



HAL
open science

Familiarité de plateau - Questionner les écritures de plateau au regard du Ciel de Nantes de Christophe Honoré

Victor Lalmanach

► **To cite this version:**

Victor Lalmanach. Familiarité de plateau - Questionner les écritures de plateau au regard du Ciel de Nantes de Christophe Honoré. Art et histoire de l'art. 2021. hal-03617083

HAL Id: hal-03617083

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03617083>

Submitted on 23 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Lorraine – UFR Arts, Lettres et Langues
Master Mise en scène et dramaturgie en Europe

Familiarité de plateau
Questionner les écritures de plateau
au regard du Ciel de Nantes de Christophe Honoré

Mémoire de Master 2 préparé sous la direction de

Roxane MARTIN

par

Victor LALMANACH

Année universitaire 2020-2021

NOTA BENE

Faute d'avoir réussi à intégrer les normes bibliographiques de l'Université de Lorraine dans le logiciel Zotero pour la rédaction de ce mémoire, sont utilisées les normes de l'Université de Liège (Droit, classement par catégories) disponibles en accès libre et assez proches.

Par manque d'aguerrissement et de temps, l'utilisation de langage inclusif, notamment en ce qui concerne les noms de métiers, n'a pas pu être réalisée. Je présente mes excuses à toutes les personnes qui se sentiraient exclues de ces catégories devant l'usage systématique et paresseux du masculin grammatical, que je ne crois pas nécessaire de conserver absolument, que ce soit dans un usage officiel, littéraire, universitaire ou courant.

Une augmentation de la marge à gauche de la page a été réalisée dans un souci de reliure du document.

*J'aurais adoré entendre les récits.
La transmission silencieuse s'est imposée.*

-Olivia Ruiz

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	- 4 -
INTRODUCTION	- 5 -
I. UNE ECRITURE DE PLATEAU, NOTION FLOUE	- 8 -
HISTORIQUE RECENT DES ŒUVRES DE CHRISTOPHE HONORE	- 8 -
PROTOCOLE DE TRAVAIL DU CIEL DE NANTES	- 11 -
MISE EN SCENE OU ECRITURE DE PLATEAU ?	- 21 -
UNE DETERRITORIALISATION ET RETERRITORIALISATION DE L'ECRITURE DANS LE PROCESSUS DE CREATION	- 24 -
ACTEURS-AUTEURS OU ACTEURS EN QUETE D'AUTEUR	- 26 -
DE LA SCENE AU PAPIER, DU PAPIER A LA SCENE, UNE GENETIQUE CONFUSE DU TEXTE	- 30 -
ECRIVAIN POSSESSEUR, ECRIVANT POSSEDANT	- 37 -
II. DE NOUVELLES MODALITES POUR LE RECIT DE SOI	- 44 -
PRESENCE DE L'AUTOFICTION DANS LES PRECEDENTES ŒUVRES DE CHRISTOPHE HONORE	- 44 -
NOUVELLES DRAMATURGIES : THEATRE NEODRAMATIQUE ET POLYVALENCE DES RECITS ..	- 47 -
REECRITURES DU MYTHE FAMILIAL	- 54 -
LE JE DIFFRACTE ET LA DISSEMINATION DE L'AUTOFICTION	- 59 -
LA DECONSTRUCTION PIRANDELLIENNE DES IDENTITES	- 63 -
III. DECONSTRUCTIONS AU PLATEAU	- 66 -
LA DELIAISON DE L'ACTEUR-PERSONNAGE	- 66 -
LA DECONSTRUCTION DE LA REPRESENTATION	- 68 -
RECITS DE VIE : UN ENJEU SOCIOLOGIQUE ?	- 71 -
ECRITURE OU CRYPTAGE ?	- 75 -
ESTHETIQUES ENIGMATISANTES : ESTHETIQUES EXCLUANTES	- 79 -
RECHERCHE D'UNE NOUVELLE ETHIQUE SOCIALE DANS LA PRODUCTION THEATRALE CONTEMPORAINE	- 87 -
CONCLUSION	- 91 -
BIBLIOGRAPHIE	- 93 -
ANNEXES	- 97 -
A PROPOS DU CIEL DE NANTES – ENTRETIEN COMPLET	- 97 -
CLASSIFICATION DES PRISES DE PAROLE DE L'ACTEUR ET DES TROUBLES GENERES DANS LES ECRITURES SCENIQUES CONTEMPORAINES	- 109 -

