



Agôn

Revue des arts de la scène

HS 1 | 2011

Mettre en scène l'événement

Ce qui traîne autour du lieu

Entretien réalisé par Simon Chemama et Barbara Métais-Chastanier

Robert Cantarella, Simon Chemama et Barbara Métais-Chastanier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1783>

DOI : 10.4000/agon.1783

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Robert Cantarella, Simon Chemama et Barbara Métais-Chastanier, « Ce qui traîne autour du lieu », *Agôn* [En ligne], HS 1 | 2011, mis en ligne le 05 septembre 2011, consulté le 15 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1783>

Association Agôn et les auteurs des articles



Ce qui traîne autour du lieu

Robert CANTARELLA

Entretien réalisé par Simon Chemama et Barbara Métais-Chastanier les 7 et 13 juillet 2011

Metteur en scène et ancien directeur du 104, Robert Cantarella met en scène *11 septembre 2001* de Michel Vinaver au CalArts à Los Angeles en 2005. Quelques mois plus tôt, il se rend à New York et réalise *Carrosserie*, son premier film documentaire : exploration des pourtours de ce qui reste de l'événement dans le visage des témoins – comme le sont aussi les voix agencées par Michel Vinaver dans son oratorio.

BARBARA METAIS-CHASTANIER. Pourrions-nous commencer en faisant un pas de côté par rapport au 11 septembre 2001 de Michel Vinaver, en parlant de Carrosserie (2004), le film que tu as réalisé sur Ground Zero, film dans lequel le regard est ce qu'il y a de plus important, et qui interroge aussi la question du témoin ? Est-ce que ce film est venu ensuite nourrir ton travail sur 11 septembre 2001 ?

ROBERT CANTARELLA. Oui. Pour faire *11 septembre 2001*, il fallait bien sûr aller voir New York, où je n'étais jamais allé. Sur le chemin du retour de mon premier séjour à Los Angeles, j'y ai donc passé trois jours. En traînant à Ground Zero, avec une petite caméra, j'ai pris des images. Le cinéma (plus que le théâtre) a toujours été pour moi l'endroit à la fois de la rêverie et le lieu où je me sens le plus à l'aise pour porter une réflexion. En rentrant à Dijon, Katell Djian (la chef-opératrice, très importante dans ce projet) me propose d'y retourner, d'y passer plus de temps et d'observer avec elle (et avec son savoir-faire). Avant de traiter l'événement sur la scène, avec la pièce de Vinaver, il me fallait voir le lieu aujourd'hui et en rendre compte, pour résoudre le problème (peut-être simpliste) de l'écart temporel entre l'événement et le moment de la représentation.

On y va et on filme. Au début de façon très brute, en se collant aux grilles. Il y a une technique assez géniale dans le cinéma documentaire : on filme, on dérushe le soir même et on en discute – ce qu'on ne peut pas faire au théâtre (où le délai est très long entre la préparation, la maturation, la représentation). À Ground Zero, je reconnais une figure qui m'intéresse : l'ouvrier. Figure du travail et figure paternelle. Je connais les gestes de l'ouvrier, ses outils et ses machines. Pendant deux jours, on les filme. On essaie de les approcher au plus près, ce qui est difficile. On remarque qu'une ligne de métro passait dans le trou – on l'a prise toute une journée pour filmer depuis la rame. On élabore une théorie sur le fantôme, la dissolution des cadavres, sur cet endroit en pleine reconstruction...

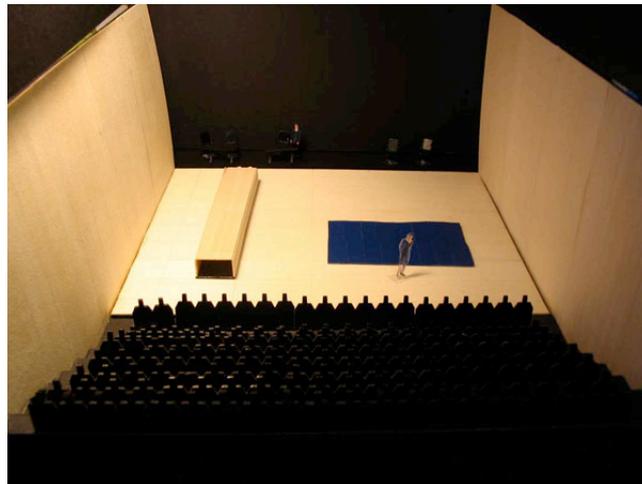
Puis on a un déclic : on pense au contre-champ. On passe du trou au regardeur. Tous les jours, on voyait ces gens qui sortaient du métro et s'arrêtaient devant le chantier (3 secondes ou 10 minutes). On commence donc à les filmer, ces gens qui regardent. Et en

dérushant, le quatrième jour, Julien Fišera, Katell Djian et moi, on détermine que c'est ce qu'il y a de plus intéressant. On avait déjà des interviews d'ouvriers (qui nous expliquaient pourquoi ils étaient venus de loin, consacrer un certain temps de leur vie à ce chantier) – or Katell me prévient : ça irait très bien dans un documentaire pour ARTE, mais ce n'est pas ce qui allait m'aider pour la pièce. On se concentre alors uniquement sur les visages et les gestes.

