

Entretien avec Stanislas Nordey Pasolini, Fassbinder, la force irréprouvable du théâtre

Gérard Grugeau et André Roy

Numéro 182, mai-juillet 2017

Cinéma et théâtre : abattre les murs

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/85565ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

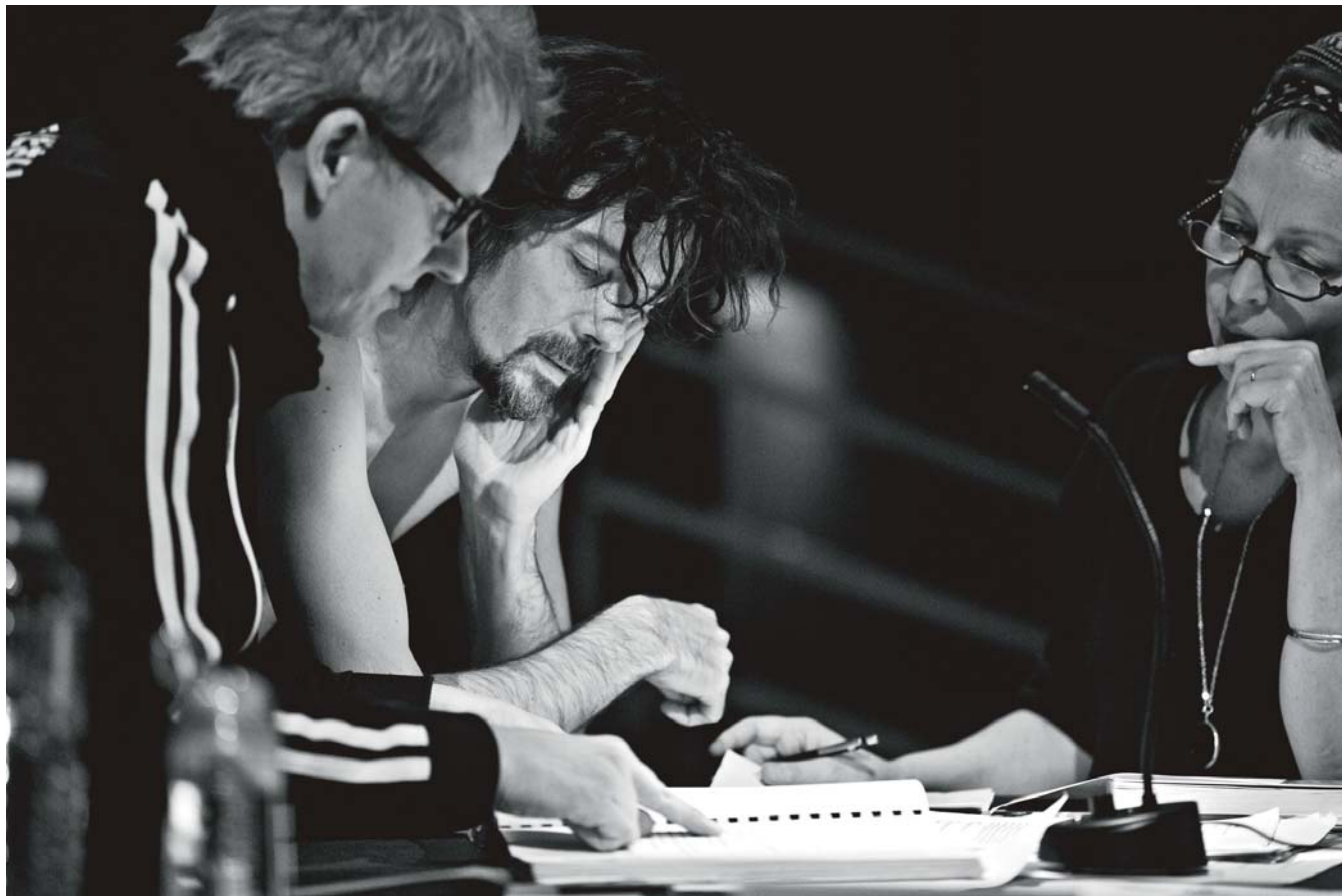
0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Grugeau, G. & Roy, A. (2017). Entretien avec Stanislas Nordey : Pasolini, Fassbinder, la force irréprouvable du théâtre. *24 images*, (182), 12-19.



Falk Richter, Stanislas Nordey et Ingrid Cottenceau, collaboratrice artistique
Je suis Fassbinder, mis en scène par Stanislas Nordey et Falk Richter, Théâtre de la Colline, 2016.