REMERCIEMENTS

Christophe HONORE, *pour tes œuvres-refuges, pour la bouée de sauvetage qu'a été ta réponse à ma correspondance, pour le cadeau que tu m'as fait d'ouvrir les portes de ta fabrique de spectacles*

Christèle ORTU, *pour ta bienveillance à mon égard, très responsabilisante, jamais infantilisante*

Elizabeth GAY, *pour toute la logistique de ce travail, pour ta gentillesse et pour les anémones dans la loge*

Roxane MARTIN, *pour vos riches conseils et votre ténacité à maintenir une vie étudiante stimulante et tolérable*

Marie PICGIRARD, *pour les bons plans et les rires, les rires fous*

Manon ARCHER, Andy METTRAY, *pour votre présence quotidienne,*
Marilou BORDERIE, Nina MOUSSE, *joyeuse, familiale, pour tous les*
Félice PRIOU, Amélie ZEKRI, Théo *appels manqués, pour toutes les*
LE VAGUERESSE, Anna BUDDE, *tisanes refroidies et les cafés brûlés,*
Simon LE BARS *sur les bancs publics ou les canapés*

Gilles & Anne-Christine LALMANACH, *pour avoir tout géré avec amour après une nuit d'août 1995, si mon calcul est bon*

Louis RIPAUT, *pour ces centaines de pages qui auraient pu être autant de lettres, pour les nuits d'après, pour les pétales égarés, pour tout ce qui reste, encore*

...pas de la peur » -P.C.

Mentions spéciales : Jean-Luc LAGARCE, *pour les journaux impudiques*

Geoffroy DE LAGASNERIE, *pour les espoirs radicaux*

La chaîne Lofi Girl, pour l'absence de silence

Max RICHTER & Nicholas BRITELL, *pour l'éternelle musique*

Maggi, *pour les bouillons cubes*

Introduction



Archive personnelle – répétitions à l’Odéon, mars 2021

Etant acteur de formation, j’ai souhaité enrichir mon expérience pendant la crise sanitaire ayant surgi en 2020, au cours d’une année de Master 2 au sein du parcours *Mise en scène et dramaturgie en Europe* à l’Université de Lorraine. J’ai pu effectuer mon stage d’assistantat à la mise en scène auprès de Christophe Honoré – romancier, cinéaste et dramaturge né en 1970 à Carhaix dans le Finistère – sur la création de son spectacle *Le Ciel de Nantes*, de janvier à mars 2021 à l’Odéon (Paris 6).

M’étant trouvé au cœur de ce projet d’envergure alors même que les théâtres étaient fermés, j’ai pu assister à un temps de création exceptionnellement long dans un lieu unique, et sur lequel il m’a semblé impossible de ne pas baser mon mémoire de fin d’études. Avec les archives conséquentes que j’ai conservées des mois de création à l’Odéon, il aurait été possible de retracer les préfigurations du *Ciel de Nantes*. Toutefois, Christophe Honoré n’adopte pas une démarche téléologique, ce qui aurait impliqué pour ce mémoire une approche exhaustive des tâtonnements¹, une génétique formelle et glaciale à laquelle je préfère m’abstenir. Le spectacle n’étant pas encore joué et le texte final n’étant pas encore publié au moment de la composition de ce mémoire, cela aurait été tout à fait vain à moins d’une poursuite de ce travail sur une version définitive du spectacle. Il ne s’agira pas non plus d’inscrire Christophe Honoré dans une famille

¹ A. GRESILLON, M.-M. MERVANT-ROUX et D. BUDOR (éds.), *Genèses théâtrales*, Textes & manuscrits, Paris, CNRS, 2010.

théâtrale qu'il n'aurait pas choisie et influencée par mes propres goûts de spectateur, mais peut-être pourra-t-on faire apparaître des généalogies involontaires dans le paysage théâtral contemporain.

