique et amicale. C'est un metteur en scène, qui accompagne la vision des acteurs sur un spectacle. Arthur Nauzyciel, c'est un mentor, qui a une influence sur les acteurs en dehors même du spectacle.

J.M. : Il a une pensée de l'acteur.

Xavier Gallais : Je crois qu'il aime bien prendre des acteurs qu'il va pouvoir révéler à eux-mêmes, chez qui il pourra transformer le processus de travail. Il est très respectueux de la nature des acteurs. Mais il aime les mettre au travail à un endroit qui est inhabituel pour eux.

J.M. : C'est lui qui est allé vers les Américains ?

Xavier Gallais : L'envie vient de lui, mais au tout début je ne suis plus sûr. Au tout début, il y a vingt ou vingt-cinq ans, je ne sais plus si c'était le hasard... Pour le premier projet, c'était du Koltès, c'est peut-être quelqu'un de l'Alliance Française qui l'a contacté. Mais ensuite, pour les autres projets, c'était son désir et il a contacté des directeurs de casting pour auditionner des Américains. Depuis, ces acteurs lui témoignent régulièrement leur désir de poursuivre le travail car il est exigeant et inspirant.

J.M. : Vous avez fait traduire Splendid's pour l'occasion ?

Xavier Gallais : On est parti d'une traduction existante. La pièce a été éditée aux États-Unis car Genet n'arrivait pas à la faire éditer en France, il me semble. On est parti de ce texte, et durant deux semaines, on a fait un énorme travail de re-traduction tous ensemble. La conséquence de ce travail a duré plusieurs mois, où on parlait en français et en anglais, on expliquait le texte et ses sens multiples, on cherchait ce qui serait le mot le plus juste. Comme chez Arthur la parole est très importante, on a fait le travail d'analyse du texte, que l'on fait habituellement, à travers la retraduction de la pièce par les acteurs.

J.M. : Toujours à la table ?

Xavier Gallais : Oui, toujours à la table. Tu sais, avec Arthur, un quart du temps des répétitions est consacré au plateau. Pour la première fois depuis que je travaille avec lui, Damien Jalet avait quasiment autant de temps que lui avec les acteurs. Damien venait le matin. Les séances étaient un peu plus courtes. On passait les après-midi avec Arthur. Sur les autres spectacles, Damien venait juste un moment pendant les répétitions faire une chorégraphie bien délimitée. Là, c'était un processus continu : on cherchait autant sur le plateau avec le corps le matin que l'après-midi, à la table, avec le texte.

J.M. : Tu as donc aussi travaillé sur le texte français.

Xavier Gallais : Oui. Durant ce temps de répétitions à la table, de lectures et re-traduction, on a tous fait le va-et-vient entre le texte français et le texte anglais. On décortiquait chaque phrase. Il y a quelques francophones dans l'équipe même si leur français est assez limité. Un acteur adore Beckett, la poésie française des Maudits... Il

y avait des connaissances, des consciences, un goût, des sensibilités à la langue française. On a aussi beaucoup travaillé sur les autres écrits de Genet, les récits de la même époque. Arthur amenait des textes et on voyait comment ça pouvait nourrir notre travail, les liens avec *Splendid's*, on en parlait en anglais et en français.

J.M. : Et Jeanne Moreau dans tout ça ?

Xavier Gallais : Jeanne Moreau, dans tout ça.... La radio... Comme la radio vient de l'autre monde – les nouvelles, c'est ce qui vient de l'autre monde. Il voulait que ça ait un lien avec mon personnage, donc avec moi, alors c'était bien que ça soit en français. Il voulait une voix un peu mythologique. C'en était une. C'était une grande amie de Jean Genet. Elle a d'ailleurs joué dans *Querelle*⁴, l'adaptation cinématographique du roman *Querelle de Brest* de Genet réalisé par Rainer Werner Fassbinder. Ça faisait sens. Elle a longtemps dit non, puis finalement, c'est quasiment la dernière chose qu'elle a faite avant de mourir. C'est presque sa dernière œuvre.

J.M. : Sais-tu pourquoi elle a dit non au début ?

Xavier Gallais : Je ne sais pas trop. Je crois qu'elle en avait marre. Elle ne voulait plus faire ce genre de choses. Il a dû savoir la convaincre. Elle a longtemps repoussé le moment. Je crois que c'est quelqu'un qui vivait avec des fantômes. Elle n'avait peut-être pas envie de salir sa relation avec Genet.

J.M. : Quand ça a été créé, elle était encore vivante, il me semble.

Xavier Gallais : Oui.