De plus, d'un point de vue biographique, il y a quelque chose qui m'importait : mon père avait un garage, qui était toute sa vie, et qui s'est effondré, un dimanche. Pendant deux ou trois ans, il a regardé, depuis sa fenêtre, ce garage effondré, c'est-à-dire le rien. On a fait le tour des garagistes et carrossiers du sud de Manhattan. On a trouvé celui qui apparaît à la fin du film, qui avait le privilège de s'appeler Angel. On l'a filmé en train de poncer, de réparer une voiture. Je faisais cette séquence à la fois pour voir le 11 septembre et pour ne pas avoir un regard faussement objectif (je ne suis pas historien), avec l'envie très présomptueuse de réunir l'accident de mon père et le 11 septembre. C'est vraiment cette conjonction qui m'intéressait : le regard, le rien, et une approche subjective, personnelle, du sujet.

Vinaver dit avoir fait un travail d'homme des cavernes : impressionné par l'événement comme par un bison, il est retourné dans sa caverne pour le reproduire. Pour nous, en 2005, il n'y avait plus que le rien. Mais il impressionne encore, et on repérait les émotions sur les visages. Du sans-abri jusqu'au type qui se faisait déposer là par son chauffeur, on retrouvait toutes les classes sociales, et toutes les couleurs de peau. Personne n'avait de geste rituel ou religieux, la seule convergence c'était regarder rien.

SIMON CHEMAMA. Qu'est-ce que tu en as tiré précisément pour ton travail scénique sur 11 septembre ? Peux-tu nous répondre en décrivant ces photos par exemple :



11 septembre 2001, © Robert Cantarella

R. C. Je dirais que ce travail pour *Carrosserie* m'a instruit sur au moins deux points : le regard (avec les questions de l'absence de perspective et des échelles) et les variations.

Pour 11 septembre 2001, on a pensé très vite au dispositif : il fallait que sur scène il y ait des gens qui nous regardent, nous les spectateurs. On a réfléchi aussi à l'aspect du plateau : pour créer une analogie avec le trou, il fallait un espace sans fond précis, sans butée pour le regard – sans point de fuite (pour les acteurs, au début, j'avais laissé une paroi, pour les mettre à l'aise comme dans une vraie coulisse – mais un jour j'ai retiré cette paroi...). Le décor, à proprement parler, était constitué des deux parois de bois, sur les côtés, alors que le fond était ouvert (donc différent dans chacun des lieux où nous allions jouer). Je pense que si la réception de la pièce en France a été moins bonne, c'est dû notamment au fait d'avoir joué dans la petite salle du Théâtre de la Colline à Paris, où la scène est bien moins profonde.

C'était une erreur : tout était écrasé, on ne voyait pas les variations physiques. Le critique des Inrockuptibles, qui a vu la pièce aux deux endroits, m'a dit que c'étaient deux spectacles différents.

Là, ces espèces de paravents, ce sont des matelas. Une idée importante pour moi au théâtre, c'est de toujours récupérer dans la mise en scène ce qui traîne autour du lieu où l'on joue. Comme les acteurs américains sont très sportifs (ce n'est pas un mythe), il y avait des tapis de gym partout – on s'en est servi. On a mis aussi, côté jardin sur un long pan de bois, une maquette très précise et réaliste d'un centre commercial (comme celui dans lequel nous nous étions installés pour filmer les gens qui regardaient le chantier à travers une large baie vitrée, et semblable à la très grande maquette du futur WTC qui se trouvait à côté). On avait placé dans cette maquette deux petites caméras qui filmaient en permanence ; les acteurs, de temps en temps, allaient les manipuler (l'une pouvait même faire des travellings à l'intérieur) – les images étaient projetées côté cour. L'idée de variations, au départ, consistait en une représentation de ces différences d'échelles : l'échelle marionnettes (c'est-à-dire la maquette, le petit), l'échelle humaine (celle du théâtre) et l'échelle cinématographique (qui peut correspondre à un énorme agrandissement) – un travail sur la distorsion de la perception.



11 septembre 2001, © Robert Cantarella



11 septembre 2001, © Robert Cantarella

S. C. Comment as-tu fait la distribution de la pièce ? Les noms des acteurs (Jonathon Ahmanson, Jorge Castañeda, Max Eugene, Jr, Ayana Hampton, Ariane Owens, Hilario Saavedra, Jin Suh...) et leur couleur de peau témoignent d'une grande mixité. Était-ce une intention de ta part ? et de quel ordre ? dramaturgique, politique ?

R. C. On m'a fait organiser un casting, très pro, à l'américaine. Une centaine d'acteurs, en trois minutes (pas une seconde de plus), sont venus faire devant nous tout ce qu'ils savaient faire (chant, danse, claquettes, scène tragique, scène comique façon stand-up...). C'était impossible de choisir ! Le directeur de l'école, Travis Preston, a dû m'aider. Effectivement l'aspect physique a été important, et c'est l'une des grandes différences avec la population des acteurs en France : on trouve des grands, des petits, des gros..., asiatiques, mexicains, africains-américains... Mais ce n'est pas une volonté « Benetton » de l'école – il n'y a pas de quotas. On retrouve la même mixité partout à Los Angeles, mais aussi devant Ground Zero, où tous ces gens vivaient des émotions communes, comme nous en avons vécu, en France, à la Libération, ou dans un autre genre après la victoire de la Coupe du monde de football. On ressent alors qu'il n'y a qu'un seul monde, comme dit Badiou¹. Mais un monde, peut-être, qui repose sur un deuil commun, et un deuil qui ne savait pas comment se faire. Je pensais à ce carton du *Nosferatu* de Murnau : « Les fantômes vinrent à sa rencontre ». Cette phrase a représenté, pour la Nouvelle Vague, une image de la Seconde Guerre mondiale qui approchait. Le XXI^e siècle commence par des gens qui regardent rien, et, comme les corps ont été dispersés, vivent une période de deuil sans corps. À notre dimension, nous nous sommes inscrits dans cette problématique-là.

