

Le Fils Sauvage

*Comme dans un film de Godard : seul dans une voiture qui file sur les autoroutes
du Néo-capitalisme latin - de retour de l'aéroport - (où j'ai laissé Moravia pur parmi ses valises)
seul, "au volant de son Alfa Roméo" sous un soleil indicible en rimes
qui ne soient élégiaques, parce que d'ordre céleste - le plus beau soleil de l'année - comme dans un
film de Godard : sous ce soleil qui saignait immobile unique, (...)*

Pier Paolo Pasolini - Une Vitalité désespérée

Guibert déjà très atteint par le sida devait jouer en Avignon son propre rôle. Dans son idée de transparence totale. Est-ce que ce n'est pas finalement, ce qu'on pourrait demander à tout acteur? D'arriver à se balancer avec son propre corps, sa propre maladie, ses propres affects et arriver à cette extrême visibilité de lui-même ?

Stanislas Nordey : Je suis assez pour cela, étant quelqu'un qui travaille avec les acteurs souvent sans savoir exactement où cela s'arrête. Même si tu travailles dans une transparence totale, sur un plateau, tu n'es plus dans le même temps et le même espace. Par exemple, à la fin des séances, je fais ce qui s'appelle des "notes de travail"; chaque comédien va sur scène, tout seul, face aux autres et il raconte comment s'est passée la journée de travail, c'est lui qui parle avec ce qu'il a, avec son corps.

C'est aussi une interrogation sur la représentation. C'est-à-dire: qu'est-ce que le sang, qu'est-ce que c'est que la chair, qu'est-ce que la torture ?

S.N : Oui, tout à fait, je travaille beaucoup là-dessus, tu vois, *Les Chiens* de Guibert, c'est dommage de ne pas l'avoir fait, parce que je voulais vraiment travailler sur d'autres formes de représentation. Pour *Les Chiens* on travaillait sur la nudité qui est une chose qui m'intéresse énormément au théâtre. On parle du corps, il se trouve qu'on est actuellement dans un tel vide par rapport à sa représentation, en plus le corps est très vite associé à la maladie, au sida. Dans *Les Chiens*, j'avais envie de parler de cela, ça fait partie de mes préoccupations de parler du sida. La plus belle chose que j'ai trouvée à raconter c'était *Les Chiens*, je trouvais que c'était un magnifique hymne au corps, au corps détruit.

A tous les montages possibles du corps. C'est un texte sadien par excellence.

S.N : Oui, complètement, et cela me plaisait beaucoup. On s'était dit que le costume de répétition du premier jour serait la nudité. La première chose que l'on fait, c'est de travailler sur le regard. Je fais très vite se toucher les comédiens aussi, parce que même avec eux, il y a une espèce de tabou du corps.

Metteur en scène

*Dernière pièce :
La Conquête du pôle Sud, de Manfred Karge
En cours:
Vole mon dragon,
d'Hervé Guibert,
programmée au Théâtre de la Bastille
automne 1994*

Qu'est-ce que tu entends par proposition de théâtre, quand tu reprends la phrase de Godard ?

S.N : Godard est la seule personne au cinéma qui m'a fait rêver. Je n'ai aucune réserve nulle part, je trouve que c'est quelqu'un qui a tellement avancé, il raconte où il en est ; des fois là où il en est cela l'emmerde, et puis cela le passionne, puis tout à coup tout le film te passe à côté, puis il y a une image qui te suit durant huit mois.

Tu te sens aussi seul que lui par rapport à ce que tu fais ou alors tu sais que tu peux dialoguer avec d'autres ?

S.N : J'ai été très touché quand il a parlé du théâtre. Il disait que dans le théâtre, il y avait le foyer. C'est vrai. En plus, moi, j'ai grandi dans le milieu du cinéma, c'était un peu mon sentiment. De trouver les gens très seuls. La semaine prochaine je vais faire deux, trois jours de tournage avec Doillon en tant qu'acteur, je pars à Berlin, je vais débarquer, puis je vais repartir et je ne vais connaître personne et cela c'est le cinéma tout le temps.



