

Rencontre avec Martin LEGROS¹

Etudiants : Comment as-tu rencontré l'auteur Dennis Kelly ? Le connaissais-tu déjà auparavant ?

Martin Legros : La rencontre fut le fruit du hasard. Lors de ma première pièce *Visage de Feu* (texte de Marius von Mayenburg), nous avons joué dans un théâtre dont le directeur m'a fortement recommandé cet auteur, par rapport au travail qu'il a vu sur scène. Je me suis donc mis à lire du Dennis Kelly, j'en ai lu beaucoup jusqu'à tomber sur cette pièce, c'est celle qui me paraissait la plus complexe et la plus forte de toutes. Dans *Visage de Feu*, on est dans une dramaturgie allemande, il y a un rapport assez didactique : tout ce qui doit être dit et entendu est presque dit au plateau, un rapport très clair donc. Pour moi, Kelly nous témoigne du marasme dans lequel on est. Sa particularité tient dans le fait qu'il ne donne pas de réponse morale, on doit tout comprendre en transparence car à aucun moment il ne brandit des réponses toutes faites. C'est une écriture en « point d'interrogation ». Le théâtre devient un endroit de mise en expérience, plutôt qu'un endroit où l'on donnerait des réponses morales ou des manières de se conduire.

G. Pisani : J'aimerais te poser la question de l'expérience. J'ai eu l'impression qu'à chaque lecture il y avait quelque chose de cet ordre là, presque d'un « laboratoire » qui pourrait rappeler Lars Noren : on jette des personnages dans une situation extrême et on a comme une espèce de « laboratoire humain », quelque chose d'expérimental.

M. L. : Je vois le théâtre un petit peu comme ça. Mais c'est le danger quand on fait des spectacles, c'est de devenir des « faiseurs de spectacle », c'est-à-dire de faire des choses qui soient closes et terminées, de ne laisser aucune part à l'expérience ; à ce qu'il va se passer quand le public sera là, ce qu'il va se passer en public et avec le public. Avec ma compagnie on travaille sur une théâtralité qui est assez ouverte, c'est-à-dire qu'on intègre toujours le public au spectacle lui-même. C'est parce que les situations sont en public qu'elles prennent de l'ampleur. Pour faire simple : on ne fait pas comme si les gens n'étaient pas là. C'est un axe sur lequel on travaille beaucoup avec ma compagnie : faire avec les gens, ce qui est en lien avec la question de notre rapport à la fiction. Nous inscrivons la fiction dans le théâtre, on va être tout le temps en train de dire (pas forcément avec des mots) qu'on est au théâtre. Cela va poser la question de la sincérité de l'acteur ainsi que celle de la sincérité de l'acte même. On ne va pas essayer de vous faire croire qu'on est des personnages ; on a des personnages par convention mais on joue de cette convention-là, on la prend avec nous et on se demande ce que nous avons à vous dire et à penser d'eux – quel jugement on peut avoir sur le personnage lui-même et la situation qui est en train de se jouer sur le plateau.

E : Est-ce qu'une mise en scène minimaliste, comme celle de *Visage de Feu*, est une manière de ramener la théâtralité au texte pour ne pas quitter le théâtre ?

M. L. : C'est un choix. Les décors réalistes ou représentant le réel ne m'intéressent pas, à vrai dire je ne sais pas quoi en faire. Dans *Visage de Feu*, il y a et du hasard, et de la nécessité. Cette pièce est composée de 93 scènettes qui se passent toujours dans des endroits différents, donc évidemment sur scène il était impossible de toutes les représenter. En plus on s'en fout.

¹ Rencontre avec les étudiants de licence en Arts du Spectacle, à l'Université de Caen, le 4 octobre 2016, dans le cadre d'un cours dirigé par Guillermo Pisani. Les étudiants, constitués en « dramaturge collectif », ont suivi la création de la compagnie La Cohue. Cette rencontre fait partie d'un dossier dramaturgique plus conséquent rédigé par les étudiants, qui sera mis en ligne prochainement.

Ce qui m'intéresse plus dans le théâtre, c'est comment on va passer du réel – du présent, de la situation où je vous parle – au théâtral, où la fiction vient s'insérer à l'intérieur. Comment est-ce qu'on tord la réalité doucement pour arriver vers la fiction en s'en étant à peine rendu compte ? Et nous-même en tant qu'acteurs en étant surpris de ça ? Comment la fiction existe ensemble et par votre accord ? Comment jouer ensemble à ce jeu étrange, auquel on joue tous en tant qu'enfant, que spectateur... Comme lorsqu'on te raconte une blague. Mon théâtre à moi est dans la continuité de la vie, c'est-à-dire de ne jamais faire « comme si » mais de « faire avec ».

