

Le premier geste
d'écriture d'un texte,
pour moi, c'est le titre.

- Pascal Rambert -

Clôture de l'amour

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 15-16

J'écris

Clôture de l'amour

Pascal Rambert

J'écris *Clôture de l'amour* pour Stanislas Nordey et Audrey Bonnet. C'est Stanislas Nordey qui m'en a parlé en premier. Qui m'a dit : « J'aimerais un jour jouer dans tes pièces ». J'ai dit OK. J'ai dit j'ai une idée de séparation dure. Une séparation dure entre quelqu'un de ton âge et une jeune femme aussi de ton âge. J'ai dit je voudrais que ce soit Audrey Bonnet. Il a dit « J'aime beaucoup Audrey Bonnet ». Alors j'ai dit demandons à Audrey. Audrey a dit « oui ».

J'écris pour Stanislas Nordey. J'écris pour sa manière de projeter les mots. Cette manière articulée de dire la langue française. Cette manière unique de faire du langage une respiration entière du corps. Le corps respire chez Stanislas Nordey. Chaque mot devient – de la première lettre à la dernière – un monde abouti et plein. Ce sont des couteaux. Des lames brillantes préparées.

Enclenchées. Armées. Soigneusement rangées. Prêtes à être sorties en ordre. Des mots dans l'ordre : dans leur aspect premier, secondaire, tertiaire. En toute objectivité frontale et froide. Là, devant la bouche. Portés par la puissance nerveuse et sèche du corps. Le corps est sec. Précis. Méchant. La bouche est mobile, insatisfaite, aigre. Les yeux accompagnent une sorte de panique qu'on ne voit pas s'interrompre. Un étonnement. La main, puis les mains, prolongent l'idée. Les sortent du corps à la manière de phylactères rétifs, froids ou soudain incendiés. Le corps est le support. Il porte en son entier la diction. Il est diction à vrai dire. Rien n'est jamais satisfaisant dans l'élocution. Rien. On le voit bien : les mains, la bouche, les yeux, les jambes – ce ballet dur – cherchent, avancent, repartent, rentrent, sortent, re rentrent, re sortent (ne glissent jamais : jamais) vont devant, vont loin (sur le plateau là-bas), au sol – surtout au sol – en haut (majoritairement en haut mais plus à l'horizontal net du sol) tancent, exaspèrent, recommencent (ne battent pas en retraite : jamais) recommencent encore : ça y est le sens est là. Le sens est là. Devant. Devant nous. On a suivi le sens depuis l'intérieur du corps de Stanislas Nordey (il était dans la bouche, il était sur les mains, on l'avait vu dans les jambes, la poitrine) maintenant le sens est là depuis l'intérieur du corps jusque-là devant

nous. Matériel. Pas rigolo. Brut. Comme ça tiens le sens il n'y a pas de problème il est là réel pas rigolo il est là tiens prends le sens. Cela est une masse. Du début à la fin. À fragmentation en plus. Pour causer de justes dommages à la tête. J'écris pour ça. Pour ça chez Stanislas.

J'écris pour Audrey Bonnet. Alors Audrey Bonnet (son personnage) qui est restée sans rien dire pendant une bonne demi-heure à écouter (tout ça au-dessus) les précisions de Stanislas Nordey (le personnage) qui lui explique avec les mains, la bouche, la poitrine pourquoi il la quitte (clôture de l'amour) alors Audrey Bonnet (son personnage) elle reprend sa salive et elle répond. J'écris pour Audrey. Alors là c'est pas pareil mais alors pas du tout pareil que chez Stanislas Nordey. J'écris pour Audrey. J'écris pour le corps d'Audrey. Pour cette courbe fine du haut en bas qui écoute. Audrey écoute. J'écris pour cette écoute puis pour ce corps courbe et fin qui s'est tu et puis parle. Alors quand ça parle ça parle droit dur et en tessiture medium-grave. Parfois ça grimpe des sortes de courbes inattendues dans le registre haut et puis ça oblique en piqué vers le bas hyper rapide. Et puis ça s'arrête. Et ça écoute à nouveau. Et c'est le silence. Le corps qui attend. Il respire. Il respire depuis le début ça c'est sûr. Mais il attend. Il sait