ENTRETIEN AVEC STANISLAS NORDEY

PASOLINI, FASSBINDER LA FORCE IRRÉPRESSIBLE DU THÉÂTRE

propos recueillis par **Gérard Grugeau et André Roy**

Avant de se consacrer à l'enseignement du théâtre et au métier de comédienne, sa mère, Véronique Nordey a été un jeune espoir du cinéma français à la charnière des années 1960 (*La tête contre les murs* de Georges Franju, *Les dragueurs* de Jean-Pierre Mocky). Son père est cinéaste. On ne s'étonnera donc guère que le parcours de Stanislas Nordey, qui a voué sa vie au théâtre avec une ferveur inébranlable, soit aussi marqué par le cinéma. L'entretien qui suit révèle un cinéphile passionné conscient des influences de l'image sur son travail. L'homme n'en demeure pas moins un artiste habité par la force irrépessible du théâtre. Resté fidèle toute sa vie à la conception d'un théâtre public à la Jean Vilar, Nordey aura lutté pour faire du théâtre un lieu citoyen de résistance, ouvert sur son milieu. Comme Pasolini, « le poète civil », il voyait son rôle dans la Cité comme celui d'un « metteur en scène civil » appelé à faire circuler une parole libre et engagée. Théâtre de parole donc, dans la lignée du *Manifeste pour un nouveau théâtre* de Pasolini, le grand-frère, la figure tutélaire; théâtre de l'oralité qui s'appuie avant tout sur la puissance des mots et le minimalisme de la scénographie. Artiste radical d'une curiosité insatiable. Stanislas Nordey aura façonné son chemin de théâtre au fil de ses coups de cœur pour les textes d'auteurs contemporains (Jean-Luc Lagarce, Christophe Pellet) et au gré de ses rencontres amicales (Falk Richter, l'alter ego, Wajdi Mouawad, le complice littéraire). Curieusement, comme cet entretien en témoigne, le cinéma n'aura cessé de rattraper l'homme de théâtre tout au long de sa quête artistique sans doute encore promise à de somptueuses épiphanies. – **GG**

Depuis quelque temps, les adaptations de scénarios de film se multiplient à la scène. Faut-il y voir un phénomène de mode, une absence de textes porteurs dans le théâtre contemporain ou une sorte de nostalgie qui pourrait être liée à une époque révolue où le cinéma, et notamment celui des années 1960 et 1970, a fortement marqué l'imaginaire collectif ?

L'année dernière, j'ai travaillé avec l'auteur Falk Richter sur un spectacle qui s'appelle *Je suis Fassbinder*. C'était un vrai texte de théâtre, un vrai chemin de théâtre, mais qui partait de la figure de Fassbinder. On s'est appuyé notamment – et pour la structure et pour le texte – sur un court film de Rainer Werner Fassbinder qui s'appelait *L'Allemagne en automne*, un des 10 films faits par les cinéastes allemands au moment des actions de la bande à Baader. On est donc vraiment partis dans ce cas-ci d'un matériau cinématographique. En ce qui me concerne, je suis un fan du cinéma des années 1930, d'un cinéma qui vient beaucoup du théâtre. On sent qu'à l'époque la consanguinité va dans ce sens-là. C'est un cinéma qui se nourrit à la fois des acteurs et des textes de théâtre. En tout cas, dans le cinéma français, c'est très clair, dans le cinéma italien aussi – et aujourd'hui, on est effectivement

dans cette espèce de retour. Thomas Ostermeier a monté en 2014 *Le mariage de Maria Braun* de Fassbinder à partir du scénario. En France, j'ai l'impression qu'un certain nombre de textes ou de spectacles se construisent à partir d'un imaginaire cinématographique souvent associé à la Nouvelle Vague. Il y a des réécritures des films de Godard et de Jean Eustache. Il y a quelque chose qui est effectivement lié à une période qui fascine : les années 1960 et 1970. Mais c'est pour moi une forme de facilité de passer par cet imaginaire-là. En même temps, on est en France, dans un moment où ce qu'on nomme le théâtre de texte – que je défends par ailleurs – est en train de laisser plus la place à ce qu'on appelle les écritures de plateau, les travaux d'improvisation autour de thématiques. Il y a de jeunes équipes qui ne travaillent plus à partir des textes, mais comme ils ont besoin de matériaux, ils se tournent souvent vers les films. Très récemment, même si ce n'est pas une jeune équipe, la Comédie-Française a produit deux spectacles, un spectacle qui était à Avignon, à savoir *Les damnés* de Visconti monté par Ivo van Hove, et *La règle du jeu* de Jean Renoir, adapté par Christiane Jatahy, une metteuse en scène brésilienne. Je pense qu'il y a là aussi une réponse à ce qui s'est passé ces six ou sept dernières années, c'est-à-dire une invasion des écrans sur les scènes de théâtre. C'est

quelque chose de relativement nouveau, en tout cas en France. Il y a aujourd'hui très peu de spectacles dans lesquels n'apparaît pas un écran à un moment donné. À commencer par les mises en scène de Frank Castorf qui en use et en abuse. C'est devenu une mode liée aussi au fait que ça coûte peu cher. On a là un vrai paradoxe. Au cinéma, tourner exige beaucoup d'argent, alors qu'au théâtre, c'est moins onéreux de faire un décor en filmant, en engageant un très bon vidéaste qui créera des ambiances, que de construire un vrai décor. L'arrivée des écrans a donc évidemment rapproché de la scène le cinéma et son imaginaire.

Vous venez de mentionner que vous avez mené à quatre mains avec l'auteur allemand, Falk Richter, ce projet autour de la figure de Rainer Werner Fassbinder. Quand on se retrouve face à un corpus aussi vaste de textes et de films que celui de Fassbinder, on doit ressentir un vertige. On part d'où ?