Cela implique que tout le monde est seul, forcément. Avec Godard, tu vois ce que cela donne, c'est la salle de montage. Dans la salle de montage tu n'es pas seul, il y a le monteur, la monteuse. Là, il y a une vraie chose ensemble. Si j'avais travaillé dans le cinéma, j'aurais voulu être monteur.

C'est ce que tu fais, d'une certaine manière. Il y a un montage constant dans tes pièces ?

S.N : Oui, ce que j'aime chez Godard, c'est qu'il y a chez lui un travail sur le montage et sur le signe, qui est formidable. J'aime bien sentir l'intelligence du créateur, je ne suis pas très intéressé par les formes de génie immédiat où je me mets à pleurer immédiatement. J'aime bien les gens intelligents et surtout voir le travail.

Qu'est-ce que tu attends des acteurs ?

S.N : Je demande aux acteurs d'être avant tout au service du texte. On apprend aux acteurs à se servir eux-mêmes. Je trouve cela terrible. J'ai appris pendant trois ans à être le meilleur acteur du monde, alors que j'aurais voulu qu'on m'apprenne à être le meilleur passeur du monde.

On ne trouve pas cela forcément. C'est ce que dit encore Godard, qu'il devrait être chercheur au CNRS.

S.N : Non, on ne trouve pas forcément. Ce qui est beau, c'est qu'on peut chercher toute une vie et ne pas trouver. Les propositions de théâtre, cela veut dire ça. Je suis presque malheureux de le mettre, mais tu es obligé. Le théâtre est tellement gangréné par des produits sans aucune aspérité. Ce qui est difficile avec les acteurs, c'est de leur faire comprendre, que le jeu n'est pas qu'ils soient parfaits, pour qu'à la fin d'un spectacle, ils soient reconnus, mais qu'ils aient réussi à travailler pendant deux mois sur une piste qu'on n'aura pas explorée à fond. Voilà l'idée de chercheur qui me plaît tant. Dans cet ordre d'idée, on vient de passer une semaine formidable, sur *Vole mon dragon* une pièce inédite de Guibert justement, on va la travailler, avec des sourds-muets. Je ne sais pas si tu connais IVT ?

Je vais faire un papier sur IVT. Pourquoi as-tu choisi de travailler avec eux ?

S.N : Quand je travaillais sur *Les Chiens* de Guibert, j'ai rencontré Christine Guibert qui est sa femme, qui s'occupe des droits. *Les Chiens* ne se sont pas faits, Christine Guibert m'a rappelé pour me dire qu'elle était désolée, et, que si je voulais travailler sur *Vole mon dragon*, c'était possible, simplement : "Hervé l'a écrit pour Thierry qui était l'administrateur d'IVT et c'est un texte qui leur appartient. On veut que ce soit créé là-bas, qu'il y ait au moins un acteur sourd-muet dans la distribution."

Il y avait une évidence.

S.N : C'est vrai, il y avait une rencontre que je pressentais. J'ai eu très envie de travailler avec eux et je leur ai dit : "OK pour venir le jouer chez vous, mais cela ne m'intéresse pas de le faire avec un acteur sourd-muet qui va être noyé dans la distribution". Je voulais une vraie rencontre. J'ai dit : "Je le fais avec cinq

comédiens de mon équipe et cinq comédiens sourds-muets de votre équipe. L'équipe technique pareil, on la mélange et puis on fait un spectacle qui raconte notre rencontre à nous et le texte".

Qu'est-ce que tu fais du texte à ce moment là ?

S.N : Je ne sais pas encore. On va voir. Tout cela pour te raconter l'histoire de la recherche. J'aime beaucoup le terme "laboratoire" aussi. Mon rêve, c'est de partir un an pour travailler avec des acteurs, pour chercher des choses sur l'acteur et sur le texte.

Autant Pasolini que Guibert ce sont des gens qui ont mis leur propre corps dans leur travail. Il y a un moment de basculement, dans la maladie pour Guibert, jusqu'à la mort pour Pasolini.