Le Ciel de Nantes, est fondamentalement une écriture de plateau qui prend le relais d'un projet de film inachevé sur la famille maternelle de Christophe Honoré, une nouvelle autofiction pour le dramaturge. La notion d'écriture de plateau est un incontournable depuis mes premières années en tant qu'élève-comédien, mais elle m'a toujours semblée vague, imprécise, différant d'une génération à l'autre, variant entre théoriciens et praticiens. En tant qu'artiste, la détermination de la branche théâtrale à laquelle adhérer semble primordiale. Il a été question pour moi de déterminer ce « théâtre familial ».

« Familiarité », d'après le Trésor de la Langue Française (1994) :

A.– Haut degré de simplicité, d'intimité, dans les relations sociales ou dans les rapports particuliers qui unissent des personnes non apparentées. *Synon. camaraderie, intimité.*

B.– **1.** Habitude que l'on a de quelque chose, résultant d'une connaissance approfondie que l'on a acquise par apprentissage ou pratique répétée. *Synon. expérience, habitude*

2. Aisance, liberté, comportement naturel dans les relations avec autrui. *Synon. abandon, liberté.*

- a.** Acte caractérisé par la liberté du comportement.
- b.** Façon, manière d'être trop libre et inconvenante.
- c.** Acte caractérisé par l'excès de liberté dans le comportement. *Synon. liberté(s), privauté(s).*
- d.** Simplicité.

J'ai choisi le terme *familier* en analogie avec le terme *famille*, en jeu dans *Le Ciel de Nantes*, mais pas dans le sens qu'a un jour refusé Christophe Honoré au cours des répétitions (et qui correspondrait aux définitions B2c et B2d) : « C'est une famille, mais

évitons la familiarité, cette façon de tout se dire avec facilité. »¹ Il ne s'agira pas ici d'aborder la familiarité entre acteurs, entre artistes, mais plutôt entre le public et la scène, au cours d'une pièce intime qui refuse le confidentiel et partage des similitudes avec les précédents travaux de Christophe Honoré.

Si cette œuvre s'inscrit à la fois dans le prolongement et le renouveau de son travail, il convient de se demander ce que l'écriture de plateau apporte aux pratiques de Christophe Honoré, et potentiellement à d'autres artistes. Cette étude n'aura pas pour but de prendre celui-ci comme argument d'autorité, de faire une stratégie de *name-dropping*, mais d'en faire un cas d'étude concret, un champ d'application, un socle stable sur lequel penser. Les premières questions que soulèvent ce spectacle dans le cadre d'une étude universitaire sont les suivantes : en quoi le théâtre peut-il être d'avantage propice au récit familial que le cinéma ? quels sont les outils mis à disposition par l'écriture de plateau ? où peut résider le récit de soi dans celle-ci ? quel vertige peut en résulter ?

Plus précisément, on se demandera donc ici en quoi *Le Ciel de Nantes* prolonge le travail autofictionnel de long cours de Christophe Honoré en lui ajoutant une dimension réflexive sur la construction de la représentation permises par le processus de travail et les nouvelles stratégies narratives incluses dans les écritures de plateau, tout en conservant un caractère populaire par son sujet et sa lisibilité.