C'est la figure politique qui nous intéressait chez Fassbinder. C'était les années 1970, l'époque de la Fraction Armée rouge. Face au terrorisme, face à ce qui se passe aujourd'hui, il nous semblait intéressant de nous replonger dans ces années où nos sociétés européennes étaient confrontées à cette question du terrorisme. Il nous semblait tout d'abord que ce saut spatio-temporel nous apporterait quelque chose au niveau de la confrontation. Ensuite, Falk Richter est comme moi un homme de théâtre, et ce qui nous passionne chez Fassbinder, c'est aussi la façon dont cet homme, de manière complètement boulimique, un peu à la Pasolini mais dans un genre complètement différent, a commencé par faire du théâtre dans des caves. Toute son aventure de l'anti-théâtre, tous ses premiers films sont interprétés par sa bande, ses acteurs de théâtre, avant qu'il n'en vienne à sa fascination pour la machine plus hollywoodienne avec *Mariage de Maria Braun* et *Lili Marleen*, dans la dernière partie de sa carrière. À la différence de Pasolini, on parle beaucoup dans les films de Fassbinder. On sent qu'il a écrit ses scénarios comme il écrivait son théâtre. Il y avait là dans cette figure quelque chose qui nous fascinait. Et puis, l'autre moteur, c'est que notre collaboration est née d'une réflexion que Falk m'avait faite sur un précédent spectacle. Il m'avait dit: moi, jusqu'à 17 ans, je vivais dans un milieu très étriqué, jusqu'au jour où il y a eu une rétrospective de tous les films de Fassbinder à côté de chez moi. J'ai vu tous les films en l'espace d'un mois et demi et, après les avoir vus, j'ai quitté la maison, j'ai décidé de devenir artiste et je ne suis jamais revenu chez moi. Tout d'un coup, la vision de ce que produisait ce cinéaste a créé l'artiste Falk. Et d'une certaine manière, ça me racontait ce qu'avait été ma rencontre avec l'œuvre de Pasolini, même si ça ne s'est pas passé de la même façon. Comme premier espace de travail, on a réuni toute l'équipe à Berlin et on s'est donné comme défi de voir tous les films de Fassbinder et, à l'intérieur de ces films, de choisir chacun cinq moments fondateurs que l'on avait envie de creuser. Et on a fait le premier travail d'improvisation et de création du spectacle autour de ça. On était un certain nombre à avoir choisi *Les larmes amères de Petra von Kant*, *L'Allemagne en automne* et *L'année des treize lunes*. Suite à ce choix, Falk a écrit à partir des séquences de films. Et sur le plateau, dans le spectacle, il y a certaines scènes que l'on rejoue, certaines structures de scène que Falk a gardées mais qu'il a réécrites, notamment l'un des passages qui revient le plus

souvent: la fameuse scène entre Fassbinder et sa propre mère dans *L'Allemagne en automne* quand ils discutent politique tous les deux. Falk a conservé la structure des dialogues, mais il l'a entièrement reformulée pour parler de l'Allemagne d'aujourd'hui.

Pour certains, le rapport au monde est beaucoup plus fort à travers le cinéma qu'à travers le théâtre, ne serait-ce que parce que le cinéma est associé au réalisme. D'autres vont dire au contraire que le théâtre laisse une empreinte plus forte à cause de la présence des acteurs sur la scène. Qu'en pensez-vous ?

Je suis un fervent opposant à l'arrivée des écrans sur les scènes de théâtre. Je trouve que la beauté du théâtre, c'est que ce n'est pas du cinéma et que la beauté du cinéma, c'est que ce n'est pas du théâtre. Il y a là des écarts qui sont magnifiques et précieux. Patrice Chéreau a dit une chose intéressante quand il a arrêté de faire du théâtre: « J'ai besoin de passer au cinéma parce que j'ai besoin de me rapprocher, d'être au plus près du visage des acteurs. » Ce geste d'éloignement du théâtre pour aller vers le cinéma, je l'avais trouvé très beau de sa part, parce que fort bien justifié. Si on prend Pasolini sur lequel j'ai beaucoup travaillé – j'ai monté à peu près toutes ses pièces –, il y a une chose qui est fascinante. Autant son théâtre écrit est extrêmement poétique, lyrique, certains pourraient même dire bavard, autant son cinéma est un cinéma quasi muet. L'écart est absolument gigantesque et Pasolini racontait, d'une assez belle manière, qu'il avait besoin de s'exprimer à travers différents médias, la poésie, le cinéma, le théâtre, les écrits linguistiques, etc. Autre chose intéressante: je me souviens d'un spectacle qui en avait mis plein la vue une année à Avignon, celui de Simon McBurney, qui était *Le maître et Marguerite*, dans lequel, à la toute fin, le mur du Palais des papes s'effondrait. C'était évidemment filmé. On se retrouvait à un endroit où il y avait effectivement une forme de réalisme incroyable et, en même temps, curieusement, il y avait peu de magie parce qu'on décryptait assez vite que c'était un simple enregistrement, qu'il n'y avait rien qui se passait en direct, or la force du théâtre, c'est aussi le direct. Si on prend quelqu'un comme Jacques Rivette, son cinéma est truffé d'une certaine forme de théâtralité, d'une fascination pour le théâtre. Or, il s'est essayé une fois à faire du théâtre, il n'était pas du tout satisfait du résultat et il n'y a jamais retouché. Godard à une époque tournait autour du Théâtre national de Strasbourg pour pouvoir venir travailler avec les élèves, mais finalement, il ne l'a pas fait parce que l'espace théâtre n'est pas l'espace cinéma. Donc, je pense que la consanguinité des deux n'est pas forcément passionnante. Elle est intéressante à cause des différences et dans la façon où ces deux arts s'avèrent peut-être irréconciliables. C'est mon point de vue. Parce que finalement au théâtre, moi ce que j'aime, c'est une forme d'artifice qui n'est pas le réalisme, qui n'est pas le réel. Là, on pourrait revenir et faire toute l'histoire du théâtre moderne, c'est-à-dire que, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, en France en tout cas, il y a eu ce théâtre très réaliste qui voulait ressembler à la vie – André Antoine, etc. – et très vite, on est passé à autre chose. Très vite, il y a une grammaire autre qui s'est inventée et s'est éloignée du réalisme. Côté réalisme, on a eu dans les années 1970 – je ne sais pas si vous avez eu ça au Québec – ce