S.N : Je ne sais plus qui disait cela, mais c'était : "Tu écris, tu écris avec ton sang". Un texte, ce n'est pas un livre, tu as tout le corps de l'auteur derrière. Il y en a qui le revendiquent plus que d'autres. Dans les spectacles, en tout cas dans les répétitions, j'essaie de travailler là-dessus. Je dis essentiellement : "Pensez surtout que l'écrivain, il a écrit avec toute sa chair, alors nous, on est obligé de le raconter avec toute notre chair."

Il faut le faire passer par là, il faut le retranscrire de cette manière-là.

S.N : C'est vraiment important de parler d'engagement. Je trouve qu'on doit s'engager avec notre corps.

Comment vois-tu le fait d'être reparti d'une utopie qui s'est finie par une overdose pour Fassbinder, un silence pour Oshima et un presque suicide pour Pasolini. Comment toi tu repars de là ?

S.N : Ce qui se passe avec Pasolini est très troublant. C'est vrai que j'avais souvent l'habitude de dire que Pasolini avait vingt ans d'avance. Mon théâtre est très influencé par ma rencontre avec lui. Avant je faisais du théâtre différemment et cette rencontre, cet engagement-là... Tu sais et là je détourne, je travaille beaucoup, je fais beaucoup de choses, parce que je crois que je ne ferai pas du théâtre toute ma vie.

Tu penses que tu vas faire sur une scène, ce que Pasolini a fait avec Salo, atteindre un point de non retour ?

S.N : Je suis très impatient de voir le moment où je serai à la limite et où ce sera mon dernier spectacle, de la même manière que lui avec *Salo*, c'est flagrant, tu te dis qu'il ne pouvait rien y avoir après, c'est une vraie curiosité, un peu comme si j'avais envie de tirer le fil vite pour arriver à cet endroit. Je me suis rendu compte de cela il n'y a pas longtemps. Je me disais : "Pourquoi ai-je tant besoin de raconter tellement d'histoires." J'ai compris que j'avais envie d'arriver à cette limite, de voir où elle se trouvait.

Il y a une accélération quand même ?

S.N : Oui, et avec *Les Chiens* je me disais : "Je vais déjà en toucher une limite et ce n'est pas un hasard si cela n'a pas pu se faire. Le *Vole mon dragon* est un texte extrêmement violent, un texte qui touche au cannibalisme, à la laideur..."

Souvent, tu tournes autour du cannibalisme, de l'anthropophagie.

S.N : Oui, oui.

Chez Pasolini c'est très présent. Il y a cette phrase :

"J'ai tué mon père, j'ai mangé de la chair humaine, et je tremble de joie". Est-ce que l'anthropophagie n'est pas la plus belle métaphore du théâtre ?

S.N : Oui, Pierre Clémenti répète trois fois la phrase à la fin de *Porcile*. Je travaille en ce moment sur la tradition orale, sur la perte de la tradition orale. Je refuse et je me fais insulter tout le temps, qu'il y ait des images qui soient prises de mes spectacles. Je fais maintenant le black-out total, car pour moi le théâtre est la dernière chose qui se transmet oralement, et les gens qui n'auront pas vu *La Conquête du pôle Sud*, ton fils dans quinze ans, tu seras le seul à pouvoir lui transmettre, simplement parce que tu auras vu le spectacle.

Cela oblige à être dans une position de passeur ?

S.N : Exactement. Le théâtre est le dernier lieu où l'on peut transmettre une mémoire.

Dans tes spectacles on a l'impression que tu fais du théâtre comme un "primitif" ?

S.N : Oui, en plus j'ai des origines africaines. Toute une partie de ma famille est africaine, et c'est vrai que là, il y a une culture du corps qui est totalement autre. C'est pourquoi je dis qu'il ne faut pas se contenter de travailler sur ce qu'on connaît aujourd'hui.

Je disais "primitif" aussi au sens où Pasolini l'entendait, c'est-à-dire quand il filme le premier plan d'Accattone, il dit : C'était le premier panoramique, il ne savait pas ce qu'était un panoramique ; il dit : "C'était la naissance, c'était l'origine du monde." Il y a cette innocence totale dans tes spectacles ?