comme personne le corps d'Audrey Bonnet le créer le silence. Dire eh alors ? D'avoir l'air soudain super actif dans l'immobilité totale. Presque débile. Façon idiot du village. Je suis là. J'emplis (par mon silence) ton espace. J'attends. Et je reprends. Les mots sont ronds. Plats. Les mots sont plats et épineux. Des fois totalement abandonnés devant elle parce que le doute est dans le sens. Le doute prend le sens. Le sens est remis en doute devant la bouche comme des poissons morts dont on regarde la fraîcheur dans l'œil. Tu es vivant sens ? C'est quoi ton verso ? Il est où ton recto ? Hello ??? Ça commence où il paraît ? Ça va à quel endroit ? Il y a ça dans le jeu d'Audrey Bonnet : une incrédulité. Un effarement. Une écoute qui écoute le brut, le direct, le matériel, le pas rigolo et qui dit : ah bon ? Ah bon ? Et ça recommence à la manière du combattant immobile Audrey Bonnet ça recommence ça rattrape les mots directs, bruts, matériels, métalliques, pas rigolos d'avant et ça les saisit et ça les regarde comme des poissons morts pour voir si la vie est encore dedans si l'amour (clôture de l'amour) est bien mort.

Pascal Rambert

Paris, avril 2010

Pascal Rambert

propos recueillis

« Le premier geste d'écriture d'un texte, pour moi, c'est le titre. Je l'écris au feutre, sur une feuille de papier A4, puis je le fixe au mur. Le titre essentialise, en quelque sorte, tout ce que le texte va contenir par la suite. C'est un premier geste qui me met en travail, que je peux laisser agir et reposer en moi des années parfois... J'avais écrit "Clôture de l'amour" sur une feuille en 2006, j'ai commencé à penser au projet, à en parler avec Audrey et Stan, en 2009. Et j'ai fini la pièce en août 2010.

Actuellement, je sais déjà quels sont les titres des pièces que je vais écrire ces prochaines années, j'en suis à environ cinq ans d'anticipation, parce que j'ai besoin de temps.

Je savais qu'avec ce projet j'allais remettre le texte au centre du dispositif scénique. J'allais écrire pour Audrey et Stan et c'était un retour à l'immersion dans la langue française. Depuis dix ans, mes spec-

tales étaient beaucoup plus hybrides, presque essentiellement basés sur le travail des corps. Par exemple, quand j'avais fait *Paradis* à La Colline, c'était une remise en cause du texte roi, de sa place centrale, qui était chère à mon ami Alain Françon. Je voulais, à l'occasion de son invitation, questionner la place du langage verbal, écrit.

En 2010, j'ai écrit *Clôture de l'amour* et, presque en même temps, *Avignon à vie* pour Denis Podalydès. Quelque chose s'est remis en route dans mon rapport à la langue française. J'ai renoué avec elle à travers les prises – femelle et mâle – des corps d'Audrey et Stan.

Dès le début, je savais que je ne voulais pas recréer un "dialogue" dans le sens de l'alternance constante.

J'avais remarqué que, dans des moments extrêmes entre deux personnes, l'une peut, après avoir écouté, reprendre le discours de l'autre et répondre en différé : "Alors, tu as dit ça, donc ça veut dire que...". J'aimais cette idée d'une parole à tiroirs qui pouvaient être rouverts par l'autre, dans lequel il plongeait, reprenait les paroles, les mettait sur la table, s'en saisissait pour lui donner son propre sens. Dans la vie, je ne pratique pas ce système qui consiste en "tout ce que tu dis sera retenu contre toi", je n'aime pas ça, ce n'est pas dans ma nature...

Mais, en soi, je trouve que c'est un procédé fascinant. Et je voulais porter la chose à son extrême, à un niveau d'excellence.

C'était le point de départ : je savais qu'il parlerait pendant une heure et que ce serait elle qui répondrait, également pendant une heure. Je voyais *Clôture de l'amour* comme une tension d'arcs en face-à-face. Et la seule chose que j'ai dite à Stan quand je lui ai raconté le projet est : "tu vas parler pendant une heure et elle va te répondre, et la seule indication que j'ai à te donner en tant que metteur en scène, c'est de finir comme si tu étais une flaque d'eau. Tu vas monter à l'assaut et ce qu'elle va te répondre, sa technique d'attaque, font que tu finiras comme une flaque d'eau, une flaque de sang." Il m'a dit "OK, très bien, on y va."

J'écris en temps réel, ligne après ligne, je ne sais pas à l'avance ce que je vais écrire. Généralement, j'ai le titre et la première phrase. Cette phrase tourne en vol stationnaire autour de moi pendant six mois, un an... Pour *Clôture de l'amour*, c'était : "Je voulais te voir pour te dire que ça s'arrête". Ensuite, cette phrase, je la suis, simplement, je ne me sens aucun mérite par rapport à ça, j'écris vraiment en pensant à Stan, je l'ai vu jouer, je l'ai choisi. Et je n'ai pas de photo devant moi, je ne cherche pas

à le voir pour lui parler de ce que j'écris, nous n'allons pas dîner ensemble... J'écris seul. Et on se retrouve quand la pièce est finie.