qu'on a appelé le théâtre du quotidien, c'est-à-dire Michel Deutsch, etc., des auteurs qui cherchaient à transposer la vie sur le plateau. Mais finalement, c'est quelque chose qui est devenu obsolète assez rapidement parce que le public venait chercher au théâtre quelque chose d'autre, notamment dans le rapport à la langue, au langage. Pour l'anecdote, il y a quelques jours, j'ai passé en tant qu'acteur des essais avec un réalisateur que j'aime beaucoup, Philippe Faucon, et pendant les essais, il me disait : « N'oublie pas que tu n'es pas au théâtre. Il ne faut pas que tu donnes tant de valeur aux mots. Il faut que tu t'éloignes de cet endroit-là. » Le théâtre et le cinéma ont cette forme de singularité qui fait que l'on peut difficilement les mélanger.

Dans un entretien avec l'écrivain Guillaume Le Touze au moment où vous avez mis en scène *Porcherie* de Pasolini en 1999, vous lui demandiez quelle construction mentale il avait du cinéaste italien et il vous a répondu que, pour lui, ça ne partait pas des mots, mais des images, du souvenir qu'il avait des visages des ouvriers ou des *ragazzi* de la banlieue de Rome qu'on voyait dans *Accatone* par exemple, des visages typiquement italiens. J'imagine que dans votre cas, cela se situait plus au niveau des mots.

Porcherie est un film particulier dans l'œuvre de Pasolini parce qu'il est très proche de sa pièce de théâtre. C'est un de ses films les plus bavards, un des films où il s'éloigne le moins possible de sa trame et de son écriture, J'ai vu il y a quelques jours – c'est un hasard – le film de Xavier Dolan, *Juste la fin du monde*, tiré de la pièce de Jean-Luc Lagarce, une pièce que je connais bien. Et ce qui m'a frappé en regardant le travail de Dolan – il filme magnifiquement bien Gaspard Ulliel qui joue le rôle de Louis –, c'est qu'il fait de ce personnage un rôle presque muet, ce qui est extrêmement juste sur le plan dramaturgique. C'est pour moi ce qui est le plus réussi dans le film, parce que Dolan arrive là à comprendre la profondeur de la pièce et il peut alors épurer jusqu'à l'extrême le personnage. Pour revenir à *Porcherie*, quand je l'ai monté, je connaissais toute l'histoire du rapport de Pasolini au théâtre. Quand il fait *Théorème* le film, il y a *Théorème* le roman qui a été une pièce, mais qui n'a jamais été publié, et le roman, ce sont des milliers de mots magnifiques alors que le film est presque muet. On m'a souvent sollicité pour passer de l'autre côté, derrière la caméra, j'ai toujours dit non parce que je sais que ce qui m'agit, ce sont les mots et je sais bien qu'au cinéma, les grands films que j'aime, ce sont ceux où ça ne parle pas. Des cinéastes comme Murnau, par exemple. Je parlais de choses irréconciliables tout



Porcherie, Théorème et Œdipe Roi

à l'heure. Pour moi le théâtre, c'est tellement l'artifice, et c'est l'artifice aussi dans la manière dont la représentation théâtrale a lieu, dans ce truc incroyable où il y a des gens dans la salle et des gens sur le plateau; cela crée quelque chose d'unique. Ce qui me fascine aussi, c'est la façon dont les spectateurs entrent dans une salle. Au cinéma, il y a une première séance à 14h, une autre à 16h et une autre à 18h. Le siège sur lequel on s'assied sera foulé par 4 ou 5 personnes dans la même journée, alors qu'au théâtre, on sait que ce siège-là, il nous appartient pour la journée, voire pour l'éternité. Et puis, il y a cette question de la chose qui n'est pas reproductible. Le plaisir et le bonheur de l'acteur de théâtre, c'est qu'il sait qu'il peut chuter à n'importe quel moment, alors qu'au cinéma, il sait qu'il peut faire et refaire la prise. Et il y a aussi la responsabilité de l'acteur : une fois qu'il est en scène, l'acteur est totalement responsable de ce qu'il est en train de faire alors que l'acteur au cinéma livre quelque chose qui pourrait être complètement effacé, déplacé par le metteur en scène au montage.