La méthodologie qui opérera ici prendra comme cadre de référence les réflexions de Bruno Tackels vis-à-vis des écritures de plateau, dans le prolongement des travaux d'Hans-Thies Lehmann, ainsi que l'analyse d'Anne Monfort en ce qui concerne les nouvelles dramaturgies contemporaines et leur renouveau des modalités de récit, notamment du récit de soi. Nous proposons une réflexion sur les aboutissants des mutations du théâtre contemporain, parfois sous le terme de plus en plus daté de théâtre postdramatique, marquées par un brouillage de la notion d'écriture questionnant le statut de l'auteur et l'accessibilité des œuvres dans une démarche qui s'inscrirait sur le champ politique.

¹ Notes de travail à l'Odéon, janvier 2021.

I. Une écriture de plateau, notion floue

HISTORIQUE RECENT DES ŒUVRES DE CHRISTOPHE HONORE

Auteur, réalisateur, scénariste et metteur en scène, Christophe Honoré apparaît pour la première fois en tant qu'acteur dans son film *Guermantes*, dont l'origine est liée aux conséquences de la pandémie de Covid-19. Alors qu'il est en pleine création du *Côté de Guermantes* – d'après Proust, avec la troupe de la Comédie-Française –, le premier confinement français du printemps 2020 stoppe net les répétitions. Dans les semaines qui suivent, France Télévisions, craignant de manquer de programmes, demande à la Comédie-Française des captations de ses spectacles¹. Christophe Honoré refuse de filmer une pièce qui n'a pas rencontré de public – et qui risquerait de ne jamais en rencontrer si elle était télédiffusée – et propose plutôt l'idée d'une semaine de tournage en improvisation avec les comédiens, à l'issue du confinement. Le film est tourné avec des moyens légers, au Théâtre Marigny, tel que la troupe l'avait laissé à son départ, ainsi que dans les environs du quartier : les Champs-Élysées, une chambre d'hôtel... Le scénario n'étant pas (tout à fait) pré-écrit, la composition du téléfilm se fait longuement en salle de montage, avec sa collaboratrice habituelle, Chantal Hymans. Lorsque son producteur depuis ses cinq derniers films, Philippe Martin, découvre le résultat, celui-ci propose d'accompagner la diffusion télévisée d'une sortie en salles. Alors que Christophe Honoré travaille déjà sur le scénario d'un prochain film, temporairement intitulé *Winter Boy* puis *Le Lycéen*², La Comédie-Française parvient à reprogrammer *Le Côté de Guermantes* à la rentrée mais le spectacle ne dure pas et est écourté de trois semaines d'exploitation à l'annonce d'un second confinement en novembre 2020.

En janvier 2021, débutent les répétitions du spectacle *Le Ciel de Nantes*, censées commencer initialement aux Ateliers Berthier (17^{ème} arrondissement de Paris) pour les trois premières semaines de répétitions avant que le décor soit transporté à l'Odéon-Théâtre de l'Europe (6^{ème} arrondissement de Paris). Les théâtres n'ayant pas encore ouvert, certains spectacles sont d'ores et déjà annulés, d'autres reportés, et ceux qui sont déjà « prêts à être joués » cèdent leurs créneaux de représentations à d'autres projets. *Le Ciel de Nantes* bénéficie alors d'un accueil à l'Odéon sur la totalité de sa période de création, entamant les rencontres des membres de l'équipe au studio Gémier (3^{ème} étage

¹ C. HONORE, entretien réalisé par Quentin GROSSET, septembre 2021.

² Il s'agit des noms utilisés par son assistant Léo Victor-Pujebet pour parler du projet dans les annonces de casting.

de l'Odéon) avant que le décor conçu par Mathieu Lorry-Dupuy ne vienne remplacer celui du spectacle *Comme tu me veux* de Pirandello mis en scène par Stéphane Braunschweig, dont la fin des répétitions est imminente.