¹ Voir notamment Alain Badiou, *De quoi Sarkozy est-il le nom ? Circonstances, 4*, Paris, Nouvelles éditions lignes, 2007.

Au début, on voulait même monter *Les Troyennes* avec *11 septembre*. On devait ouvrir le fond du théâtre, qui donnait sur un parking – on aurait joué *11 septembre* sur la scène et *Les Troyennes* au fond, avec les voitures, les acteurs très loin, équipés de micros. Pour tout un tas de raisons, nous ne l'avons pas fait. Mais cette adaptation de Michel Vivaver des *Troyennes* est vraiment magnifique, et on aurait aimé relier cet événement majeur du XXI^e siècle à un événement mythique, qui a marqué l'humanité et dont on parle toujours. Je disais aux acteurs que ce qu'ils ont vécu (en tant qu'Américains) a peut-être le même retentissement que la chute de Troie, et que dans dix siècles il sera peut-être perçu de la même façon.

B. M.-C. Comment avez-vous été accueillis par ces acteurs ?

R. C. Quand je suis allé la première fois à Los Angeles, et que j'ai rencontré les élèves du CalArts [California Institute of the Arts], ils ont été très étonnés de voir un auteur et un metteur en scène qui n'étaient pas américains leur proposer une pièce sur ce sujet-là. Serons-nous capables de le faire ? est-ce légitime ? Très vite, le travail a consisté justement à toujours régler la distance entre l'événement et l'observateur. Et finalement, ils se sont dit que c'était mieux que ce soient des Français qui le fassent. Il faut dire, déjà, qu'ils ont été très touchés par Vinaver, par sa maîtrise impeccable de la langue et sa connaissance du pays. Et par son habileté à se débrouiller sur place ! Dans cette ville où l'on dit qu'on ne peut rien faire sans voiture, très tôt le premier jour il est parti seul visiter un musée, en prenant un métro et un bus (comme Jean Rolin, qui raconte, dans *Le ravisement de Britney Spears*, ses quatre mois à Los Angeles sans voiture).

Moi (qui ne connaissais rien aux Etats-Unis ni à l'événement – en tout cas pas plus que ce que nous en montraient les médias), avec *Carrosserie* je m'étais fortifié. Je pouvais construire un discours : je disais aux acteurs que ce regard-là, le leur, il n'y avait précisément qu'un étranger qui pouvait le capter : « Ce deuil, le vôtre, qui ne passe pas, on va chercher des moyens scéniques pour en parler. » Ce sont des artistes Californiens, ils sont plutôt de sensibilité de gauche (en tout cas pro-Obama), et la question de la vengeance ne les touche pas (ils savent qu'en allant arroser de bombes les méchants, on n'arrivera à rien). Ensemble, on se demandait surtout « comment représenter ? ». Les comédiens ont compris que je ne voulais aller nulle part sans eux, que je n'avais aucune idée préconçue de mise en scène ni de point de vue arrêté sur le texte.

S. C. Alors comment avez-vous travaillé ?

R. C. On a fait quinze jours de recherche (puis un mois et demi de répétition) pendant lesquels, on a essayé tout ce qu'on voulait – c'était un vrai laboratoire (ce qu'il n'est pas vraiment possible de faire en France). Les acteurs ont aimé le fait qu'il n'y ait pas de dogme. C'est d'ailleurs ce que voulait Vinaver lui aussi : que l'on commence de manière horizontale, sans idée maîtresse. Les mauvaises langues disent qu'il prône cela pour mieux se placer en maître d'œuvre, mais je témoigne ce n'est pas du tout le cas : il écoute, discute, il est très bienveillant et franc. Par exemple, pour la « feuille d'instructions aux terroristes », on s'est demandé comment jouer un personnage qui est une abstraction (je me souviens qu'on a fait des exercices comme « jouer un mode d'emploi »). Le résultat a été le fruit d'un long travail de plateau sur la notion de risque. Comme il n'y a pas de figure référente, on a mis le corps non pas dans une position d'adresse, mais de contrainte. Quand ça nous paraissait correspondre à quelque chose (quand cet acteur-là sautait bien et que ça collait avec la position de tel autre acteur au même moment), alors on gardait la forme en mémoire. Ensuite,

des formes restaient et d'autres, au bout de trois répétitions, m'apparaissaient gratuites et je les supprimais.

Les trois variations dont j'ai déjà parlé, on les a imaginées à ce moment-là : marionnettes, jeu (et même « surjeu ») et film (d'interviews). Mais on a trouvé ça compliqué (il fallait aussi que les spectateurs se déplacent à chaque variation) et, en donnant une importance si grande au traitement (en voulant en faire un équivalent de l'événement) on était à l'opposé de ce que Vinaver recherche, non seulement dans cette pièce mais dans tout son théâtre, à savoir une simplicité. Alors, on a abandonné cette idée.