Stan avait joué au T2G, quand je n'étais pas encore directeur, à l'invitation de Nicole Martin et Bernard Sobel, *La Philosophie dans le boudoir* de Sade, mis en scène par Christine Letailleur. J'avais été estomaqué par son travail. Auparavant, j'avais vu *Calderón* de Pasolini qu'il avait mis en scène et dans lequel il jouait. C'était en 1993. Dès lors, je m'étais dit : "Si un jour j'avais un théâtre, c'est le genre d'artiste que j'inviterais les yeux fermés". Et c'est toujours le cas. Comme comédien, il est brillant, dès la première lecture. C'était frappant sur *Répétition* : je lui crée des difficultés, mais il passe par-dessus, alors même qu'il découvre le texte... Audrey, j'avais eu le bonheur de travailler avec elle sur *Le Début de l'A*. Je voulais absolument la retrouver.

J'ai écrit dans l'ordre. D'abord la partie de Stan, puis celle d'Audrey qui lui répond. De temps en temps je retournais un peu dans le texte de Stan pour voir ce qu'il avait dit – il y a des choses dont je me souvenais peu – et chercher ce qu'elle pouvait reprendre. Mais sinon, je n'aime pas me relire dans l'instant.

Depuis que j'écris, c'est-à-dire depuis que je suis adolescent, vers seize ou dix-sept ans, je n'ai jamais eu l'impression que c'était moi qui écrivais, j'ai l'impression d'être presque dans un rapport d'archéologue. C'est une image bête mais c'est la plus juste pour parler de ce que je ressens : que la chose est écrite et que je la déterre. Je n'ai jamais eu l'impression d'écrire. La phrase vient, je la suis, elle est comme un chien, elle me tient en laisse en fait – ce n'est pas le chien qu'on tient en laisse, c'est l'inverse – c'est elle qui me tient et je la suis, elle passe devant, et je ne peux que la suivre comme si c'était un chien très fort : au bout d'un moment, mes pieds ne touchent même plus le sol, je suis emporté par la phrase...

Ensuite, je la recadre, je la travaille. Je tiens mes phrases, je les sangle, mais sans point ni virgule. Elles sont une respiration.

Quand je monte *Clôture de l'amour* à l'étranger, je cherche la respiration avec les acteurs. Pendant un mois, autour de la table, avec les traducteurs, les acteurs, on cherche, jusqu'à ce que la langue – que ce soit du japonais ou de l'allemand – soit dans la bouche des acteurs à tel point qu'à un moment ils puissent dire : "c'est moi qui parle" ; quitte à devoir tout refaire avec les traducteurs. C'est d'ailleurs ce qui s'est passé dans tous les pays où on l'a joué, parce que les traducteurs cherchent à "bien

traduire". Or, ce qui est important, c'est de chercher la langue, le souffle qui entraîne la parole.

Ce n'est pas de la littérature, j'essaie de donner une forme à l'oralité. Et je suis aidé par le fait de mettre de l'oralité dans des corps, en l'occurrence ceux de Stan et Audrey. Ça, c'est vraiment mon travail. Mon travail conscient.

Avant, il y a des années, j'écrivais très longtemps. Maintenant, au bout de trois heures, j'ai mal au dos, si je ne suis pas allé courir le matin je sens mon corps qui peine, je travaille beaucoup, je voyage beaucoup, je suis tout le temps dans des avions, je dois avoir une bonne hygiène de vie pour préserver le travail sans être trop fatigué.

J'écris directement sur écran, je n'écris pas à la main. Et j'écris partout. Je me suis détaché de l'angoisse que j'avais avant, à savoir : il me faut une table comme ci, avec telle carte postale, être devant une fenêtre ou un mur... je m'en suis débarrassé parce que ça m'angoissait encore plus en fait, ce pseudo-rituel stupide... C'est comme voir certains acteurs dans leur loge qui ont toujours les mêmes petits objets, les mêmes manies, ça m'insupporte. Moi, quand je joue *Clôture de l'amour* – quand il m'arrive parfois de remplacer Stanislas – je suis habillé exactement comme je le suis dans la vie le jour même, je monte sur scène et je parle à Audrey.

« Je pense
qu'une pièce
est la photographie
d'un moment.
C'est la photographie
imparfaite
d'un moment
intérieur. »

Ça, c'est mon travail. Je ne demande pas que tout le monde fasse pareil, mais moi c'est comme ça que j'aime pratiquer le métier d'acteur, c'est-à-dire sans ce "blabla" autour.