G. P. : Le personnage de Mark a-t-il cinquante ans dans le spectacle ?

M. L. : L'acteur a quarante ans. Il y a des règles à respecter quant à l'apparence physique : Mandy doit paraître plus jeune que Mark pour que le jeu puisse se faire. Ce que je trouvais intéressant était mon incompréhension par rapport à la pièce, je n'arrivais pas à saisir où l'auteur essayait de nous emmener, ce qu'il voulait exprimer. Sur *Visage de Feu*, j'avais besoin d'un texte qui me rassurait – sur la narration, la manière de raconter les histoires... Quelque chose d'assez réconfortant, comme un doudou (même s'il est assez violent) sur l'aspect narratif. Avec *Oussama ce héros*, j'ai voulu ouvrir de nouveaux territoires, être chercheur de cela, pour qu'il soit beaucoup plus complexe : comment répondre scéniquement à la partie 1 de la pièce, par exemple, où trois choses se passent en parallèle sans tomber non plus dans l'explicatif ?

E : Concernant la scénographie pour cette première partie, le schéma que nous avons trouvé dans la note d'intention du projet, délimitant trois espaces scéniques distincts, est-il encore valable ?

M. L. : Au début nous avons pensé à trois espaces scéniques puisqu'il y a trois histoires. Il s'est avéré ensuite que cette division était impossible si on voulait faire comprendre au spectateur l'enjeu du lien entre ces trois histoires. Même si on ne peut comprendre exactement le pourquoi, on doit avoir une sorte de sens sensitif de cet enjeu. On a ensuite décidé d'un espace commun, divisé au sol par de la tapisserie. Mais cet espace devenait stricte et plus du tout modulable, ce qui va à l'encontre même du théâtre. A l'heure actuelle, il y a seulement cinq chaises en aluminium dans le fond et quelques accessoires sur les côtés. On est sur un théâtre avec des accessoires dont on va avoir besoin pour la suite.

E : Quel est le rapport entre cette manière de travailler et cette écriture-là ?

M. L. : On est dans un autre rapport à la littérature, ainsi qu'un autre rapport au beau. Nous ne sommes pas dans une œuvre où le langage est une œuvre d'art en lui-même. L'écriture n'est pas finie. Il faut considérer que le texte chez Kelly est la part émergée de l'iceberg. Chez l'acteur, on travaille sur tout ce que le texte suppose et enfouit ; le fait de ne pas tout comprendre au départ n'est pas important, si on sent qu'une situation vient de quelque part. On joue des conventions, mais on est clairement en train de jouer. Je trouve beaucoup plus touchant le fait de voir un acteur jouer/travailler sincèrement, que de voir un acteur qui met toute son énergie à essayer de me faire croire qu'il est quelqu'un qu'il n'est pas.

E : Par rapport à la traduction, constates-tu une déperdition dans le passage de l'anglais au français, notamment la « couleur » que pouvait donner au dialogue la langue originale ?

M. L. : J'ai trouvé le texte bien traduit puisqu'il l'a plus été sur le sens que sur la mélodie des mots. On n'a pas l'impression de formalisme sur le texte, il reste assez souple. Je considère

l'écriture de Kelly comme un mouvement ; si les acteurs ne disent pas leur réplique au mot près, ce n'est pas important. Il est très rare qu'un metteur en scène dise cela, surtout dans la culture française qui est très rigoriste. J'accorde plus de valeur à la justesse de l'acteur qu'à la précision du texte. Le théâtre est un jeu de compromis entre le fantasme de l'auteur, du spectateur, de l'acteur, du metteur en scène, du créateur lumière... Je suis près à faire des compromis dans ces fantasmes tant qu'on ne perd par le sens, le fond de ce qui se fait.

E : Nous avons remarqué qu'il y avait des similitudes au niveau thématique entre *Visage de Feu* et *Oussama ce héros*, comme la violence et l'ambiguïté des rapports au sein de la famille par exemple... Est-ce un sujet qui vous intéresse ?

M. L. : Je suis en train de faire un triptyque sur la violence. *Oussama ce héros* est la deuxième partie. Nous sommes toujours dans des rapports de violence, de domination... Le thème de la violence est intéressant pour sa portée symbolique. Tout le monde a besoin de la violence à un moment ou l'autre, que ce soit dans la musique ou l'art.

E : Comment avez-vous traité cette question de la violence dans *Oussama ce héros* ?

