

Pour un théâtre impur

Entretien avec Julien Gosselin

Par Vincent Boyer et Juliette Roussin

Julien Gosselin est metteur en scène. Avec sa compagnie *Si vous pouviez lécher mon cœur*, il a notamment créé en 2013 les *Particules élémentaires*, d'après le roman de Michel Houellebecq et, en 2016, *2666* de Roberto Bolaño. Défendant l'impureté constitutive du théâtre, il explique comment la scène contemporaine doit se faire le lieu de réflexion de la violence du monde.

***La Vie des Idées* : Quel type de théâtre faut-il pour adapter ce roman total qu'est *2666* ?**

Julien Gosselin : Avant de travailler, je ne sais jamais quel type de théâtre je vais produire, au sens où je n'ai pas une idée préconçue du théâtre que je vais faire en fonction de l'œuvre. Je suis donc extrêmement ouvert. Lorsque j'ai lu l'œuvre de Bolaño et commencé les répétitions, je savais qu'il fallait une scénographie qui me permette de faire un maximum de choses. J'avais le pressentiment, très pratique, qu'avec le nombre de lieux à explorer, de personnages, de situations différentes et d'époques, j'allais avoir un travail extrêmement diversifié à faire. Les cinq parties de *2666* sont écrites différemment, avec des styles littéraires et des styles de récits très différents. Par exemple, la troisième partie relève plutôt d'une écriture de l'ordre du film américain, la quatrième partie est beaucoup plus froide, et la première a l'élégance de la « vieille Europe ». J'allais donc devoir représenter toutes ces parties, et pour cela

je devais avoir le maximum de possibilités. J'avais donc conscience qu'il me faudrait produire un théâtre plus ou moins total.

J'avais en effet l'envie, ou la prétention, de faire un théâtre total ou un théâtre monde, et c'est exactement pour cela que je suis allé chercher ce livre-là. Je partage le rêve de Houellebecq – qu'on voit à l'œuvre par exemple dans les *Particules élémentaires* – où la sociologie, la littérature de type Wikipédia, la littérature narrative, « sagaesque » si on peut dire, la poésie pure, peuvent toutes contribuer à faire roman, à faire œuvre. De la même manière, si l'on pousse un petit peu l'idée, on pourrait en arriver à de la donnée pure, du chiffre. Tout cela pouvait créer une littérature : on sait que chez Houellebecq on est souvent ému par une description technique pure et simple, comme chez Balzac mais d'une manière plus poétisée. Mon rêve théâtral, bien que complètement inaccessible, est sensiblement le même : j'aimerais pouvoir émouvoir avec de la donnée. Je voudrais créer quelque chose où, à un moment, la totalité des moyens littéraires pourrait cohabiter avec la totalité des moyens émotionnels qu'offre un art comme le théâtre.

Le théâtre est un art impur, un art de la combinaison : c'est de la poésie, de la musique et du chant qui cohabitent. C'est pourquoi il est assez « abruti » de se plaindre qu'il y ait parfois trop de vidéos dans les spectacles : c'est la nature même du théâtre de fonctionner avec la plus grande impureté et d'aller chercher à l'intérieur des arts du temps présent. J'ai envie de tirer au maximum cet aspect impur du théâtre pour créer une œuvre plus ou moins totale, et un roman comme *2666* m'offre cette possibilité-là.

La Vie des Idées : Quelle place faites-vous à l'écriture du récit ?

Julien Gosselin : La lecture des pièces de théâtre me bouleverse souvent beaucoup plus que quand je les vois jouées, parce que l'incarnation à un moment brise quelque chose. C'est pour cette raison que j'aime beaucoup voir les pièces en langue étrangère sur-titrées, car on a à la fois la possibilité d'une incarnation totale et la liberté du lecteur de romans. J'essaie aussi d'avoir ce rapport-là dans mes mises en scène : je recherche une incarnation très physique de la part des acteurs, un son qui soit tout le temps à des niveaux extrêmement élevés, avec des niveaux de basses très forts, pour que l'émotion soit directe, pure, puissante ; et en même temps un rapport littéraire, où l'on a encore la notion du livre. Le spectateur a suffisamment l'intuition que ce qu'il voit vient d'un livre, de l'esprit d'un écrivain. C'est le faire encore plus entrer dans la fiction et le rendre encore plus intelligent que de lui laisser la possibilité de toujours savoir qu'il est face à de la littérature. La puissance de l'œuvre théâtrale vient de la littérature.

Je ne crois pas que la fiction en tant que telle, les personnages qui racontent une histoire, soient le point de départ de mon travail : il y a des acteurs qui jouent des personnages qui racontent une histoire, mais ce n'est pas la finalité de mon travail. Pour me faire plaisir, des gens me disent : « Toi, tu es un metteur en scène qui nous raconte des histoires », mais ce n'est pas ce que j'essaie de faire. J'essaie de créer un rapport extrêmement physique et direct à la littérature. Quand vous êtes chez vous,

que vous lisez, il y a une musique, une lumière particulière, vous arrivez à créer une combinaison entre tous ces éléments, toutes ces informations, et quelque chose se crée qui est de l'ordre d'une émotion très fine, très précise, à un instant fugace. La lecture du livre va se trouver modifiée par ce moment que vous avez vécu : si vous lisez ce livre le lendemain dans le train vous aurez encore cette sensation, cette chaleur, ces couleurs. J'essaie de créer cette sensation-là chez le spectateur, à des niveaux d'intensité plus élevés, mais pas tant de raconter des histoires.

La Vie des Idées : S'agit-il alors de redéfinir le théâtre ?