Je n'écris jamais plus de trois heures par jour, et jamais plus de dix lignes. Je travaille dix lignes par dix lignes. Je ne sais pas ce que les personnages vont dire. Ça s'invente au fur et à mesure. Et quand j'ai fini, je ne reviens pas sur le texte. Parce que je pense qu'une pièce est la photographie d'un moment. C'est la photographie imparfaite d'un moment intérieur. De même, je ne reprends pas mes spectacles. S'ils sont imparfaits, ils le sont, et c'est parfait. Ils sont la photographie de ce moment-là. Il y a des metteurs en scène qui reprennent les spectacles des années plus tard, ou des auteurs qui ont écrit plusieurs versions de leurs textes. Je ne le fais pas. Lorsque je donne le texte aux acteurs, pour moi la chose est finie. Il peut m'arriver bien sûr de couper des passages, parce qu'on se rend compte parfois, en passant au plateau, que c'est un peu trop long, comme ça a été le cas dans *Répétition* ou dans *Clôture de l'amour* où moi-même j'ai fait des coupes. Ça, c'est à la discrétion de chacun et ce n'est pas un problème. Lorsque j'écris le texte, lorsque je le travaille, je ne sais pas ce qui va être dit. C'est ce que j'aime : ce moment-là. J'écris tous les jours et j'aime ne pas savoir ce qui va être dit.

Quand j'ai fini un texte, je propose aux acteurs qu'on se retrouve chez moi. Je leur sers du thé Darjeeling dans des tasses d'un service que j'aime énormément, acheté en Russie. Et on lit. C'est une totale découverte pour eux, je ne leur donne jamais la pièce avant. Je veux ce moment de l'expérience de la lecture en direct.

Pendant les répétitions, je ne cherche pas à "éta-lonner" les acteurs. J'ai pu le faire autrefois, mettre en avant l'idée d'égalité en quelque sorte, dans les corps, les façons de faire, les prises de parole, les mouvements... Depuis un certain temps, j'aime les gens tels qu'ils sont, je n'ai aucune envie de les changer en tant que metteur en scène. Je n'aime plus ça. Ce qui me plaît, c'est que Stan soit non pas comme il est mais dans sa propre réification personnelle, si j'ose dire. Pareil pour Audrey, comme pour tous les autres acteurs... Il y a des metteurs en scène qui pensent qu'il faut que tout le monde soit pareil sur le plateau, qu'il y ait une sorte de "couleur" – je déteste ça. J'aime que les gens soient profondément différents et que ça crée, au final, une sorte de "dialectique des corps".

J'ai énormément travaillé avec des danseurs. Même en danse contemporaine, même s'il y a des performers, il y a quelque chose qui vient de l'histoire du ballet qui reste présent malgré tout, une

propension à la conformité. Cette conformité des corps, j'aime la bousculer.

Je cherche quelque chose de l'ordre de la "fréquence sonore". À un moment, dans *Clôture de l'amour*, Audrey dit "Comment comment comment on fait ça ? Comment ça existe dans la tête ?". Je suis face à elle et je vois qu'elle est parvenue à un niveau de modelage de la fréquence de la voix, chargée de l'intention du sentiment, au point que ce ne sont plus les mots qui me parviennent, c'est un son, une fréquence où j'entends la vérité, une forme de vérité d'un être humain et, partant de là, de la vérité des êtres. C'est ce qui a été, par la suite, le point de départ de l'écriture de *Répétition*. J'ai voulu en quelque sorte attraper cette fréquence pour la transporter dans *Répétition* [présenté au TNS du 21 octobre au 7 novembre] où Audrey prend la parole en premier. Je suis allé chercher cette fréquence, je l'ai apportée là pour qu'elle entraîne l'énergie d'Emmanuelle [Béart] qui entraîne elle-même l'énergie de Denis [Podalydès] et qui arrive jusqu'à Stan. C'est ma vision des choses. Je pense au téléphone d'autrefois. On voit cela dans les vieux reportages en noir et blanc : des gens avec des casques qui branchent des fiches, Assas 22 avec Clichy 36. J'ai l'impression de faire pareil, je prends les fréquences et je les connecte.

J'ai monté *Clôture de l'amour* dans plusieurs pays, différentes langues. Je ne donne pas d'indications de place, je ne parle pas de psychologie... Je construis avec les acteurs le dispositif à l'intérieur duquel ils sont entièrement libres de leurs mouvements. Bien sûr l'acteur ne va pas se rouler par terre un soir et le lendemain grimper sur le décor – il y a un dispositif – mais la masse énergétique sur laquelle on s'est mis d'accord, chacun la gère à sa façon. Dans cette masse énergétique, dans cette émotion très forte, ces fréquences-là je les retrouve partout autour de la planète. J'étais jeudi soir aux Pays-Bas pour voir une version de *Clôture de l'amour* que je n'ai pas mise en scène moi-même et qui se joue là-bas depuis trois mois : j'ai retrouvé ces mêmes fréquences chez l'homme et chez la femme que quand on le joue en France ou dans la version que j'ai mise en scène au Japon. Il y a quelque chose qui nous est commun, à tous, sur lequel mon seul mérite aura été de plaquer – un peu à la manière de quelqu'un qui mettrait des mosaïques sur une force souterraine – de la couleur, en l'occurrence : des mots.