S.N : C'est ce qui me préserve. Je revendique aussi le droit à l'erreur. Les propositions de théâtre, ça veut dire cela aussi. Pour répondre à ta question sur le primitif, cette chose que dit Pasolini sur le panoramique, je trouve cela très beau et je la revendique complètement. C'est pour cela que je ne pourrais absolument pas te dire ce que je vais faire de *Vole mon dragon*. J'ai pour principe absolu, quand j'arrive en répétition, de ne rien savoir.

Ce qui est surprenant, c'est qu'il a écrit Pylade, que tu vas monter, en même temps que Théorème.

S.N : La première fois que j'ai vu *Théorème*, j'ai tellement vu Clytemnestre, Electre, Oreste.

Dans Notes pour une Orestie africaine un documentaire qu'il a tourné, il y a un plan où il se filme dans une vitre. Et il a toute une interrogation sur Oreste. C'est extraordinaire, parce qu'une fois encore, c'est un essai.

S.N : Je trouve qu'il a fait des choses magnifiques dans ses essais. Il y a un film superbe, un moyen métrage sur *Othello* qui se finit sur une décharge publique. Toutes les petites formes étaient très belles.

Qu'est-ce que tu fais, de son marxisme, de son christianisme païen, déchiré, de ses contradictions ?

S.N : Cela me passionne. C'est tellement

paradoxal, il y a un tel vide politique et idéologique, que tu te dis que finalement c'était sans doute l'un des derniers grands penseurs politiques. Si lui, il s'est foutu en l'air, c'est parce qu'il sentait la fin de tout cela. Je me dis que sa fin il en avait conscience et qu'il ne pourrait pas vivre aujourd'hui.

Et toi tu veux retirer ce fil-là ? Si on prend au pied de la lettre son adresse que tu mets au début de La Conquête du pôle Sud, est-ce que ce n'est pas un pari impossible ?

S.N : C'est quelqu'un qui a vraiment travaillé sur des tréfonds et notre société ne le permet pas. J'aime bien cette idée là, de se brûler, de se consumer. C'est vrai que je n'ai pas du tout les mêmes parcours, les mêmes origines, les mêmes affinités que lui ; il y a des tas de chose qui me sont complètement étrangères, c'est pour cela sans doute qu'il m'intéresse.

Mais lui, comme Guibert a fait de sa vie une œuvre. Toi, tu n'aurais pas cette tentation-là ?

S.N : Je ne pourrais pas parce que je ne suis pas écrivain.

C'est lié à l'écriture pour toi ?

S.N : Oui, par contre, tu peux essayer de faire cela en étant pas seul justement. En essayant de transmettre, je trouve cela important, mais je serais incapable de faire de ma vie une œuvre.

Il y a aussi un goût du sacrifice, au sens presque rituel.

S.N : C'est une idée qui me plaît. Je suis quelqu'un qui travaille beaucoup et les gens me disent "tu te consumes". Je réponds que je me consume, aujourd'hui, dans ce temps-là, je fais ce travail aujourd'hui et peut-être que je ferais autre chose demain. Pasolini a écrit du théâtre pendant trois ans, très peu de temps en fait, et après il a arrêté. Il a dit : "Pour faire du théâtre, il faut y consacrer toute une vie".

Est-ce que tu ne serais pas, comme on l'est tous finalement, des fils impossibles, parce qu'en fait ce sont, je pense à Pasolini, Guibert, des gens qui n'ont pas eu de filiation, qui n'ont pas eu de descendance, à cause de leur homosexualité, mais aussi à cause d'autre chose ?