Julien Gosselin : Quand il y a de la narration, j'essaie de trouver une forme, et je me moque que ça porte le nom de théâtre : même s'il n'y a que de la vidéo, que de la musique, s'il n'y a plus d'acteurs – ce qui est le cas à un moment dans la quatrième partie de spectacle – ce n'est pas mon problème que ça ne ressemble plus à du théâtre. L'importance c'est qu'une œuvre se crée : si c'est de l'art contemporain, si c'est du cinéma, de la musique même, je m'en fous. Je vous parlais de l'impureté évidente du théâtre, elle est à cet endroit-là.

Je pense très rarement au public. Je travaille comme un écrivain, avec quelque chose qui, moi, m'intéresse. Quand j'ai trouvé quelque chose qui m'intéresse, j'ai souvent l'impression que le spectacle est fini. Mais je viens d'une génération qui est obsédée, de manière complètement intérieure et naturelle, par la réception du public.

Le théâtre est le seul art aujourd'hui qui se préoccupe si fortement de la manière dont il va être perçu par tout le monde. Je ne sais pas pourquoi, moi, metteur en scène, et ceux qui font le même métier, nous devrions être obsédés par l'idée que notre travail plaise au plus grand nombre. Pourquoi devrions-nous être les tenants de l'éducation populaire ? J'estime que ce n'est pas mon travail. Parfois, par hasard, ça marche : quelque chose se passe avec le public. Mais mon travail n'est pas celui-là. Aucun musicien, par exemple, ne vous dira que son travail est d'éduquer le peuple. Son travail, comme le mien, c'est de faire de l'art.

Aujourd'hui nous sommes obsédés par l'idée de plaire, ou de se justifier de faire du théâtre, cet art si ignoble et si fatigant pour tout le monde. Contre cela, il faut proposer les expériences les plus radicales possibles – quelqu'un qui n'est jamais venu au théâtre peut être transformé par une expérience d'une grande radicalité, même sans en avoir la culture, beaucoup plus que par une expérience habituelle du théâtre. On se souvient tous, en classe de 4^e, d'être allés voir un Molière en costume complètement usé et pénible. La force du contemporain est aussi très importante. Stanislas Nordey dit souvent que Molière était un jeune auteur contemporain au moment où il écrivait. Le théâtre doit être à cet endroit où l'on pourra créer des œuvres, sans jouer les professeurs, en rapport avec le monde dans lequel on vit.

La Vie des Idées : Le théâtre contemporain doit-il réfléchir la « violence du monde » ?

Julien Gosselin : La violence a tellement envahi l'espace qu'elle n'est presque plus visible. On ne considère plus comme étant de la violence, ce qui en fait en est à un point maximal. Cela prendrait du temps de remonter aux origines de cette violence. Il y a une forme d'extrême barbarie d'une société civilisée, policée. La violence a recouvert poétiquement énormément de choses : elle est passée partout et il me semble que c'est une des zones premières à questionner sur un plateau de théâtre.

Quand je regarde 2666 les soirs de représentation, je me rends compte de la grande facilité avec laquelle les gens entrent dans la cinquième partie, qui est une partie historique sur la Seconde Guerre mondiale, sur la Shoah, comme si c'était presque devenu de la fiction aujourd'hui, ou au moins de l'histoire que l'on raconte, à la Alain Decaux. En revanche les spectateurs sont choqués par la quatrième partie, qui est d'une violence comparable – quoique rien ne soit comparable avec la violence de la Shoah. Cette violence contemporaine bouleverse les gens, les choque complètement, parce qu'elle les met face à quelque chose de beaucoup plus réel. Je m'en étonne à chaque fois moi-même quand je regarde la cinquième partie, qui se déroule des années 1920 aux années 1950 : j'ai l'impression d'être face à une fable. Il faut questionner la violence aujourd'hui : la plongée dans le contemporain est forcément une plongée dans la violence, sans quoi j'ai l'impression qu'on ne fait pas le travail, qui n'est pas de la réflexion. Si l'on plonge dans le contemporain simplement avec le *decorum* de l'aujourd'hui, il y a quelque chose qui ne se fait pas. Mon prochain travail portera sur les migrants à Calais. Je sais que si je travaille bien, ce projet parlera aussi de la violence qu'on inflige à d'autres êtres humains.

La Vie des Idées : Comment rendez-vous sensible cette violence ?

Julien Gosselin : Quand je vois la pièce il y a quelque chose qui me bouleverse, que je n'avais pas tout à fait saisi au départ, c'est un personnage qui semble mineur dans 2666 : Rosa Méndez, la jeune amie de Rosa Amalfitano, la fille du professeur de philosophie, donc l'élite intellectuelle. Rosa Méndez est ouvrière dans une *maquiladora* à la frontière du Mexique et des États-Unis : on sait qu'elle est une cible potentielle des narcotrafiquants, qu'elle peut être violée et tuée, qu'elle peut être cette chair à canons qui est décrite dans la quatrième partie du roman qui suit. Je trouve bouleversante l'idée que la joie, la puissance de vivre, poétique, qui apparaît dans cette troisième partie, vienne pour grande part de cette fille qui est la première victime potentielle, qui est aussi l'exemple de la pauvreté et de la misère. Ce ne sont pas uniquement des éléments sensibles ou romanesques, ce sont aussi des éléments sociologiques. Ce qui me bouleverse c'est que Bolaño traite la question de l'inculture et de la pauvreté comme ce qui pourrait amener quelque chose de magnifique et qui va en fait se terminer très mal. C'est une vision négative, mais tout de même puissante.

Propos recueillis par Vincent Boyer et Juliette Roussin

Images et prise de vue : Thibault Jeanmougin
Photographies reproduites avec l'aimable autorisation de la compagnie
***Si vous pouviez lécher mon cœur.* Copyright Simon Gosselin**

Publié dans laviedesidees.fr, le 6 décembre 2016.