Ce n'est pas pour faire de la fausse modestie, dire "ce n'est pas moi qui écris", etc. C'est quelque chose que je ressens profondément : le fait d'écrire pour des gens précis m'aide beaucoup. Je n'ai jamais travaillé autrement. Je n'ai jamais écrit dans

« La phrase vient,
je la suis,
elle est comme
un chien,
elle me tient
en laisse
en fait. »

ma chambre en rêvant que peut-être un jour quelqu'un jouera mes pièces. Comme je mets en scène tous mes textes – ça ne veut pas dire que je sais d'avance comment je vais le faire... Généralement, j'ai une idée, mais ensuite ça peut changer énormément pendant les répétitions – j'ai toujours écrit, sans exception depuis maintenant trente-sept ans, pour un corps précis, une voix précise, une tessiture précise.

On peut se dire que j'ai repris, sur *Répétition*, le même principe que sur *Clôture de l'amour* : un monologue puis un monologue... Je ne vais pas faire ça toute ma vie, mais il faut croire que ça correspond à une "période"... Je viens de finir une pièce qui est une commande pour quinze jeunes acteurs de l'École de La Manufacture à Lausanne. J'ai écrit quinze monologues qui sont tous reliés les uns aux autres, le texte s'appelle *Lac* et va être monté en mai 2015 par Denis Maillefer, le metteur en scène qui me l'a commandé. Tout part d'un meurtre aux abords d'un lac. Quinze jeunes acteurs sont confrontés à la mort du seizième. Là aussi, on peut dire que c'est le même principe : quinze monologues qui se succèdent et sont liés ; un personnage parle de quelque chose, un autre répond quatorze monologues plus loin à ce qui a été dit au tout début.

Actuellement, je suis en train d'écrire *Argument* pour Marie-Sophie Ferdane et Laurent Poitrenaux, une pièce que je vais créer au T2G dans un an. Ça se passe en 1871, pendant la Commune de Paris, ce ne sont pas du tout des monologues. C'est radicalement différent...

Disons qu'il y avait ce moment-là où il fallait que je fasse ces pièces-là avec cette construction-là. Je fonctionne parfois comme un animal qui explore différents territoires. Je me sens comme un hippopotame dans l'eau, je vais rester dans mon marais pendant un moment puis ensuite je vais en sortir et aller dans une rivière sous une cascade...

Je n'aime pas les décors au théâtre. Pendant longtemps, j'ai conçu moi-même mes espaces. À présent, je travaille avec Daniel Jeanneteau. Je n'ai envie de travailler avec personne d'autre que lui, justement parce que je n'aime pas les "décors". J'ai toujours une idée très précise.

Pour *Clôture de l'amour*, je lui ai dit : "Ça se passe dans une salle de répétitions. Il s'agit du plateau 3 du T2G [c'est la salle où je répète tous mes spectacles]. Il faut la reconstituer à l'échelle 1/1, telle quelle."

Pour *Répétition*, c'était le gymnase Aubanel à Avignon. Il y a dix ans, j'y avais monté *After/Before*. Notre travail, le mien et celui de la compagnie, avait

été entraîné dans la boue. Donc, ce lieu, il fallait, d'une manière ou d'une autre, que j'y retourne pour y faire autre chose, y réorganiser, un peu comme un blessé, une sorte de reconstitution.

Chaque fois, je dis à Daniel : "voilà quel est l'espace". Ensuite, lui sait faire ce que je ne sais pas faire : avoir la vision de la proportion juste. Il apporte sa transcription profondément personnelle de mes désirs. C'est une chose dont j'aurais beaucoup de mal à me passer à présent. Ce que je lui demande est très directif mais comme j'ai une confiance totale en lui, je sais qu'au final il saura transformer les choses pour qu'elles correspondent encore plus à mes désirs que ce que j'avais imaginé.

Je vais bientôt quitter le T2G, fin 2016. J'aurai dirigé ce lieu dix ans. Je ne veux absolument pas faire partie des directeurs qui demandent "encore deux ou trois ans"... La règle maintenant c'est dix ans et je m'y tiens. Je suis un légaliste. On verra ce qui se passera ensuite. J'ai beaucoup de travail, y compris à l'étranger, partout dans le monde. Si je suis à nouveau candidat pour diriger un lieu qui m'intéresse, je ne serai pas le seul en liste. Ce n'est pas moi qui déciderai...