M. L. : Nous sommes dans l'art de la représentation. A aucun moment l'acte de violence ne sera réel (Gary frappé avec un marteau). On doit se poser la question de ce qu'on a à raconter de l'acte violent, des gens qui ont des comportements violents. Il y a quelque chose d'infiniment politique dans cette réflexion. Dans *Visage de Feu*, j'avais essayé d'échapper à tout prix au fait qu'on puisse mettre Kurt dans la case du monstre. J'avais essayé d'en faire un personnage aimable, même s'il a assez de tracas ; il fallait qu'on puisse le comprendre et le suivre. La question que je me posais moi-même est comment est-on amené à générer des monstres, sans s'en rendre compte, et que ces monstres sont en fait nos enfants ? Comment fait-on pour vivre sur les cendres du passé alors qu'on a pas admis qu'on vient d'un endroit sordide ? C'est ce qu'il se passe dans *Visage de Feu* – les parents sont les enfants du nazisme, plein de choses ne sont pas réglées sur leur rapport totalitaire au monde. Ils ont beau élever leurs enfants avec un livre de Françoise Dolto sur la table, ils n'écoutent pas vraiment. Les gens vivent dans des couloirs. Il n'y a jamais de rencontres ni de discussions dans *Visage de Feu* ; il y a rencontre que si celle-ci est forcée... S'il n'y a pas rencontre, à un moment ça éclate. Il y a quelque chose de similaire dans *Oussama* : on a l'impression que les personnages n'arrivent jamais à avoir une discussion, ça ne va jamais très loin – à part dans la partie 3, où ça va étrangement loin.

G. P. : L'auteur joue t-il avec la violence gratuite, la surenchère ?

M. L. : Ce qui m'intéresse énormément dans cette pièce est le fait qu'on assassine le doute. Gary est clairement porteur du doute, disant "Oussama Ben Laden était un héros". Sans question de morale ou d'éthique, il dit simplement qu'il était un héros en avançant des arguments, prouvant qu'il correspond au caractère de l'héroïsme. Lorsque Gary s'avance sur la question du point de vue en disant "tout est question de point de vue, tuer deux-mille personnes n'est pas forcément mal, tout dépend de quelles deux-mille personnes il s'agit", moi j'ai envie de dire ça maintenant. Ce qu'il s'est passé au Bataclan est horrible, on est d'accord. Mais on balance quand même des bombes sur des écoles en Syrie pour avoir du pétrole pas cher. Un acte ne justifie pas l'autre, mais tout reste question de point de vue. Pour moi le texte est porteur de beaucoup de questions, et malgré les apparences, il ne parle dans le fond ni de terrorisme, ni de religion. Il parle uniquement de réflexes totalitaires : on prend des personnages, on les met en expérience et on essaie de déceler d'où viennent les réflexes totalitaires.

E : On a parlé de la violence dans l'écriture de Kelly. Il y a également beaucoup d'humour grinçant, d'humour noir inévitable. Comment avez-vous géré cela ?

M. L. : J'ai vu auparavant deux mises en scène de textes de Kelly, et j'ai repéré à chaque fois que c'était sordide. Comme le fond était noir, les metteurs en scène appliquaient un traitement noir. Pour moi, noir sur noir est inintéressant. L'humour est une forme de langage, donc une forme de théâtre. On est pas sur du théâtre sociologique. Il y a un plaisir à dire l'horrible, à dire l'indicible, l'interdit. Pour moi il a énormément d'humour. Le plus intéressant n'est pas de retranscrire l'humour de l'ambiance (quatre personnes dans un garage en train de matraquer un adolescent) mais de prendre le spectateur à parti pour le faire réagir sur ce qu'il voit, pour le rendre témoin de la scène et de l'absurde qui en découle.

G. P. : On a pensé de façon fugace à Tarantino sur cette façon de traiter la violence et de la mettre en scène...

M. L. : Ce que j'aime dans Kelly est la nécessité de trouver ce sentiment super empirique, on ne sait jamais ce qu'il va se passer, ce qu'il va arriver derrière... Il y a sans cesse des vagues d'ambiance, ou on passe d'une situation extrêmement lourde à un soudain humour.

G. P. : Dans la première partie de la pièce, il y a un montage très rapide de trois situations différentes. Comment avez-vous dirigé le travail des acteurs ?