Au cinéma, on a l'impression que le film s'adresse au spectateur individuellement. Au théâtre, on a le sentiment que la pièce intéresse une communauté. Cela ne peut que changer le rapport que l'on a vis-à-vis du texte ou du réel, non ?

Cela ressemble d'ailleurs à la différence de rapport entre le texte de théâtre et le roman. Un roman va s'adresser à une seule personne, il n'y aura jamais qu'un lecteur à la fois. Oui, il y a cette histoire de la communauté, mais je pense que là aussi, il y a deux types de cinéma. Le cinéma pop-corn, ou le cinéma de masse, s'adresse plus à des communautés, me semble-t-il. Il y a des tas de jeunes gens qui vont voir le dernier *Star Wars* et dans la salle, il y a une forme de communauté qui se recrée, à tort ou à raison, je n'en sais rien. Pour revenir à cette question du réalisme, moi, le cinéma qui m'a toujours le plus intéressé en tant que spectateur, c'est celui qui s'éloignait justement du réalisme. C'est-à-dire que la grande masse de ce que l'on voit sur les écrans de cinéma, c'est une espèce de fausse reproduction du réel. Comme chez Claude Sautet par exemple, qui est un cinéaste que j'aime beaucoup par ailleurs, on est face à un réel qui fait semblant d'être réel. Alors que si l'on prend *Tout va bien* de Godard, on a un exemple formidable d'un réel réinterprété qui montre que le réel n'est pas le réel.

Vous parlez souvent d'*Œdipe roi* et de cette séquence où l'on voit Sylvana Mangano qui regarde son enfant et

s'adresse ensuite directement à la caméra. De là viendrait, semble-t-il, cet amour de la frontalité qui est devenu une constante dans vos choix de mise en scène au théâtre. Est-ce pour vous une façon de faire un gros plan sur un acteur, de lier en quelque sorte une grammaire cinématographique et une grammaire théâtrale ?

Dans ce plan d'*Œdipe roi* de Pasolini ou dans les gros plans d'Anna Karina dans *Vivre sa vie* de Godard, il y a quelque chose de très singulier dans le rapport à la frontalité. Ce sont effectivement des choses qui m'ont influencé directement. Ce que je ne vous ai pas dit aussi, c'est que quand j'ai commencé à faire du théâtre, je n'avais pas d'éducation théâtrale, je n'allais pas au théâtre, je n'avais pas vu les spectacles de Peter Brook ou d'Antoine Vitez. Toute mon éducation a été cinématographique. Je me suis beaucoup servi du cinéma et j'en ai des souvenirs extrêmement précis. Notamment, lorsque j'étais en train de créer *La conquête du pôle Sud* de Manfred Karge à Lausanne, et que j'étais en panne d'inspiration. Il y avait un film de Godard qui sortait à Paris, j'ai fait un aller et retour durant mon jour de repos : quatre heures de train pour aller et quatre heures pour le retour, je regarde le film et je reviens chargé d'idées pour la mise en scène. J'ai piqué des choses. Par exemple, il y avait un carton *Proposition de cinéma* que j'ai transformé en *Proposition de théâtre* sur le plateau. Pour le *Erich von Stroheim* de Christophe Pellet que je viens de monter, j'ai demandé à l'auteur quels étaient les films qu'il avait regardés et auxquels il avait pensé en écrivant. Il m'a parlé de *Persona* d'Ingmar Bergman. Et c'est parce que j'ai vu et revu *Persona* pendant la gestation que j'ai trouvé des solutions de mise en scène qui partaient de cet imaginaire-là, de la manière dont Bergman filmait les femmes. Donc, le cinéma peut être un appui très, très fort. Et chez Pasolini, ce qui m'a toujours intéressé, c'est sa virtuosité. Ils ne sont pas nombreux dans l'histoire de l'art contemporain à avoir travaillé avec une telle cohérence. Quand on lit le théâtre de Pasolini, quand on regarde ses films, quand on lit ses poèmes ou les *Écrits corsaires*, quand on regarde ses entrevues, tout est juste, c'est-à-dire tout est lié, rien n'est contradictoire et pourtant, ce n'est jamais la même chose. Pasolini m'a profondément marqué, notamment à cause de son rapport à la tragédie grecque. Que l'on aille de *Médée* à *Œdipe roi*, en passant même par *Mama Roma*, la tragédie grecque est toujours là. C'est une influence très forte. Mais en même temps, l'invention des nouvelles formes m'attire aussi dans le cinéma. La rencontre avec le cinéma de Leos Carax a été pour moi très importante. Même si je suis partagé, je considère que Xavier Dolan est vraiment intéressant, il y a des choses passionnantes dans ce qu'il pose et dans ce qu'il ose dans les formes, dans sa façon de s'affranchir de quelque chose qui existe déjà. Dans le spectacle vivant, les danseurs et les chorégraphes ont souvent inventé aussi des nouvelles formes. Ce qu'on a appelé en France la Nouvelle Danse, les Jérôme Bel, les Boris Charmatz ont tout dynamité, un peu comme Godard au moment de la Nouvelle Vague ; ils ont inventé une écriture. Dans le théâtre, on a beaucoup de mal à faire ça. Ce que j'aime chez Godard, c'est qu'il a su sans cesse se réinventer et remettre en question les formes. De *À bout de souffle* à *La Chinoise* en passant par *Numéro Deux* et ensuite, *Sauve qui peut (la vie)* et, plus tard, *Éloge de l'amour*, il y a un incroyable mouvement et ce sont des choses qui m'aident au quotidien.