En 2005, je jouais justement au T2G *After/Before*, le spectacle qui avait été éreinté par la critique à Avignon. Bernard Sobel m'a annoncé que le ministère

« C'est un son,
une fréquence
où j'entends
la vérité,
une forme de vérité
d'un être humain et,
partant de là,
de la vérité
des êtres. »

voulait qu'il parte. Il m'a dit "tu devrais y réfléchir". Pour moi, ça a valu clé. Je me suis dit qu'il fallait essayer. Il y a eu trente candidatures, puis dix, puis cinq et, finalement, j'ai été celui qui a été choisi.

À partir de là, on s'est mis, Nicole Martin et moi, à travailler et il y avait énormément de choses à faire... Nous avons remis en question les pratiques, les habitudes...

Ce qui me plaît, par exemple, c'est que Jan Lauwers* soit ce soir au T2G. On s'est vus quand on jouait *Clôture de l'amour* à Bruxelles, on s'est parlé, et ce soir, il est là. Jan Fabre, Romeo Castellucci, ce sont des gens que j'aime, qui sont mes amis et ça me fait plaisir de les retrouver. J'aime découvrir en Finlande le travail de Markus Öhrn et l'inviter... Je me souviens, en 2006, de quelqu'un que je prends au téléphone et qui me dit "c'est votre boulot, à vous qui prenez un CDN [Centre dramatique national], d'aller voir des jeunes gens ! Qu'est-ce que vous faites !". Au bout d'un moment, je lui ai dit : "Arrête de crier, ne me crie pas dessus, d'accord ?" C'était Jean-Christophe Meurisse [Cie les Chiens de Navarre]. Je suis allé voir *Une raclette*, j'ai aimé et je les ai programmés. Ils ont fait un

* Jan Lauwers est un auteur, metteur en scène de théâtre et de danse et plasticien flamand. Au moment où a eu lieu l'entretien au T2G se jouait *Place du marché 76*, un spectacle de Jan Lauwers & Needcompany.

superbe ramdam pour que les gens viennent voir leur travail et c'est parti pour eux...

C'est ce qui me plaît. Et programmer des auteurs vivants. Ne pas être obligé de subir le xième Shakespeare d'un metteur en scène qui me raconte que Shakespeare est moderne. Ça ne m'intéresse pas. Je pense toujours à Koltès qui dit : "Je suis le premier à admirer Tchekhov, Shakespeare, Marivaux, et à tâcher d'en tirer des leçons. Mais, même si notre époque ne compte pas d'auteurs de cette qualité, je pense qu'il vaut mieux jouer un auteur contemporain, avec tous ses défauts, que dix Shakespeare."

C'est ma conviction depuis trente ans et je n'en varierai pas. Et on s'y est tenus, Nicole [Martin] et moi. On a dû serrer les dents et les budgets, tout revoir. On y pensait des nuits entières, on s'appelaient parfois à cinq heures du matin... Parce qu'on est dans la passion. Stan aussi est dans la passion. D'ailleurs, le soir où nous avions dîné ensemble et parlé de *Clôture de l'amour*, je venais de prendre la direction du T2G. J'étais épuisé. Je lui avais dit que je me souvenais de son visage, dans les débuts où il dirigeait le TGP [Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis] ; il était toujours très pâle et très fatigué. Je me sentais dans le même état : quand la passion dévore comme ça, nuit et jour... On est connectés à ce qu'on croit, on s'accroche.

Quand je vais partir du T2G, je pourrai dire à certains directeurs de théâtres qui répètent depuis des années "Si je fais ça, mon public ne viendra pas, il n'y aura personne..." que c'est faux, ça n'a pas de sens. C'est insupportable, ces gens qui prétendent penser à la place du public, savoir ce qu'il veut. Je pourrai le dire parce que ce n'est pas du virtuel : au T2G, on aura programmé uniquement des vivants, on aura fait de la philosophie, on aura fait des films, de l'art contemporain...

Durant les six premières années ici au T2G, j'ai fait des ateliers d'écriture tous les mardis soir, un peu comme les mardis de Mallarmé. Il y avait soixante-dix personnes chaque semaine, de septembre à juin. Et je l'ai fait moi-même pendant six ans, même quand j'étais en tournée à l'étranger, je revenais exprès. J'ai voulu incarner la langue et l'écriture dans mon propre théâtre. Ça a été, je pense, une des plus belles choses que j'aurais faite, sans publicité, dans un rapport direct avec les gens. Tous ces ateliers d'écriture, ces trois heures avec soixante-dix personnes chaque mardi, ont fait que ça a solidifié quelque chose.

Maintenant, je suis presque hors-sol ici, si j'ose dire. Je suis tout le temps occupé à travailler partout. Mais l'équipe existe.