S. C. Ce terme de « simplicité » me paraît important. Faut-il l'entendre comme un synonyme de « pauvreté » (dans le sens que lui donne Grotowski), comme le contraire de multimédia, transdisciplinaire... ? Si c'est le cas, on peut sentir une tension avec ce qu'il reste de compliqué (ou de riche) dans ta mise en scène : les projections, les amplifications...

R. C. C'est vrai. On se serait davantage approché de cet art des cavernes dont parle Vinaver si ça avait été plus simple, sans les vidéos. Si on avait fait le squelette de l'événement. Il y a quelque chose de squelettique non seulement dans cette pauvreté, mais aussi dans le fait que l'essentiel ce sont les articulations, que tout cela donne un être (du moins une structure). Parfois il faut chercher à ne conserver qu'une seule idée (comme dans l'œuvre de cet artiste marocain, qui a imaginé une forêt de haut-parleurs, dont l'ombre projetée dessine la skyline de Manhattan, avec les deux tours du WTC, et des haut-parleurs sortent les sons d'une grande ville²).

Mais la mise en scène, c'est une activité compliquée, qui met en jeu tout un groupe, avec des règles propres (tu n'es pas tout seul). Là en plus, c'était une école, et parfois, sans compter les acteurs, il y avait quinze personnes dans la salle. La costumière, très gentille, venait me voir régulièrement avec des croquis – elle travaillait énormément et moi j'étais gêné de lui faire enlever des choses jour après jour... De même, quand j'ai dit qu'on pourrait essayer de mettre de la vidéo, il y en a trois qui se sont lancés là-dedans à fond (ils ont même commencé à faire des images de synthèse !), et ils ont réalisé cette installation avec les mini-caméras dans la maquette, techniquement parfaite et très belle. J'avais trop peur de les décevoir pour la retirer lors des représentations. J'ai eu la tentation de la séparer du spectacle et de l'exposer comme une installation d'artiste dans le hall du théâtre... J'aurais peut-être dû, car ces vidéos ne servaient à rien – elles venaient expliquer ce qui se passait à gauche, les manipulations de marionnettes (qu'on aurait pu garder pour elles-mêmes). Elles contrastent avec l'usage que l'on faisait des objets trouvés là, parfois sur le principe du jeu d'enfant (par exemple avec les tubes en plastique : un acteur s'amusait avec, ça a donné lieu à un exercice dans lequel il fallait marcher délicatement pour ne pas les faire tomber, et après on s'est dit que c'était une juste métaphore de la fragilité).

Ce qui a été dur également (pour moi et pour eux), ça a été d'enlever le surplus de jeu. Pendant les répétitions, il leur arrivait de surjouer tellement qu'ils en venaient à pleurer vraiment sur les répliques les plus pathétiques. Je leur ai dit que ce n'était pas possible (si l'on avait eu une fiction, pourquoi pas, mais pas pour une pièce comme 11 septembre) – ce qui fait qu'ils ont pu avoir la sensation de ne pas jouer assez.

B. M.-C. Au niveau du jeu, justement, dans quelle direction les guidais-tu ?

R.C. Les Américains m'ont paru très bons pour jouer les textes de Vinaver. Ils n'ont pas peur du jeu, au contraire. Identifier un sentiment et le traduire sur scène, ils savent le faire – sans

² Mounir Fatmi, *Save Manhattan* 03, 2007. Voir <http://www.mounirfatmi.com/2installation/savemanhattan03.html>.

essayer de distancer ce sentiment, de l'analyser ou de le dissimuler. En France, Vinaver est toujours abstractisé, refroidi, mis à distance (et moi-même je l'ai fait sur *Les Travaux et les Jours* – c'était très mental) : mais c'est presque l'inverse des idées de Vinaver sur le jeu : il ne faut pas chercher de sous-texte certes, mais le texte écrit il faut le jouer à fond. Dans une phrase très simple comme « Vous reprendrez bien un peu de café ? », il faut trouver une puissance. Pour paraphraser Howard Hawks, quand un américain dit : « Je prends mon pick-up et je vais au Texas », tu n'en doutes pas une seconde (sa parole, c'est déjà l'action) ; alors que quand un Français dit : « Je prends le TGV et je vais à Rouen », tu réfléchis, tu trouves ça louche (il y a tout de suite la tentation d'un détour par de l'histoire et de la psychologie). Dans le même ordre d'idées, Vinaver préfère largement Billy Wilder à Bergman !

En tant que metteur en scène, je n'avais qu'à régler, et ensuite ils étaient toujours justes. Le directeur du CalArts nous avait tout de même prévenus : ces élèves ont un défaut, ce sont des caméléons. Ils n'ont pas de structure, en profondeur. Il fallait se servir de leur savoir-faire, mais y glisser aussi notre tradition française, l'idée que le texte ce n'est pas forcément moi, mais qu'il me traverse. Je leur ai projeté *Au revoir Balthazar*, et c'est devenu la mode dans l'école : ils s'amusaient à parler à la Bresson dans les couloirs du CalArts. Avoir une distance, c'est avoir la conscience. Comment puis-je être Bush, Atta, Ben Laden, me demandaient certains acteurs ? Il ne faut pas chercher à être Ben Laden – tu joues Ben Laden, tu interprètes cette partition, leur répondais-je. On s'est dégagé de l'idée qu'il fallait donner une imitation.