J.M. : Je ne sais pas quel impact a sa voix aujourd'hui pour les Américains, mais pour les Français, c'est saisissant. Ça évoque immédiatement les fantômes. Étrangement, sa voix m'a ramenée au théâtre, malgré les écrans.

Xavier Gallais : Pourtant elle est plus connue pour le cinéma. Dans un projet où peu de choses sont reconnaissables, – on est face à un écran alors qu'on n'en a pas forcément l'habitude, on sait que les acteurs sont disséminés entre les États-Unis et la France, ils parlent en anglais alors que la pièce a été écrite en français, l'objet est étrange – la voix de Jeanne Moreau est peut-être une incarnation à laquelle on peut se reconnecter, et curieusement, c'est celle qui est morte et nous sommes tous vivants. On est tous bizarrement vivants car on passe par du virtuel et cette voix qu'on reconnaît devient comme un écho, un fantôme de la vie d'avant, de la vie « vécue ».

J.M. : Sa présence paraît évidente, comme d'autres choses, maintenant qu'on en parle, ce qui n'était pas forcément le cas lors de la représentation. C'est comme les pièces d'un puzzle qu'on reconstitue.

Xavier Gallais : Souvent le travail d'Arthur est étrange, trop référencé, peut-être, du point de vue de certains, mais si tu le ressens, tu as la chance d'avoir une porte d'entrée. C'est un théâtre qui laisse le spectateur très libre. C'est comme une œuvre contemporaine. Rien n'est gratuit. Parfois, on pourrait se dire c'est trop. Par exemple, pour *La Mouette*⁵ d'Anton Tchekhov, les gens pensent tellement connaître la partition et savoir comment ça doit être joué que certains on dit, lorsqu'ils ont vu la proposition dans la Cour d'honneur : « ça n'est pas comme ça qu'il faut faire » ou « c'est gratuit » ou « ce ne sont que des idées ». Mais quand on commençait à parler du projet, les gens comprenaient que tout partait de l'auteur, de la manière dont on l'a lu, de nos rencontres avec les traducteurs Françoise Morvan et André Markowicz. Ils nous ont parlé de la manière dont c'était écrit. Ils nous ont dit qu'ils avaient l'impression qu'on s'était égaré, y compris Stanislavski, en parlant de petite musique

tchékhovienne, de naturalisme, certes avec plus ou moins de folie « à la russe » en fonction des goûts des uns ou des autres, mais en en faisant une musique du quotidien. Alors qu'en travaillant sur son écriture, les traducteurs se sont rendus compte que c'est un des premiers symbolistes et que c'est un des premiers à avoir fait du théâtre une partition musicale. C'est une musique répétitive. Il étire les scènes pour ne faire que des tableaux. C'est une musique qui s'étend. Les personnages parlent tout le temps de la même chose. Ils utilisent les mêmes mots, alors que beaucoup de traducteurs ont voulu faire des effets de style en évitant la répétition. Mais la répétition est volontaire. Il y a déjà la conscience qu'il n'y a pas forcément de personnages, mais des instruments, et des variations autour des mêmes thèmes.

J.M. : Il y a des motifs qu'on retrouve quasiment dans toutes les pièces.

Xavier Gallais : Oui, et à l'intérieur des pièces les motifs se répètent. Il y a quelque chose de l'ordre de l'obsession, de la transe. On n'est pas dans une observation objective de la vie. *La mouette* est inspirée d'*Hamlet*. On y trouve même des citations ! Il y a un écho dans le rapport entre le fils, la mère, le beau-père, et l'amoureuse aux cheveux mouillés. Il y a donc possiblement quelque chose d'épique dans le texte, surtout quand tu vas le jouer dans la Cour d'honneur. Tchekhov était jeune quand il l'a écrit, il était habité par des fantômes et a inséré plein de références de ses lectures. Donc, nous-mêmes, nous invitons les fantômes de Gérard Philippe, Jeanne Moreau – déjà – et d'autres à venir avec nous et à dialoguer. Au final, cela donne un spectacle très particulier, mais le cheminement pour les acteurs est très clair. Arthur Nauzyciel avance tranquillement pendant les répétitions. Il n'a pas une idée préconçue du spectacle. En revanche, il a un style écrasant.

J.M. : Les acteurs sont très investis. Si ça n'était pas clair, ou gratuit, ils ne pourraient pas être aussi convaincus de ce qu'ils sont en train de faire et de l'expérience qu'ils vivent. Leur engagement est indéfectible, ce qui est très beau. Que les gens adhèrent ou non, le travail est indéniable. Dans ce type de projet, on n'a pas toutes les clés, ce qui n'est pas du goût de tout le monde, mais peu importe.