Le couvre-feu, déjà en vigueur depuis le 15 décembre, est avancé à 18 heures dès la première semaine de janvier. Celui-ci n'entrave pas les répétitions de ce spectacle mais le prolongement du climat anxigène depuis le début de la crise sanitaire, n'épargnant pas le secteur du spectacle, provoque un ample mouvement politique d'occupation des théâtres de France, pour réclamer une réouverture des lieux de culture et une reconsidération de tous les travailleurs intermittents, notamment par la prolongation de l'année blanche — qui correspond à l'allongement des droits d'indemnisation jusqu'au 31 août 2021 pour les intermittents arrivant en fin de droits entre le 1er mars 2020 et le 31 août 2021 — et le retrait total de la réforme de l'assurance-chômage. À partir du 4 mars, la première de ces occupations est évidemment au Théâtre de l'Odéon, lieu-symbole à l'histoire déjà marquée par les occupations de mai 1968, et lieu-pilote de ce nouveau mouvement de contestation où se réunissent les assemblées extraordinaires de la CGT-Spectacle. Après accord amiable entre la direction du théâtre et les manifestants, les répétitions du *Ciel de Nantes* sont une nouvelle fois maintenues. Le 6 mars 2021, en début de soirée, malgré les discussions entre Christophe Honoré et Denis Gravouil, secrétaire générale de la CGT-Spectacle, des manifestants décident d'occuper également la scène et la salle, pour mettre un terme à toute activité du théâtre et être entendus. Le soir même, la ministre de la Culture, Roselyne Bachelot, vient, promet une considération des revendications des occupants, et salue hors caméras l'accueil et le respect du lieu dont ils ont fait preuve. Ceux-ci quittent alors la scène et retournent dans le foyer du théâtre, dont le protocole d'accès change radicalement : artistes-manifestants et artistes en résidence cohabiteront désormais sous ce même toit dans des espaces absolument non communicants.

On savait qu'on créait dans le vide. Honnêtement, je sais pas comment on a fait. Heureusement que cette équipe se connaissait bien, parce que c'est trop déstabilisant. Et après, créer avec l'irruption au sein même du théâtre d'une question qui n'avait rien à voir avec la nôtre, celle de l'occupation et des revendications des gens qui étaient là – aussi légitimes soient-elles – et de ne

*pouvoir dîner sans passer des heures au téléphone avec la direction, avec la CGT, sans cesse, avec tout le monde, ce n'était pas gérable.*¹

Le 10 mars 2021, devant l'Assemblée Nationale, Roselyne Bachelot déclare cette fois que les occupations sont « inutiles » et « dangereuses »² pour le patrimoine historique – considérant alors les théâtres comme des musées de dorures et de velours rouges plutôt que des lieux de création vivants – et reporte à nouveau sa réponse quant à la réouverture des salles de spectacle. Pour tous les artistes programmés, les dates de représentations sont annulées, mais le théâtre propose alors d'étendre sur cette période d'exploitation vacante la durée des répétitions du *Ciel de Nantes*, à l'issue desquelles il est montré devant la seule présence des coproducteurs et diffuseurs du spectacle, dont la première est reportée au 6 novembre 2021 au Théâtre des Célestins, à Lyon.

En septembre 2021, la sortie du film *Guermantes* – qui raconte le vivre-ensemble d'une troupe et d'un metteur en scène pendant les répétitions d'une pièce qui ne sera peut-être jamais jouée – précède finalement celle du *Ciel de Nantes*.

Après la trilogie liée à la pandémie du SIDA (le livre *Ton Père*, le film *Plaire, aimer et courir vite* et la pièce *Les Idoles*), cette nouvelle trilogie s'articulera donc ainsi : le film *Guermantes*, la pièce *Le Ciel de Nantes* et le film *Le Lycéen*. Christophe Honoré se joue lui-même dans le premier, est incarné par un acteur dans le second, et se transfigurera dans un personnage de fiction dans le troisième.³ *Guermantes* entame bien un nouveau cycle⁴ pour Christophe Honoré, et nous verrons comment celui-ci approfondit un travail d'autofiction de long cours⁵ et déconstruit la notion de représentation⁶ : représentation scénique ou cinématographique, et représentation de soi et des siens. Nous verrons plus tard comment opèrent ces déconstructions.