B. M.-C. Mais l'imitation (la mimésis), c'est une notion sur laquelle Vinaver insiste beaucoup, et qu'il a développée justement à l'occasion de ta mise en scène de la pièce.

R. C. – Oui, il y vient, me semble-t-il, en disant qu'il imite en ne touchant rien au texte original (les articles de journaux), mais par le montage. Didi-Huberman, dans son dernier texte, sur *L'ABC de la guerre de Brecht*³, montre l'importance du montage (c'est comme l'application théorique de ce que Vinaver a fait dans *11 septembre 2001*). L'imitation de la vie, elle se fait par le montage. Ensuite sur le plateau, pour nous, il n'y a pas l'obligation d'imiter (ou alors, la seule imitation c'était l'adéquation entre la langue du texte original et la langue des acteurs). On a essayé de faire porter aux acteurs des costumes de pilote par exemple, et j'ai trouvé ça ridicule. Pour le travail sur la représentation du risque, on parlait de notions générales (comme le déséquilibre, la perte de repères, l'inéluctable) et on l'explorait à travers des exercices très concrets (comme faire tenir une chaise sur sa tête en disant le texte) – c'est la transmutation d'un état en physique de plateau. Je leur disais : vous êtes des témoins, vous n'incarnez rien, vous livrez une parole sans la rejouer. Pas de mimétisme non plus dans les gestes et déplacements : ils commençaient leur mouvement généralement du fond, faisaient des allers-retours, se changeaient à vue... Le principe était que de ne jamais laisser le plateau vide ; ça tournait en permanence.

S. C. L'imitation qui t'intéresse, est-ce qu'on ne peut pas dire qu'elle se trouve davantage dans le travail de cet homme qui découpe les allumettes dans ton film Carrosserie ?

R. C. Si, exactement (et Vinaver a aussi été très impressionné par cette séquence). En trente secondes, ce petit commerçant débrouillard transformait les allumettes en une minuscule skyline new-yorkaise, puis brûlait les deux allumettes qui correspondaient aux Twin Towers. De même, il y a une disproportion entre le gigantisme de l'événement et le traitement théâtral par une pièce qui dure vingt minutes seulement !

³ Il s'agit de Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*, Paris, éditions de Minuit, coll. "Paradoxe", 2009.

B. M.-C. On retrouve l'idée des différences d'échelles.

R. C. Il avait derrière lui un grand drapeau américain, qui était une œuvre pour le Palais de Tokyo. Il demandait aux gens d'écrire dessus. Pour les allumettes, il demandait 1 dollar...

B. M.-C. Pour revenir au jeu de l'acteur, du point de vue de ce rapport au présent, tu fais une distinction : tu dis que tu aimerais travailler avec les acteurs sur un rapport à l'attention et non pas l'intention. Comment restituer cette différence de focale ?

R. C. Les gens disent qu'ils se souviennent très précisément de ces acteurs, qui avaient une façon de gérer leur attention très difficile à théoriser. On était frappé par la facilité avec laquelle ces acteurs traversaient le plateau, s'asseyaient, regardaient les spectateurs et parlaient. Ils réussissaient à créer une vraie intimité. La prise de parole était systématiquement réinvestie.

Souvent les acteurs arrivent sur scène avec une intention : l'intention de prouver, de démontrer, ou de jouer tout simplement un texte qu'ils ont appris. Comment faire pour arriver à se débarrasser de ça et à jouer au présent ? Le documentaire m'a permis de mieux comprendre la notion de présence et à prendre garde à une trop grande illusion théâtrale a priori. Ce nouveau mouvement, que j'appelle « théâtre de table » (Les chiens de Navarre, la Cie D'Ores et déjà...) est un théâtre de la semblance de la mise au travail. Idéologiquement, je trouve ça passionnant. Les acteurs donnent l'impression d'être à l'aise, naturels, décontractés ; ils pourraient faire penser qu'ils travaillent sur le présent, mais je crois que c'est une autre façon de ne pas parler du présent. C'est peut-être le prolongement de la vogue du corps nu (dans les années 1980, on ne pouvait pas voir un spectacle sans corps nu). La génération d'après c'était la nudité de l'intention. Dans *11 septembre*, Celeste Den, par exemple, était ultra expressive : chinoise, arrivée aux Etats-Unis enfant, elle était encore plus américaine que les autres (ce qui m'intriguait au début). Je lui demandais : toute ton énergie, essaie de la mettre en jeu au moment où tu parles, en prenant le temps que tu veux – c'est comme un matériau qui va se déformer en fonction du public. Elle a joué Bush de façon magnifique. Par ailleurs, les acteurs ne confondaient jamais la scène et la vie extérieure. Un des acteurs était alcoolique, mais sur scène ça ne se voyait pas (alors que l'acteur français peut amener sa pathologie sur scène et en nourrir son jeu). Le travail, aux États-Unis, est du côté de la Loi. Même si on met en jeu un parcours intime, on ne plaisante pas, on fait son métier comme l'ouvrier le fait. C'est de l'ordre de l'agencement plus que de l'implication personnelle. Je ne sais pas si l'on peut généraliser ; je parle toujours d'une école en particulier (et pas n'importe laquelle, la plus prestigieuse de la côte Ouest, et donc la plus chère).

B. M.-C. Ce qui était sensible, c'était la puissance d'incarnation de ces acteurs, mais une incarnation qui se fait dans le cadre de la phrase, à l'échelle moléculaire.