Xavier Gallais : Il aime mettre le spectateur en position active.

J.M. : Pour revenir à la représentation de Splendid's sur Zoom, je me suis posé la question, dans ce format-là, d'avoir gardé la projection du film de Genet.

Xavier Gallais : Pour nous c'était impossible de ne pas le mettre. Mais, tu sais, c'est compliqué aussi pour les gens dans la salle de spectacle.

Figure 8



J.M. : C'est peut-être aussi une histoire de temps passé devant nos écrans d'ordinateur en ce moment, même si le film ne dure que vingt-cinq minutes. C'est très différent d'être baigné par un écran de cinéma dans une salle et d'être devant son écran d'ordinateur, avec une qualité d'image toute relative.

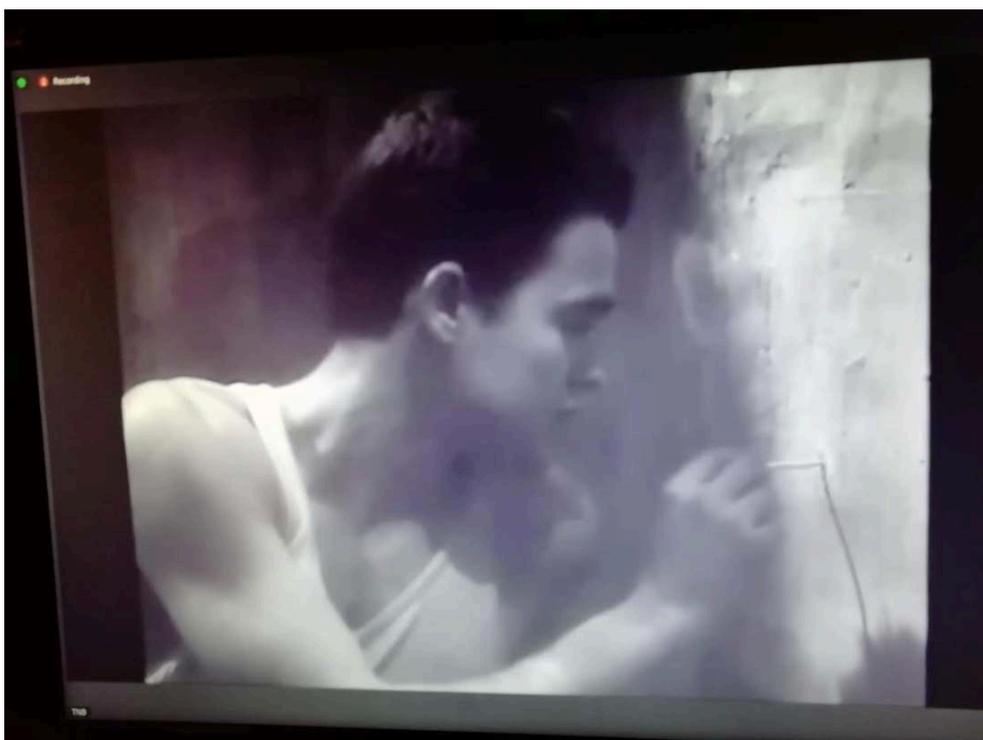
Xavier Gallais : Au théâtre, c'était vraiment impressionnant. Nous, on ne voyait pas le film, là on le voyait enfin. Au théâtre, c'était incroyable d'avoir un silence pendant vingt minutes. Les gens regardaient le film dans le noir et tu sentais bien que ça n'était pas simple, ce silence – le film est muet, sans aucune musique. En plus le film est pornographique, ce qui provoquait quelques toux, quelques rires nerveux. C'est très sensuel, très fantasmagorique, très poétisé. Sur grand écran, ça mettait les gens dans des conditions particulières... Des gens qui arrivaient déjà peut-être éprouvés pour d'autres raisons, au moment où le rideau se levait. Certains étaient dans une grande concentration et une grande disponibilité. Ils étaient dans un état différent après ce film. Sur Zoom, pour nous, ça raisonnait encore plus avec les cellules, avec le fait d'être tous enfermés, que le projet soit sur le fantasme de l'autre et de soi, de soi en gangster, de soi en flic, de soi en héros qu'on ne sera jamais. Avant de mourir, ça serait important d'accéder au fantasme de soi. C'est le dernier moment, et le fantasme de soi passe par les mots, par leur douceur. Notre objectif était de souffler les mots de Genet par la caméra, par le micro de l'ordinateur, comme les acteurs du film soufflent et aspirent la fumée de cigarette à travers une paille dans les trous des murs de leurs cellules. On soufflait nos mots à l'oreille de l'autre, à l'autre bout de l'Atlantique, et l'autre les recevait et les redonnait à un autre et ainsi de suite. Tout notre projet artistique théâtral découle du film de Genet. C'était très important, par ce film, de mettre le spectateur en condition d'écoute, peut-être difficile – on en est conscient. Arthur aime bien mettre le spectateur dans un état d'effort. Du point de vue de la dramaturgie, ça semblait encore plus évident. Comme c'est un film et que nous sommes sur écran.