On a l'impression que vous restez fidèle à Pasolini et à quelque chose d'épuré dans vos mises en scène. Pour *Affabulazione* qui est proche de *Théorème*, on est dans l'essence du théâtre, dans une parole politique et poétique ancrée dans la tragédie antique, dans le mythe, et il y a ce rapport à la frontalité dans le jeu des acteurs. Mais, il existe un tout autre courant théâtral où des metteurs en scène comme Romeo Castellucci ou Jan Favre semblent chercher des nouvelles formes avec l'idée de secouer le spectateur pour réactiver du sens. On est face à deux approches très différentes ?

Pour moi, ce que font Romeo Castellucci et Jan Favre, c'est très virtuose, je suis très admiratif, mais ça ne me touche pas. La question du sens me manque. Je vois des images qui sont souvent magnifiques, qui sont étonnantes, et qui en même temps, me laissent à distance. Je crois quand même que les grands textes aident à penser. C'est toute la question du récit. Pour, moi, le théâtre que j'essaie de faire est un théâtre qui cherche à ébranler en profondeur par le texte. C'est ce que je racontais tout à l'heure : dans le spectacle de Simon McBurney à Avignon, *Le maître et Marguerite*, il y avait une débauche d'images virtuoses, mais, en sortant du spectacle, je ne me souvenais quasiment plus d'aucune de ces images. Je les avais consommées comme on consomme quelque chose à la télévision ou parfois sur les écrans. Au cinéma, c'est la même chose. Il y a deux cinémas : un cinéma qui est dans la surenchère d'images et un autre plus minimaliste qui est sans doute un cinéma qui me convient mieux, comme celui de Andreï Tarkovski. Pour moi, les grands moments de sidération au cinéma, c'est le gigantesque travelling sur la route dans *Weekend* de Godard ou le début du *Sacrifice* de Tarkovski, avec ce plan qui n'en finit pas. (...) Ma culture cinématographique est très éclectique toutefois. Le cinéma hollywoodien main stream peut tout aussi bien m'inspirer, ou la SF avec des films comme *Alien*, *le huitième passager* et *Blade Runner*. J'ai aussi une culture en art contemporain, je vois beaucoup d'expositions. Ce sont les deux mamelles qui nourrissent mon travail.

Pasolini disait que le seul théâtre démocratique est le théâtre difficile parce que le bourgeois et le prolétaire se retrouvent alors sur un pied d'égalité face à une immense énigme. Est-ce pour cela que vous semblez attirer par les écritures qui vous affolent, les textes qui restent opaques, qui résistent ?

Les films que j'aime sont aussi ceux qui m'inquiètent, ceux où il y a quelque chose qui n'est pas résolu. J'aime bien l'irrésolu parce que face au mystère, on se sent vivant. Je me suis souvent posé la question de l'image et, aujourd'hui, en France, il est extrêmement difficile de faire un cinéma un tant soit peu libre, qui ne soit pas soumis aux canons des producteurs. Autant ne pas en faire dans ce cas. Mais oui, j'aime l'opacité et ce qui échappe. Pasolini est aussi un passeur extraordinaire. Par exemple, dans plusieurs de ses pièces, il parle de Murnau, il parle du *Dernier des hommes* et de Emil Jannings... et c'est vrai que c'est par Pasolini que je suis arrivé à Murnau. Pasolini a cette faculté incroyable d'être un connaisseur absolu de tout ce qui s'est peint, écrit et filmé dans son siècle et, en même temps, il arrive à garder cette forme d'innocence face à



© Elisabeth Carecchio



© Hervé Bellamy

Affabulazione d'après Pasolini, Théâtre de la Colline, Paris 2015.



Erich von Stroheim, créé au Théâtre national de Strasbourg et repris au Théâtre du Rond-Point, 2017
Photo tirée du film *Le fleuve sauvage* d'Elia Kazan

sa propre création. Je crois que, moi aussi, j'essaie de trouver une place de cet ordre-là, c'est-à-dire me nourrir absolument de tout ce qui m'entoure sans être pour autant un imitateur qui reproduirait un geste qu'il a admiré.

Pour vous, qu'est-ce qui différencie la mise en scène au théâtre et au cinéma? En montant *Porcherie*, vous êtes parti du texte, mais aviez-vous vu le film avant? Quel était le défi pour vous à ce moment-là?