R. C. Vinaver était ravi par ces acteurs américains. Il avait même envie de revenir et de leur faire jouer toutes ses pièces. Ils auraient cette capacité d'investir le texte de vérité tout en s'arrêtant à la limite, ce que l'acteur français ne sait pas faire. Les acteurs qui font traîner l'intention et me disent : « Il faut que je me mette dedans », je leur réponds qu'il n'y a pas de dehors et de dedans ; c'est une illusion (comme le texte et le sous-texte). Il y a des fragments de jeu sur lesquels on se colle et on se décolle. C'est une mythologie fabriquée pour l'acteur, et qui donne maintenant une chose vieillotte, qui fatigue. Vinaver, quand il est allé au

Français⁴, a souffert de ça ; les acteurs jouent par plages, ils jouent des moments (tout un ensemble de répliques), mais ne jouent pas la succession des identités textuelles qui compose leur partition. Ils n'ont pas le doigté pour le faire – avec quatre phrases dans la même intention, ils pensent qu'on entend le sens général. Il faut identifier une phrase, une intention, un mouvement, puis oublier, refaire le vide. Et ne pas avoir peur d'écouter (d'être en carafe) ; l'écoute est une action.

S. C. Peut-on reprendre la réflexion sur l'idée de variation, qui a l'air vraiment primordiale pour toi ?

R. C. J'ai tenu à garder ce principe jusqu'au bout. Elle me semblait juste notamment pour éviter qu'il y ait un point de fuite (comme dans l'espace). On écoutait du jazz, du Coltrane je crois, des morceaux dans lesquels un thème est repris avec des variations. Ces variations permettent de continuer l'onde de choc (dont *11 septembre 2001* est une première réplique). Car même si nous avions fait vœu de pauvreté, un seul état de la mise en scène aurait donné une impression de maîtrise, de savoir... Or on ne savait pas ce qu'il fallait faire. Et Vinaver non plus. Il disait toujours : « Je ne sais pas si c'est du théâtre. Peut-être y a-t-il quelque chose qui manque... ». Je ne voulais pas faire croire qu'on recréait l'événement mais qu'on montrait plutôt un kaléidoscope de l'événement. Après l'idée de variation des échelles, j'ai pensé à des variations dans la distribution. Dès le début des répétitions, je leur avais d'ailleurs demandé, à chacun, d'apprendre l'intégralité du texte, pour pouvoir sans cesse changer de rôle. D'une variation sur l'autre, on faisait aussi de légères modifications (en dehors même de la distribution des rôles), mais les positions sur le plateau étaient globalement les mêmes. Un spectateur inattentif aurait pu penser que c'était trois fois la même mise en scène, mais une fois la chaise avait changé de place, on ne faisait pas le bruit du crash de la même façon... Alexandre Meyer était dans le fond, à la musique, et il faisait un travail très délicat, de petites interventions.

S. C. L'idée de variation est-elle liée à l'événement lui-même ? Dans ta « présentation du projet » 11 septembre 2001, tu écris : « Aux images répétitives des avions entrant dans les tours nous répondons par le bégaiement de l'événement de scène. » De quelle nature est-elle cette « réponse » ?

R. C. Comme on visionnait régulièrement les images de l'attentat (celles des avions ne se résolvaient pas), j'ai eu cette formulation... À un moment, la décoratrice m'a dit : on peut même construire un avion (ils ont un atelier de construction énorme). Mais j'avais en tête une mise en scène ratée, celle de *L'Ordinaire* à Chaillot⁵, avec la carlingue sur la neige, qui recherchait l'imitation dans les matières mêmes. Il me semblait plus simple et plus juste de créer ce bégaiement : on a donc répété trois fois la pièce, avec des changements dans la distribution des personnages. L'écueil opposé, c'était l'abstraction, et j'ai eu peur avant la Première d'être allé un peu trop loin dans cette direction. Vinaver m'a rassuré : les acteurs amènent une telle densité de vérité qu'on rejoignait même son rêve de théâtre.

B. M.-C. Ce sont des répétitions très différentes : les images diffusées étaient toujours les mêmes (des images très pauvres), alors que vos répétitions inventaient de multiples variations...

⁴ Mise en scène de Michel Vinaver de sa pièce *L'Ordinaire*, à la Comédie Française, en 2009.

⁵ Mise en scène d'Alain Françon et Michel Vinaver, scénographie de Patrice Schlosser, Théâtre National de Chaillot, 1983. Michel Vinaver lui-même rend compte de cette erreur, notamment dans « Le lieu scénique » [1994], repris dans *Ecrits 2*, L'Arche, 1998, p. 209-210.

R. C. Oui. Et dans ce cadre-là, je m'intéresse beaucoup aux fictions qui ont été tirées des attentats, et je regarde notamment où la caméra est placée. Par exemple dans *Cloverfield*, film-catastrophe post-9/11 (il ne parle pas du 11 septembre mais il reconstitue des images connues des attentats, avec la poussière dans les rues...) : la caméra est portée à l'épaule, comme si c'était tourné par l'un des personnages⁶. Même le mauvais film-pompier, avec Nicolas Cage⁷, reste intéressant pour cette question de l'angle de vue. Le film qui nous avait le plus bouleversé est le documentaire des deux français qui suivaient une équipe de pompiers⁸, je me souviens du bruit que faisaient les corps qui tombaient (tous ceux qui étaient autour devaient voir des gens qui tombaient comme des cailloux, toutes les 5 ou 10 secondes). L'imagination s'est construit autour de ces images ou de ces bruits répétitifs. Répétition première, répétition de Vinaver, et j'ai ajouté une troisième couche avec les moyens de la scène.