Dans un premier temps, il est nécessaire, bien que fastidieux, de retraverser les étapes de travail au cours des répétitions du *Ciel de Nantes*.

¹ C. HONORE, « A propos du Ciel de Nantes », entretien réalisé par Victor LALMANACH, 31 août 2021.

² « Roselyne Bachelot juge « inutile » et « dangereuse » l'occupation des théâtres », *Le Monde.fr*, 10 mars 2021.

³ C. HONORE, « A propos du Ciel de Nantes », *op. cit.*

⁴ *Ibid.*

⁵ C. HONORE, *Le livre pour enfants*, Paris, France, Éd. de l'Olivier, 2005.

⁶ C. HONORE, « A propos du Ciel de Nantes », *op. cit.*

PROTOCOLE DE TRAVAIL DU CIEL DE NANTES

« Je suis Christophe Honoré. Depuis des années, je travaille sur un film qui s'intitule *Le Ciel de Nantes*. »¹

Ces mots ouvrent la pièce de Christophe Honoré. Il est étonnant pour celui qui découvre le spectacle, dans un théâtre, d'entendre finalement parler d'un film du même titre, qui se réfère à la chanson fondatrice du répertoire de Barbara, *Nantes*, où celle-ci raconte le décès de son père : « Il pleut sur Nantes / Donne-moi la main / Le ciel de Nantes / Rend mon cœur chagrin... ».

Revenons plus en arrière, dans les années 2000. Le jour de « la première avant-première [du] premier film »² de Christophe Honoré, *17 fois Cécile Cassard*, sa mère arrive les yeux humides au cinéma l'Arvor de Rennes. À l'issue de la projection, le réalisateur et elle prennent la voiture jusqu'au domicile parental de Rostrenen pour organiser les funérailles de sa grand-mère, Odette, dite « Mémé Kiki », qui ne lui a plus parlé depuis qu'elle a appris son homosexualité. Durant les deux décennies qui suivent, Christophe Honoré cherche à écrire un film sur son histoire familiale, croisant les parcours de vie de ses aïeux, parents, oncles et tantes, réduits un à un au silence au tournant du millénaire³. Cependant, ce scénario – réécrit à plusieurs reprises avec l'aide de Gilles Taurand⁴ – ne lui convient jamais, comme si ces histoires n'étaient pas faites pour le cinéma, qu'elles y « résistaient »⁵. Ce scénario avorté⁶ s'appelle *Le Ciel de Nantes*. Fort de ses dernières expériences au théâtre avec sa troupe d'acteurs, Christophe Honoré fait le constat suivant :

...ces aventures heureuses [...] m'ont convaincu que le plateau de théâtre peut être le lieu d'une expérience nécromantique. J'ai le sentiment qu'il est temps pour moi de les retrouver. Retrouver ma grand-mère, mes tantes Annie et Claudie, mon oncle Jacques, le père Puig. J'ai le sentiment que ce film

¹ Livret de travail du *Ciel de Nantes* à jour au 19 mars 2021

² Livret de travail du *Ciel de Nantes* à jour au 19 mars 2021

³ C. HONORE, « *Le Ciel de Nantes* » - *Présentation du projet*, theatre-contemporain.net, 4 juin 2020, disponible sur https://www.theatre-contemporain.net/video/tmpurl_AIteuvP1.

⁴ Scénariste français collaborant régulièrement, entre autres, avec André Téchiné, avec lequel il reçut le César du meilleur scénario pour *Les Roseaux sauvages*.

⁵ Notes de travail à l'Odéon, janvier 2021.