Par la suite, je trouve que ce serait bien que ce soit une femme, auteur, metteur en scène ou les deux, qui vienne prendre ce lieu et qui puisse continuer quelque chose de personnel, de curieux, d'excitant...

Pascal Rambert

Propos recueillis par Fanny Mentré le 3 mars 2015
au T2G-Théâtre de Gennevilliers

Questions à Daniel Jeanneteau

Fanny Mentré : Comment es-tu devenu le scénographe de Pascal Rambert ?

Daniel Jeanneteau : Il connaissait mon travail de scénographe depuis longtemps, j'allais voir ses spectacles. Nous cohabitons dans le métier depuis longtemps sans vraiment nous connaître. J'aimais sa présence très indépendante, son parcours en évolution constante. Nous avons le même âge. Il m'a appelé, et la rencontre a paru évidente. Il était temps.

Il dit de toi que tu es le seul avec qui il peut/veut travailler parce qu'il déteste les « décors » au théâtre. Comment comprends-tu cela ?

Un décor représente, une scénographie agit. Tout mon travail est basé sur cette distinction, qui n'exclue pas la représentation d'ailleurs, mais qui la déplace. J'essaie de concevoir des espaces qui n'ont rien de littéraire ou de symbolique, mais dont l'or-

ganicité s'émeut de la présence des corps, entre en vie sous l'action du texte.

Il dit aussi qu'il l'a donné des indications très précises de lieux existants pour *Clôture de l'amour* (la salle de répétition du T2G) et pour *Répétition* (le gymnase Aubanel à Avignon) et que tu as su « traduire » ses désirs, aller au-delà de ce qu'il attendait... Comment as-tu travaillé à partir de ces indications ? Est-ce que ce n'est pas frustrant de ne pas pouvoir « tout imaginer » ?

Pascal a des visions très précises des espaces de ses textes. Ces visions d'espace font partie intégrante des visions qui commandent son écriture. Il voit non seulement l'espace, mais aussi les matériaux, les couleurs, de même que les voix et les corps qui vont les habiter. En cela c'est un bonheur rare pour le scénographe. En aucun cas une limite à ma liberté. Ma liberté ne repose pas sur les idées que je peux lui proposer, mais sur ma capacité à accoucher les formes qui dorment dans son écriture. Je ne fais pas de la scénographie pour m'exprimer. C'est un travail d'accompagnement, parfois de révélation. Pour *Clôture de l'amour*, ma part de liberté reposait dans le travail des proportions, mettre en scène ces deux corps affrontés. Pascal m'avait donné un vocabulaire, j'avais à l'agencer.

Pour *Répétition*, l'image de départ était moins nette, mais nous avions quelques certitudes : un gymnase, des couleurs intenses, des portes...

Quel est le premier matériau à partir duquel vous travaillez : à quel moment est-ce qu'il te donne le texte ? Vois-tu des points communs entre la façon dont il pense l'écriture et l'espace ?

Pascal me décrit l'espace avant même d'avoir écrit le texte. C'est une vision première. Le texte arrive plus tard, en cours de route, issu de la même vision. C'est à la fois profondément lié et indépendant. Nous ne faisons pas d'analyse du texte, pas de dramaturgie. Nous sommes ensemble devant l'énigme de l'apparition du texte, comme devant un phénomène, et nous nous laissons guider. Je ne connais pas de sensation plus agréable que d'être guidé par une œuvre qui impose ses lois. À l'auteur comme à moi-même. En cela le travail avec Pascal s'opère sur un fond de profonde égalité. Et avec légèreté.

Est-ce que le fait qu'il soit également auteur du texte crée un rapport différent de celui que tu as habituellement, en tant que scénographe, avec les metteurs en scène ?

Le rapport que j'ai avec Pascal est très différent de celui que j'ai avec les autres metteurs en scène. Peut-être parce que, paradoxalement, Pascal entretient avec ses textes un rapport de plus grande distance. Il ne se les approprie pas, comme pourrait le faire un metteur en scène qui s'imprègne d'un univers et le décortique pour mieux le mettre en vie. Pascal n'explique pas, ne justifie pas, il se tient à l'extérieur de son œuvre et la regarde vivre. Je l'aide à la capturer dans un espace qui l'expose et la fortifie.

Toi qui es aussi metteur en scène, irais-tu d'instinct vers le type d'espaces que Pascal te suggère si tu devais monter un de ses textes ? T'est-il arrivé, en lisant un de ses textes, de penser à un tout autre espace ?