J'ai vu le film par curiosité, mais je voulais juste monter le texte. Vous devez connaître l'histoire. Pasolini a écrit son théâtre et, un jour, il a essayé de mettre en scène une de ses pièces qui s'appelle *Orgie*. Laura Betti raconte que c'était une catastrophe, car il n'avait aucun sens de ce qu'était l'espace théâtral; il ne comprenait rien et il l'avouait d'ailleurs. Devenir metteur en scène de théâtre était pour lui impossible. Pour ce qui est du film *Porcherie*, il y a la partie avec Anne Wiazemski et Jean-Pierre Léaud, mais Pasolini y a adjoint ce film quasi muet sur le cannibalisme avec Pierre Clémenti. Il est obligé de faire cet écart-là pour échapper sans doute à ce qu'on appellerait le théâtre filmé. Ceci dit, *Porcherie* est l'un des films les plus ingrats de Pasolini. Quand on est pasolinophile, c'est un film que l'on peut revendiquer, porter très haut, mais si on ne l'est pas, on peut rejeter ce jalon dans l'œuvre du cinéaste. On va préférer *l'Évangile selon saint Mathieu*, *Accatone* ou *Salò*, ce film étonnant dans lequel il y a une théâtralité incroyable dans les dispositifs. Mais pour revenir au processus de création, quand je monte une pièce, je demande toujours aux auteurs quelles étaient les musiques qu'ils écoutaient en écrivant la pièce, quels étaient les films qu'ils regardaient. Ça m'intéresse toujours, ça me permet d'amener du matériau. Mais il reste que je trace une frontière assez étanche entre le théâtre et le cinéma. Il faut dire que j'ai eu un rapport psychanalytique un peu compliqué avec le cinéma dans ma vie personnelle, mon père a fait du cinéma – il en fait toujours d'ailleurs – et personnellement, pour

me trouver, me réaliser comme artiste, c'était tout sauf le cinéma. J'ai commencé à me définir dans ma vie de jeune homme avec un rejet très fort de cet art qui était lié à des souvenirs d'enfance. Pour moi, les lieux de tournage étaient toujours des lieux éphémères, des lieux qui s'évanouissaient; c'était soit des lieux en extérieur où on ne revenait jamais, soit des décors en studio qui disparaissaient. Alors que le théâtre pour moi, c'était un lieu qui restait, un lieu où il y avait une trace, une mémoire.

Il n'y a pas d'images de votre adaptation de *Porcherie* sur le Web. J'ai lu par contre que pour la mise en scène, le spectacle commençait par un court texte de Pasolini sur le théâtre lu devant un grand rideau rouge et qu'il y avait ensuite un générique qui défilait.

J'avais regardé tous les films de Pasolini et j'ai essayé d'être en référence à certains. Je crois que j'étais parti de *Uccellacci Uccellini* avec son générique chanté. J'avais voulu démarrer le

spectacle par une référence directe. On avait construit – ce qui se fait rarement au théâtre – un petit prologue qui énonçait le nom des acteurs et qui était calqué à sa manière sur le générique du film. Il n'y a effectivement pas d'images de *Porcherie* parce que je suis très rétif à la captation de mes spectacles. Il y a pour moi quelque chose de complètement faux dans la manière où l'on pourrait figer une représentation parmi d'autres. C'est justement l'inverse de ce qu'est le cinéma, qui est quelque chose de figé volontairement. Le cinéma de Pasolini a indubitablement nourri la manière dont j'ai mis en scène mes pièces. Et il y a des paradoxes aussi. Dans *Affabulazione*, on avait ce grand espace dans lequel on voit des immenses tableaux et ça, on l'a volé à Luchino Visconti. C'est dans *Le guépard*, une scène où Claudia Cardinale et Alain Delon sont tous les deux dans un grand palais désaffecté. On a construit la scénographie en piquant une image de Visconti pour la mettre sur Pasolini, alors que ces deux cinéastes n'étaient pas vraiment des copains (rires). Là, c'est une influence directe. On construit parfois la scénographie à partir de l'image d'un film. Ainsi, pour *Erich von Stroheim*, un des éléments principaux du décor est une grande photo de Montgomery Cliff et Lee Remick dans *Le fleuve sauvage* d'Elia Kazan. On a travaillé sur le contrepoint, sur cette espèce de couple hollywoodien idéal, du moins en apparence. Il y a toujours chez moi une référence cinématographique à l'intérieur du spectacle. Je me souviens du film *Twin Peaks: Fire With Me* de David Lynch qui a été pour moi pendant trois ou quatre spectacles une source d'inspiration principale pour le travail sur la lumière, pour le travail sur les couleurs. Le cinéma est toujours présent comme source d'inspiration, et, en même temps derrière, il y a une affirmation de la force irrésistible du théâtre.

Dans votre dernier spectacle, *Erich von Stroheim*, qui est l'histoire d'un triangle amoureux, on peut voir une sorte de réactualisation du triangle amoureux plus de 40 ans après

La maman et la putain: ici, deux hommes et une femme, un couple homosexuel et hétérosexuel. Dans votre mise en scène, vous utilisez la voix de la Callas à plusieurs reprises. Il y a donc aussi un travail sur le son qui, par le chant, donne une épaisseur cinématographique à la mise en scène.