M. L. : Ils sont censés être dans des espaces différents, ne pas se voir, ne pas s'entendre. Cela est la réalité des personnages. Au début, bêtement, j'ai voulu faire coller la réalité des personnages à celle des acteurs. De cela ne découlait aucune intelligence collective, aucun conflit, donc aucune alchimie. On attend simplement que ça se passe. On a donc démarré bêtement en demandant aux acteurs de faire comme les personnages dans la première partie : ne pas se voir, ne pas s'entendre... mais cela nous mettait dans quelque chose de réaliste, alors que l'écriture elle-même n'est pas du tout réaliste. Par exemple, Marc et Mandy parlent à une caméra ; c'est ce que l'auteur a imaginé. Mais sur scène, qui sont-ils ? Dans quelle mesure leur réalité se traduit-elle ? Ils ne peuvent exister que s'ils sont sur un plateau de théâtre. Le plus important n'est pas leur rapport à la caméra (qu'elle soit présente ou non ne change rien d'ailleurs) mais leurs rapports entre eux ; comment leur relation évolue. Kelly est toujours en train de faire du théâtre : la situation des personnages n'est jamais plus importante que la situation du spectacle en train de se jouer. Ma plus grande angoisse est l'ennui du spectateur au théâtre. Après reste évidemment le choix de l'ennui, puisque je sais très bien comment distraire un public. Le plus dangereux dans cette peur est de tomber dans la distraction. Je ne suis pas dans un rapport de séduction au spectateur, j'essaie d'ailleurs de m'échapper de cela. Comment s'échapper de l'envie d'être aimé, de l'envie de plaire, pour faire de l'Art ?

G. P. : Où en êtes-vous après sept semaines de répétition ? Comment envisagez-vous les deux semaines de travail qu'il vous reste avant la première ?

M. L. : On essaie de générer de l'intelligence, de mettre des situations sur le plateau qui permettent de se poser des questions. Par exemple, dans le texte de fin, Louise dit « Je suis en train de regarder un homme couper la tête d'un autre homme ». Elle passe en boucle une vidéo youtube d'assassinat. On est donc en train de chercher comment cela va se dérouler sur scène :

deux acteurs, dont l'un qui se met à genoux et l'autre qui a le couteau de cuisine ; c'est horrible à imaginer, sur ce qui pourrait se passer en terme de potentiel. En revanche on travaille sur un effet complètement pataud, qu'il soit mauvais... puisqu'ils ne vont pas le faire. Le réel de l'acteur en train de le faire correspond à la réalité de l'homme en train de le faire, puisqu'ils restent tout deux des hommes (l'auteur ne précise pas chacun des hommes comme victime ou bourreau). C'est montrer finalement l'impossibilité de le faire qui m'intéresse.² C'est beaucoup mieux que de faire un truc grand-guignolesque ou même l'apologie de la violence. Je ne fais pas l'apologie de la violence, je ne la mets pas au-dessus de nous, je la mets parmi nous. On montre avec cette scène à la fois la potentialité de la violence (un type avec un couteau), mais aussi l'impossibilité de le faire (puisque'on a pas envie) ; puis rappeler que ce sont « juste des mecs ». C'est rassurant tout en étant violent : ce sont des individus avant d'être des terroristes.

E. : Pourquoi faire un triptyque sur la violence ?

M. L. : Parce que cela m'intéresse ; lorsque j'ai lu *Visage de Feu* j'ai vraiment pris une énorme claque. J'ai trouvé que les rapports de violence quotidienne et de violence sous-jacente étaient très forts. Comment est-ce qu'on est extrêmement violent les uns avec les autres, l'air de rien. *Visage de Feu* se termine en angle droit : en gros, noir c'est noir, il n'y a plus d'espoir (on tue les parents, on brûle la maison et c'est terminé). *Oussama ce héros* se termine sur une réminiscence, sur l'après : après l'acte violent, qu'est-ce qu'il en reste ? Qu'est-ce qu'on devient ? Qui est-ce qu'on est ? Est-ce que l'espoir est possible ? Que deviennent les assassins ? Un assassin est-il forcément un monstre ? Pour moi, la conclusion de cette pièce n'est pas négative : « j'ai toujours cru qu'il existait de grandes personnes quelque part, vous voyez ce que je veux dire, non ? Des gens en charge, des gens qui s'occupaient de faire tourner tout ça... Mais en fait il n'y a pas de grandes personnes. Aujourd'hui je sais qu'il y a seulement nous. » C'est la réplique de la fin, qui est une forme de conclusion positive, puisque ouverte. On a une prise de conscience sur le monde, et ça se termine sur un constat de responsabilité, qui est une fin beaucoup moins adolescente que celle de *Visage de Feu*. *Oussama ce héros* va intellectuellement plus loin que *Visage de Feu*. En ce qui concerne la troisième partie du triptyque, cela ira sur un rapport explicatif (biologique), où je m'intéresserai au pourquoi : pourquoi est-on constitué ainsi en tant qu'être vivant ? Quelque chose de plus large, de moins contextuel.

Retranscription : Ülys Leblanc

2 Dans le spectacle, les actions des deux acteurs figurant la décapitation ont finalement été réduites à un minimum, sans doute pour permettre à l'attention du public de rester concentrée sur le texte de Louise.