B. M.-C. Tu parles de trois variations mais en fait il y en a quatre, dont une muette (en troisième position). On voit, en creux, le travail sur la prise de parole liée à un espace. En effet, en répétant les déplacements en accéléré et en silence, on les perçoit d'autant mieux.

R. C. J'avais oublié ! La raison impure, c'est qu'on a stocké beaucoup de variations (une quinzaine) et souvent on refaisait le placement, sans parole, pour le mémoriser. En le voyant ainsi, je l'ai trouvé très bien, et c'est resté comme mémoire affective des répétitions. La raison plus officielle : on voulait montrer une solution scénique qui soit simplement notre perception chorégraphique de l'événement (à partir de la vision de toutes les vidéos de l'attentat). Or on ne savait pas vraiment comment la traiter cette chorégraphie – on avait beaucoup travaillé sur les gestes de la déploration, du corps perdu, de la chute. On a donc choisi de reproduire en accéléré les déplacements des acteurs, plutôt que de créer une chorégraphie spéciale. Et surtout, ça respectait un principe important, à savoir qu'il n'y avait rien d'autre que cette chorégraphie-là, qui devenait nécessaire. C'est important pour jouer Vinaver : une fois qu'une chose est choisie, on l'exploite totalement plutôt que de changer en cours de route pour une autre. C'est aussi pour cela qu'on a abandonné l'idée des variations marionnettes / acteurs / film : on aurait ouvert un principe selon lequel tout est possible, ce qui est faux. Une fois qu'on a eu déterminé une géographie sur le plateau, on s'y est tenu (en dehors des micro-variations).

Ça me rappelle qu'on avait eu encore une autre idée : rejouer la pièce à l'infini, jusqu'à la sortie du public. Idée qui a beaucoup plu à Michel Vinaver. On ne peut pas sortir du 11 septembre – il faut que le spectateur sorte, mais nous on continue. C'est un principe que j'ai vu chez Langhoff (pour *La Colonie pénitentiaire de Kafka*)⁹, avec la dernière scène jouée en boucle. Mais il n'avait pas tenu (au bout de vingt-cinq minutes, les acteurs étaient venu saluer, devant une centaine de spectateurs encore présents). On avait fait le calcul et on était arrivé à un très grand nombre de variations possibles avant que les acteurs aient pu jouer tous les personnages. Les acteurs étaient très motivés (ils aimaient que cette pièce sur le grand événement du début du XXI^e siècle puisse être elle-même un événement, une performance !). On a essayé, et au bout de la sixième variation, je voyais que Michel (dans le public) était sceptique. Il m'a dit que c'était éprouvant, et il n'est pas sûr que le théâtre soit un endroit pour l'épreuve physique (type Jan Fabre). La pièce n'est pas en elle-même un événement. Et le

⁶ *Cloverfield*, 2008, réalisé par Matt Reeves (écrit par Drew Goddard, produit par J.J. Abrams).

⁷ *World Trade Center*, 2006, réalisé par Oliver Stone (écrit par Andrea Berloff).

⁸ *New York : 11 septembre*, 2002, réalisé par James Hanlon, Rob Klug, Gédéon et Jules Naudet.

⁹ *L'Île du salut*, d'après *La Colonie pénitentiaire*, mise en scène de Matthias Langhoff, 1996.

spectateur peut comprendre cette idée de répétitions à l'infini à partir de quatre variations, sans avoir à l'éprouver toute une nuit.

S. C. Est-ce que certains spectateurs ont vu une progression, une évolution qui se faisait sur les quatre variations ?

R. C. Une évolution oui, simplement dans la mesure où la réécoute d'un texte te le fait percevoir différemment. Certains ont dit « Je préfère Bush joué par untel », ou ont trouvé grinçant qu'un acteur noir joue Ben Laden.

S. C. Le chœur, par exemple, j'ai eu l'impression qu'il tendait vers plus de douceur au fil des variations. C'est à ce type d'évolution-là que je pense, qui peut vouloir dire quelque chose, sans pourtant formuler d'autres mots que ceux de la pièce.

R. C. Pour le chœur ce n'était pas volontaire (c'était peut-être dû à l'aspect sportif du spectacle : le fait qu'on trouve à un moment une vitesse de croisière et que le trac se dissipe...). La répétition n'avait pas de sens particulier si ce n'est de casser une vision totalisante de l'événement. Les variations empêchent l'identification, et empêchent de fermer l'éventail du sens.

S. C. Est-ce que ton passé d'artiste t'a aidé dans l'approche du texte de Vinaver ?

R. C. Je pense que oui. Vinaver aimait que je vienne de la peinture ; on allait même souvent visiter des musées ensemble. J'identifiais par exemple ce que Michel aime chez Rauschenberg : c'est plus que le collage, c'est aussi le traitement (décoré, harmonisé) des déchets, ou encore le commerce de ses propres œuvres, avec un certain talent pour le marketing. Rauschenberg, je connaissais très bien via Support surfaces. Comme profs aux Beaux-Arts, j'avais eu Claude Viallat, ou Daniel Dezeuze, qui développaient cette idée (ancienne) : le support est tout aussi important que la surface. Une peinture, c'est avant tout une certaine quantité de peinture, un châssis, des pinceaux. Et ils mettaient cela en pratique en n'accrochant qu'un châssis, ou qu'une toile. Le motif de Viallat (son haricot), c'est simplement l'agrandissement de la maille de la toile.