Absolument. Christophe Pellet, l'auteur de la pièce, est quelqu'un qui a fait La Fémis¹, il est cinéaste lui-même. Et il y a un des personnages qui est un acteur, mais qui ne joue que dans des films pornographiques. La question de l'industrie du cinéma est donc dans le texte, même s'il s'agit de l'industrie du porno. Quand on est face à un texte comme celui-là, il ne faut pas l'illustrer, mais il faut rester dans un imaginaire proche. Et ici, l'imaginaire proche était à mi-chemin entre le cinéma et l'opéra, avec là encore des références très précises. Pour *Erich von Stroheim*, on a pris la décision que l'un des acteurs serait nu du début à la fin du spectacle. C'est son costume. Et mon premier réflexe a été de dire au créateur, à l'acteur, d'aller voir le film de Michel Deville *Nuit d'été en ville*, qui est un assez beau film de Deville avec Marie Trintignant et Jean-Hughes Anglade, un film où justement, du début à la fin, la nudité des acteurs est donnée, est normale. C'est ce qui est précieux dans le cinéma, on peut tout d'un coup amener un plan, une image, une durée, un grain de voix. Quand je monte *Erich von Stroheim*, je travaille aussi avec un paradoxe. Et ce paradoxe, c'est Emmanuelle Béart qui est quelqu'un qui fait du théâtre parce qu'elle fuit le cinéma. À un moment donné, elle a eu un véritable besoin et désir d'abandonner cette peau-là d'elle-même pour pouvoir risquer sa peau ailleurs et en trouver une autre – elle en parle beaucoup mieux moi – et ça aussi, c'est intéressant d'avoir sur un plateau de théâtre un corps, une personnalité qui crée une mémoire chez le spectateur. Le spectateur qui vient à *Erich von Stroheim*, voit Emmanuelle Béart actrice de théâtre puisqu'elle est là pour ça et, en même temps, il ne peut pas s'empêcher de projeter des choses. Par exemple, au début du spectacle, j'ai composé une image, celle d'un homme nu qui renvoie directement à *La belle noiseuse* de Jacques Rivette avec l'histoire du peintre et du modèle. Les chemins de l'image ne sont donc jamais très loin. En même temps, *Erich von Stroheim* est un faux bon exemple. La pièce s'appelle ainsi, mais elle ne parle pas du tout de von Stroheim. Il y a juste un des personnages qui prend Erich von Stroheim comme modèle parce que cet homme a réinventé sa biographie, a été un imposteur dans sa façon de se présenter. Mais c'est aussi mon rapport particulier au cinéma qui s'exprime ainsi.

Vous parlez du corps nu. Quelle différence pour vous entre le corps nu au cinéma et au théâtre? J'imagine que le corps nu au théâtre n'est pas le corps érotique tel qu'on l'entend. C'est un peu comme le corps nu chez Godard dans *Adieu au langage*, par exemple, qui n'est pas du tout érotique. Comment travaillez-vous la nudité?

Ce qu'il y a de particulier au théâtre – et ça, c'est le fait de la présence des spectateurs – c'est que la nudité crée toujours un trouble chez le spectateur

beaucoup plus grand qu'au cinéma. Aujourd'hui, la nudité est banale à l'écran. Au théâtre, c'est différent, elle est problématique pour l'acteur. Dans *Erich von Stroheim*, j'ai travaillé avec Thomas Gonzalez en lui disant: il faut que ce soit un costume, il ne faut pas que tu aies l'impression d'être nu. Et là, on est loin du réalisme justement. Thomas Gonzalez arrive à porter sa nudité sur le plateau parce qu'elle ne lui apparaît pas comme réaliste. Son corps, il le sculpte d'une certaine manière en direct, il ne le porte pas du tout comme il le porterait dans la vie. Le corps de théâtre et, en général le corps de l'acteur, est un corps qui est extrêmement loin du réel, ne serait-ce que par la façon dont on parle. On ne parle pas avec nos vraies voix puisqu'on nous dit de projeter. Tout d'un coup, on est dans un endroit qui est complètement l'inverse du cinéma où vous avez le petit micro qui est là et dans lequel vous chuchotez. En cela, le théâtre échappe au réalisme. Dans toute l'histoire du théâtre, on a eu des périodes d'attraction-répulsion avec le cinéma. Dans les années 1970, en France, bon nombre de metteurs en scène, dont Patrice Chéreau et Alain Françon – ils feront tous du cinéma par la suite d'ailleurs –, font des décors monumentaux. Ils essaient de créer des images gigantesques pour se rapprocher du cinéma. Et puis, il y a des périodes de rejet. Dans mon cas, quand j'ai commencé à faire du théâtre, c'était avec un profond rejet de l'image. Je travaillais justement en réaction à tous ces metteurs en scène scénographes qui rêvaient de produire de l'image. Moi, je voulais produire du sens. Je voulais produire de la pensée. Moi, je veux que le spectateur sorte de la salle avec de la poésie, de la pensée dans la tête. Les cinéastes que j'aime sont ceux qui ont réussi à poser cette question: comment faire pour créer une image qui ne soit pas vaine et qui inscrira quelque chose de persistant dans la rétine. 24

Entretien réalisé par Skype le 27 février 2017.

1. École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son, connue avant 1985 comme Institut des hautes études cinématographiques, IDHEC.

Nous tenons à remercier Vanessa Lucot-Tellier qui a mis sur notre route le livre passionnant de Frédéric Vossier, Stanislas Nordey, *locataire de la parole*, publié en 2013 aux éditions Les solitaires intempestifs. Cet ouvrage nous a beaucoup guidés dans la préparation de cet entretien.



Erich von Stroheim, d'après un texte de Christophe Pellet, Théâtre du Rond-Point, Paris, 2017