S.N : C'est une chose qui m'a toujours passionné. Ce que Pasolini raconte sur les pères et sur les fils. Le moment où il est devenu père. Je n'ai besoin ni de paternité, ni de maternité, c'est une grande liberté. Il y a une phrase que je peux citer d'Oreste qui parle de la naissance d'Athéna. Cela commence par : "C'est la toute dernière des dieux, elle n'est pas née dans les temps anciens, son accouchement ne se perd pas dans la nuit des siècles, c'est aujourd'hui qu'elle est venue au monde parmi nous, comme si nous l'avions conçue nous-mêmes. Elle n'a pas connu l'attente dans les viscères, comme un veau ou comme un chien, non elle n'est pas sortie à la lumière, mais dans l'obscurité d'une mère animale, elle a eu seulement un père et c'est de la tête de ce père qu'elle est venue au monde". Il dit aussi que la chance d'Athéna, c'est qu'elle n'a pas été dans le

Dès lors

et pour un temps,

cette tristesse dont

on parlera eut un nom

propre, celui de

l'homme dont la nuit,

là, tout Babylone

devinait, sans oser

le regarder carrément,

sous l'arbre, le corps

recroquevillé...

BERNARD-MARIE KOLTES
Prologue

ventre d'une mère, qu'elle est sortie de la tête de quelqu'un. Pasolini avait un problème énorme avec son père, sa mère. Il y a de très beaux écrits sur la rage d'être lié forcément avec ce qu'il y avait avant.

Pourtant, il dit dans un poème "je suis une force du passé". Athéna, c'est l'inverse de Médée qui est liée à des forces magiques, à l'Orient. Chez Pasolini, c'est très fort, à un moment il part au Yémen.

S.N : Tu connais *Le Père sauvage* ? Je voudrais en faire un film. C'est une envie comme cela.

Est-ce que tu as pensé qu'à un moment ce qui se passait à l'Occident était...

S.N : Tu vois qui est Sony Labou Tensi, un auteur africain qui a écrit des pièces. J'avais fait une lecture de *Qui a mangé Mme Bergotin*. On était invité tous les deux à Montréal pour réfléchir sur le théâtre, il disait des choses très belles. Au bout d'un moment, il a dit : "Je ne peux pas discuter avec vous, parce que nous ne sommes pas contemporains". C'était formidable, parce que tout d'un coup, il levait un voile important. Nous on est dans un temps qui est différent, ce qui moi m'effraie.

L'une des tragédies de Pasolini c'était de dire que Naples et les dernières enclaves archaïques de l'Italie disparaissaient et avec la montée de la bourgeoisie, il est allé les chercher de plus en plus loin.

S.N : Et à un moment, il n'a plus pu chercher.

Tout à fait. Parce qu'en fait la bourgeoisie est devenue mondiale.

S.N : Pasolini est mort de cela, parce que tout d'un coup, cela reculait tellement que... Tu sais je ne crois pas au hasard, même pour le sida, c'est incroyable que cela ait pu emporter des gens comme Guibert, Koltès. J'en parlais avec les sourds-muets et je me suis demandé pourquoi j'aimais l'écriture de ces gens-là, qui étaient toujours des homosexuels ? Je me suis dit qu'il y avait une culture du corps différente pour eux. Les sourds-muets me disaient que dans leur communauté, il y avait justement énormément d'homosexuels, ce que je ne savais pas.

Je pense à quelqu'un comme Koltès, à quelle énergie il lui a fallu, dans une solitude absolue de pensée, pour construire ses pièces et maintenir le tragique dans sa fonction ?

S.N : C'est pour cela que j'ai l'impression d'essayer de travailler sur ces textes-là, c'est important d'être passeur de ces textes. Je suis un passeur.

Peut-être que le prochain siècle sera à nouveau celui des grandes épidémies. Il y a deux choses qui reviennent l'épidémie et la guerre.

S.N : Oui, nous faisons du théâtre dans une Europe en guerre. Il faut continuer à le dire contre l'inconscience qu'il y a ici. La guerre est très proche et l'on sait que cela peut se propager et éclater très vite.

Ce que j'aime dans ce que tu fais, c'est que tu repars d'impasses, où des gens ont travaillé et ont mis toute leur vie en jeu, jusqu'à la mort. Je pense qu'il faut beaucoup d'énergie pour repartir de telles impasses.

S.N : Tu t'aperçois que cela a été abandonné, par la génération précédente, qui a démissionné, parce que c'est épuisant de maintenir cet engagement, nous on doit avoir assez d'énergie pour continuer la lutte. ☞

Propos recueillis Y. C.