J.M. : Je pense que j'étais frustrée de ne pas le voir sur un grand écran. J'avais très envie de voir le film. Mais j'aurais pu le décorréliser du spectacle. Je l'ai vécu comme quelque chose qui justifiait totalement le travail, mais que je n'avais pas forcément besoin de connaître

pour entrer dans le spectacle, parce que finalement, vous n'avez pas besoin de vous justifier.

Xavier Gallais : Dans le spectacle, on l'avait quand même, mais on n'avait pas les cellules. Donc pour nous, ça n'était pas une justification, mais je comprends que tu aies pu le sentir comme ça.

Figure 9



J.M. : Je pense que ça vient aussi du fait d'accepter de voir une proposition de spectacle par Zoom et d'en connaître les contraintes. On sait que ça n'est pas le spectacle, que c'est un autre objet. Avec ce film, on ressent la nécessité d'être dans une salle de cinéma. Ça n'est pas un autre objet, ça reste le même film et on ressent que le matériel de visionnage à disposition n'est pas à la hauteur de l'œuvre, ce qui crée une frustration. De plus, le fait que vous soyez également sur écran empêche le contraste entre l'image et la chair, qui devait être une proposition très forte en scène et qui est un peu écrasée par le média. Certes, les qualités d'images entre le film et vous sont différentes, vous êtes en direct et les acteurs de Genet ne le sont pas, mais ça n'a pas le même impact, pour moi. Ça ne produit pas la même intensité d'avoir des acteurs sur écran et des acteurs au plateau dans la même proposition artistique et de n'avoir que des acteurs sur écran. Une dimension se perd, même si dramaturgiquement, c'est très clair. Il me semble que la sensation physique est amoindrie car tout se retrouve au même plan. Ça devient plus intellectuel que sensoriel. Alors qu'au plateau, je pense que c'était à la fois intellectuel et sensoriel.

Xavier Gallais : En terme émotionnel c'est un peu frustrant, je comprends. Mais je trouve que ça donnait l'impression que ces mecs, chez eux, sont en train de mater du porno. Ça raconte autre chose aussi. Je pense qu'il faut se préparer à voir un spectacle d'Arthur Nauzyciel, peut-être toute la journée. Il faut choisir son moment, se rendre disponible. Ça serait ça un bon spectateur, finalement. Cependant, cet objet, par Zoom, reste un objet par défaut. Et, tu as bien compris, le spectacle avait été pensé dans ce sens : on a des corps magnifiquement filmés sur un écran avec des bonnes conditions de cinéma et d'un seul coup, on a des corps au ralenti sublimement

travaillés dans une lumière de théâtre, des corps vivants, tout petit par rapport aux corps de l'écran, des corps qui sont autres. On ne peut pas rivaliser avec l'image de Genet dans les conditions de confinement. Mais le rapport d'un film pré-tourné, pré-monté avec un film en live, est-ce que ça aurait vraiment un intérêt ? Ça repose la question de la diffusion et du support de projection. On pourrait imaginer une image projetée en direct sur un corps, sur une texture du décor par exemple, filmée et diffusée en live. Que représente alors l'image pré-enregistrée ? Est-ce un ailleurs ?

Figure 10



J.M. : C'est une bonne question. Vous avez trouvé une autre façon de faire et votre proposition n'est absolument pas minorée. Comme tu le disais, c'est simplement un autre objet. Et là, effectivement, le film de Genet ne devenait pas un objet différent. Dans tous les cas, assister à des spectacles de cette façon-là nécessite d'inventer un nouveau rituel pour se conditionner, comme lorsqu'on va au théâtre. Il y a un apprentissage à faire, mais malgré tout, cela procure des sensations et parfois des situations assez proches de celles que nous pouvons vivre au théâtre. C'est proche, mais un peu différent, un peu « à côté ».

Xavier Gallais : Tout cela demande de s'interroger à nouveau en tant qu'artiste et en tant que spectateur, si nous devons continuer encore quelques temps de cette façon...

ANNEXES

J.M. : C'est donc une histoire d'amitié.