Je n'ai pas d'autres visions que celles de Pascal. Il ne peut vraiment pas y avoir de désaccord dans ce type de démarche, ce serait comme de contester tel ou tel aspect de son écriture : j'accepte l'ensemble comme un tout, il ne s'agit pas de littérature mais d'organiser le vivant lors d'expériences où tous les éléments ont la même importance. Les visions de Pascal m'intéressent plus que les miennes propres, précisément parce que je ne les aurais pas eues par moi-même. Dans l'expérience du travail avec

Le Début de l'A.

Pascal Rambert

9. – L'Aventure

LE PARISIEN À LA FLÈCHE

L'aventure je la déroule en toi dans le taxi qui
m'emmène à Roissy

Je tourne ton prénom Kate entre me doigts

Je siffle

Je m'étire

Je fais de la gymnastique

Je compte les immeubles

J'arrache les façades et je te place sur une chaise
dans une douche dans un lit ouvrant un frigidaire
lisant debout dans la fenêtre pourquoi pas nue
au sommet d'un toit ou tout au fond d'une cave
habillée chassant les rats de mon passé

Je m'étire

Je fais de la gymnastique

Je siffle

C'est l'aventure qui commence quand on laisse à
main gauche Saint-Denis et qu'on prend l'autoroute
pour Roissy qui délivre ou enchaîne les amants
c'est selon

LA CONTACTÉE

L'aventure je la prends en moi quand je te vois et
que je pense d'abord qui c'est celui-là ?

Quand tu apparais triste chasseur de rats à New
York et que je pense qui c'est celui-là ?

L'aventure je la prends je refuse d'abord

Les filles on refuse toujours (pas toujours) mais moi
je te refuse

Je t'envoie aller voir ailleurs qu'en moi pas comme
maintenant où je regarde ma montre il est six
heures quinze

Midi quinze à Paris l'aventure le voyage je les fais
avec toi

En moi

Même si je sais toujours pas qui c'est celui-là
pascal ?

Pascal Rambert, Extrait de *Le Début de l'A.*
Éditions Les Solitaires Intempestifs,
collection La Mousse d'été, 2001, pp.21-22











Production T2G-Théâtre de Genevilliers – Centre dramatique national de création contemporaine | **Coproduction** Festival d'Avignon, Théâtre du Nord – Lille | **Avec le soutien** du Conseil régional d'Île-de-France, de la ville de Genevilliers, de la Caisse des Dépôts, du groupe Prisma Presse, de la fondation d'entreprises La Poste et de la fondation du Crédit Mutuel pour la Lecture | Musique et arrangement de la chanson *Happe* (Alain Bashung-Jean Fauque) : Alexandre Meyer, avec l'aimable autorisation des éditions Barclay/Universal©

Spectacle créé le 17 juillet 2011 au Festival d'Avignon

Théâtre National de Strasbourg | 1 avenue de la Marseillaise | BP 40184
67005 Strasbourg cedex | www.tns.fr | 03 88 24 88 00

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Propos recueillis et questions écrites : Fanny Mentré | Réalisation du programme : Caroline Strauch et Antoine Vieillard | Graphisme et conception du programme : Tania Giedzka
Photographies : Jean-Louis Fernandez

Licences N° : 1085252 - 1085253 - 1085254 - 1085255 | Imprimé par Valblor, Illkirch-Graffenstaden, septembre 2015



Partagez vos émotions et réflexions
sur *Clôture de l'amour* sur les réseaux sociaux :

#Clôturedelamour

Clôture de l'amour

15 | 27 septembre
Salle Koltès

Texte et mise en scène

Pascal Rambert

Avec

**Audrey Bonnet
Stanislas Nordey**

Assistant à la mise en scène

Thomas Bouvet

Scénographie

Daniel Jeanneteau

Lumière

**Pascal Rambert
Jean-François Besnard**

Avec les chanteurs des classes CHAM de l'école élémentaire de la Canardière et du collège Lezay-Marnésia de Strasbourg

Le texte est publié aux éditions Les Solitaires Intempestifs

Équipe technique de la compagnie : Régie plateau Ali Gacem | Régie lumière
Miloš Torbica

Équipe technique du TNS : Régie générale Thierry Cadin | Régie plateau
Alain Meilhac | Régie lumière Bernard Cathiard | Régie son Hubert Pichot
Machinistes Pascal Lose et Daniel Masson

Pendant ce temps,
dans L'autre saison...

Attractions : scènes TNS-Ircam

École du TNS / atelier ouvert

.....
Sam 3 oct | 18h30 | Salle Koltès

Le sexe aujourd'hui

Les samedis du TNS | Jean-Luc Nancy

.....
Sam 3 oct | 14h | Salle Gignoux

Pascal Rambert

Les soirées avec les auteurs associés

.....
Lun 12 oct | 20h | Salle Gignoux

TNS Théâtre National de Strasbourg

03 88 24 88 00 | www.tns.fr | #tns15-16