S. C. Ça me paraît tout à fait central. Peut-on penser une analogie, au théâtre, de ce rapport entre support et surface ? En quoi cela pourrait s'appliquer à 11 septembre 2001 ?

R. C. Une insistance sur le support, ça pourrait être de voir la couture de l'œuvre : parfois Vinaver ne montre même que la couture. La réverbération est un thème de Vinaver : une phrase que je dis va réverbérer chez l'interlocuteur, ne va pas avoir sa réponse immédiatement, mais générer une série d'échos qui vont se disséminer. L'importance des motifs aussi : un motif va ricocher et se retrouver dans toute la pièce. Chez Tchekhov, c'est pareil, il y a des motifs qui circulent. Ça me fait penser aussi aux artistes minimalistes. Chez Toroni, ou Opalka, la scansion des motifs extrêmement simples permet de se rappeler que la toile et le motif sont ce qu'il y a de plus important. Tous ces artistes, d'une grande rigueur méthodologique, m'ont beaucoup influencé quand je suis venu au théâtre. Ils étaient aussi des ouvriers (comme Vinaver avec ses papiers) : ils faisaient de grandes toiles, il y avait de la peinture partout, qui les engageaient physiquement (on respire, on se salit, le corps est en jeu).

B. M.-C. Ne peut-on pas dire qu'il y a aussi une exhibition du châssis dans 11 septembre 2001 non seulement dans les voix qui reviennent en permanence, mais dans le sens où l'on donne à entendre ce que l'on entend (il faut montrer ou dire le nom du personnage qui va parler).

R. C. Oui, tout à fait. Et en soutenant que le montage est acte de création, Vinaver dit peut-être aussi que tout le monde peut écrire du théâtre. Aux Etats-Unis, les gens lui posaient la question : qu'est-ce qui est de vous ? Tout, répondait-il. Toutes les phrases : il fallait les choisir, les découper, les agencer. Toutes les phrases sont de moi, et je revendique bien entendu cette pièce dans mes œuvres complètes. Tu voyais un petit vacillement chez celui qui posait la question, car il y a toujours l'idée qui perdure : l'œuvre, c'est la chose qui sort de moi, comme les humeurs.

S. C. D'ailleurs, on remarque que la référence artistique que Vinaver donne tout le temps quand il parle de mimésis est une référence pré-artistique (alors qu'il avait trois ou quatre millénaires d'exemples dans lesquels puiser...).

R. C. La signature n'est pas inscrite, c'est l'œuvre qui se signe elle-même (il n'y a pas de signature autre que l'œuvre). On a changé d'époque, on sait que la signature a été importante à un moment, à partir de la fin du Moyen Age, a même permis l'éclosion d'une forme d'art, mais il se réfère donc peut-être pour cette raison à la préhistoire. De la même façon qu'il se réfère à Rauschenberg, qui fait une autre forme d'art des cavernes : Rauschenberg a été le premier à dire : « Il y a tant de choses qu'on jette... On pourrait les recycler pour créer ». Et en même temps Rauschenberg n'est pas Spoerri qui montre les restes de ses repas mais sans intervenir (si ce n'est en fixant tout avec de la colle). Il intervient considérablement : il repeint toute une partie en blanc, etc.

Ce travail de Michel sur le réel me semble passionnant. On a été tellement du côté de la sursubjectivité, en oubliant complètement les conditions d'apparition d'une situation... C'était la politique du monstre. Tout le monde est monstrueux, peut être montré. À Avignon, c'est toujours ça – sans plus aucune possibilité de parler de situation et d'état du monde. Des œuvres comme *11 septembre* permettent de basculer à l'opposé. On dit qu'elles ne créent pas d'émotion, qu'elles sont abstraites, mais c'est faux : il peut y avoir des intelligences affectives hors de l'identification du sujet. Je me dis que si je reviens au théâtre, ce sera de ce côté. *Le Malade imaginaire* je veux bien, mais alors, par exemple, avec toutes les pièces écrites la même année ! (trouver une structure objective à partir d'une certaine entrée). La résolution de la pièce, c'est peut-être prétentieux, mais je sais comment faire... Ou alors on la prépare en quatre jours. C'est pour ça que je pense que les classiques devraient seulement faire l'objet de commandes. Les théâtres préviendraient chaque année, sur Internet : j'ai besoin d'un *Cid*, d'un *Dom Juan*, d'un *Retour au désert*. Les metteurs en scène postulent, sont choisis, ont neuf jours de répétitions (et il y a partout d'excellents décorateurs, costumiers... tu fais tout avec les gens qui sont sur place). Et que l'effort soit porté sur les créations, à la découverte de nouveaux champs, et de nouvelles pièces – auxquelles on consacrerait six mois. Ce serait une politique culturelle ça !

retranscription : Simon Chemama

Pour citer ce document :

Robert Cantarella, «Ce qui traîne autour du lieu», *Agôn* [En ligne], Dossiers, HS n° 1 : Mettre en scène l'événement, 11 septembre 2001 de Michel Vinaver, mis à jour le : 06/09/2011, URL: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1783>.