Xavier Gallais : Oui, une histoire d'amitié avec une équipe artistique.

Jared Craig dans *Splendid's*.

Captation d'écran, crédits : J. Mézergues.

Daniel Pettrow dans *Splendid's*.

Captation d'écran, crédits : J. Mézergues.

Les cellules matérialisées dans *Splendid's*.

Captation d'écran, crédits : J. Mézergues.

Michael Laurence, Ismaïl Ibn Conner, Timothy Sekk, David Barlow, Xavier Gallais, Jared Craig, Daniel Pettrow et Rudy Mungaray dans *Splendid's*.

Captation d'écran, crédits : J. Mézergues.

Michael Laurence, Ismaïl Ibn Conner, Timothy Sekk, David Barlow, Daniel Pettrow et Xavier Gallais dans *Splendid's*.

Captation d'écran, crédits : J. Mézergues.

Michael Laurence, Ismaïl Ibn Conner, Timothy Sekk, David Barlow, Daniel Pettrow et Xavier Gallais dans *Splendid's*.

Captation d'écran, crédits : J. Mézergues.

Un chant d'amour, film de Jean Genet.

Captation d'écran, crédits : J. Mézergues.

Un chant d'amour, film de Jean Genet.

Captation d'écran, crédits : J. Mézergues.

Un chant d'amour, film de Jean Genet.

Captation d'écran, crédits : J. Mézergues.

NOTES

1. *Splendid's* de Jean Genet, performance sur Zoom, mise en scène Arthur Nauzyciel, avec Jared Craig, Xavier Gallais, Ismaïl Ibn Conner, Rudy Mungaray, Daniel Pettrow, Timothy Sekk, Neil Patrick Stewart, Michael Laurence et la voix de Jeanne Moreau, les 17, 18 et 19 novembre à 21 h, en anglais surtitré en français, gratuit sur réservation (conseillé à partir de 16 ans).
2. *Julius Caesar* de William Shakespeare, mis en scène par Arthur Nauzyciel. Spectacle créé pour l'American Repertory Theater du 13 février au 16 mars 2008 au Loeb Drama Center (Cambridge, Boston, USA), puis en tournée internationale jusqu'en 2019.
3. *Un chant d'amour*, film écrit et réalisé par Jean Genet en 1950, produit par Nikos Papatakis pour Argos Films (France), distribué par Jacques Le Glou Audiovisuel puis par le Collectif Jeune Cinéma, sorti en 1975 en France. Durée 25mn23sc.
4. *Querelle*, film germano-français réalisé par Rainer Werner Fassbinder, d'après le roman *Querelle de Brest* de Jean Genet, adapté par Rainer Werner Fassbinder, Burkhard Driest et Kurt Raab, présenté à la Mostra de Venise en 1982, peu après la mort de Fassbinder. Produit par les sociétés Planet-Film GmbH, Albatros Filmproduktion et Gaumont, distribué par Gaumont et Carlotta Films
5. *La Mouette* d'Anton Tchekhov, traduit du russe par Françoise Morvan et André Marcowicz, mise en scène et adaptation d'Arthur Nauzyciel, créé en 2012 lors du Festival d'Avignon, dans la Cour d'honneur du Palais des Papes.

RÉSUMÉS

Entretien avec le comédien, metteur en scène et pédagogue Xavier Gallais, à propos de son travail sur le spectacle *Splendid's* de Jean Genet, mis en scène par Arthur Nauzyciel et repris dans une version digitale en novembre 2020 pour le festival du TNB. Entretien réalisé le 8 décembre 2020 à la Salle Blanche (Paris, 18^e), école co-dirigée par Xavier Gallais.

Interview with actor, director and coach Xavier Gallais about work for the show *Splendid's* by Jean Genet, directed by Arthur Nauzyciel. The show was revived in an online version in November 2020 for the TNB festival. The interview was conducted on December, 8th, 2020 at the acting school, Salle Blanche (Paris, 18th) co-directed by Xavier Gallais.

INDEX

Keywords : Xavier Gallais, Arthur Nauzyciel, Jean Genet, *Splendid's*, Anton Tchekhov, La Mouette, Jeanne Moreau, digital, American theatre, French theatre, staging, online, stage acting

Mots-clés : Xavier Gallais, Arthur Nauzyciel, Jean Genet, *Splendid's*, Anton Tchekhov, La Mouette, Jeanne Moreau, digital, théâtre américain, théâtre français, mise en scène, jeu face caméra, jeu au plateau

Thèmes : Theater

AUTEUR

JULIETTE MÉZERGUES

Comédienne et chercheuse indépendante
en études théâtrales indépendante