⁶ On pourrait néanmoins évoquer une parenté entre ce scénario et d'autres œuvres de Christophe Honoré, notamment son film *Les Bien Aimés* qui raconte les déboires amoureux d'une mère et de sa fille, depuis les années 60 et sur les quatre décennies qui ont suivi.

imaginaire et non tourné peut enfin prendre vie et se tourner sur scène, que le théâtre peut réussir là où le cinéma a échoué.¹

Après de nombreuses hésitations quant à la manière de raconter son histoire familiale, Christophe Honoré a fait le choix du théâtre, en réutilisant un processus de travail qu'il avait déjà expérimenté avec une grande partie de sa troupe : l'écriture à partir d'improvisations. Durant la période de création étendue à près de trois mois, la composition du spectacle n'a pas été linéaire, et Christophe Honoré ne s'est évidemment pas référé à un protocole de travail figé. La pratique artistique n'a pas de vocation ni de rigueur scientifique et se construit plutôt instinctivement et empiriquement. Néanmoins, on peut essayer de distinguer *a posteriori* – au cœur des aléas parfois chaotiques qui jonchent une création – des activités spécifiques constituant un protocole de travail.

Lors de la rencontre avec l'équipe du film, sont présents : le metteur en scène (Christophe Honoré), l'assistante à la mise en scène (Christèle Ortu), le stagiaire assistant à la mise en scène (Victor Lalmanach), le créateur vidéo (Baptiste Klein), le créateur sonore (Jan-Yves Le Coïc), la créatrice lumière (Dominique Bruguière), la régisseuse générale (Martine Staerk) et les comédiens (Marlène Saldana, Jean-Charles Clichet, Youssouf Abi-Ayad, Stéphane Roger, Harrison Arevalo, Julien Honoré, et Chiara Mastroianni qui entame la première création théâtrale de sa carrière). Après tests antigéniques de toute l'équipe (qui se reconduiront au minimum une fois par semaine durant la période qui suit), Christophe Honoré présente les membres de l'équipe les uns aux autres et distribue au cours de la réunion un certain nombre de documents qui sont lus et commentés dans les jours qui suivent :

- Sept biographies entrelacées (dans lesquelles apparaissent les joies et drames personnels de chacun ainsi que des extraits du scénario avorté du *Ciel de Nantes*) : Christophe, Odette Puig (dite Mémé Kiki, grand-mère de Christophe), Marie-Dominique Honoré, (née Puig, dite « Marie-Do », mère de Christophe), Claudie Puig (tante de Christophe, sœur de Marie-Do), Jacques Puig (dit « Jacquot », oncle de Christophe, frère de Marie-Do et Claudie), Roger Thimaux (oncle de Christophe, fils de Mémé Kiki issu d'un premier mariage et demi-frère de Marie-Do, Claudie et Jacques). Le personnage de Domenico Puig (dit « Le Père Puig », grand-père de

¹ C. HONORE, « “Le Ciel de Nantes” - Présentation du projet », *op. cit.*

Christophe) apparaît au travers de ces récits, par bribe, mais son absence et les incertitudes sur ce que fut sa vie ne permettent pas d'établir une biographie précise à ce moment.

- Un arbre généalogique étendu à compléter, afin de faire travailler la mémoire des membres de l'équipe sur les mariages, naissances, divorces et décès ainsi que sur les réputations de chacun au sein de la famille.
- Des photographies de famille (à partir d'albums de famille, mais également, pour certaines, trouvées sur les profils de réseaux sociaux de membres de la famille plus éloignée), qui s'accumuleront ensuite au cours de la création jusqu'à constituer une archive de plusieurs centaines de photos s'étalant sur plus d'un demi-siècle, dont les dates manquent parfois, et où il sera question d'observer l'évolution des membres de la famille, leur apparence, leurs logements, leurs relations...
- Un abécédaire de références picturales pour le spectacle, regroupant des photos personnelles ou des images d'art ou d'archive, afin d'avoir un imaginaire et un vocabulaire commun.
- Les plans de la scénographie : un cinéma abandonné dans lequel se retrouvent les personnages.
- Les premières propositions de costumes de Pascaline Chavanne, qui ont été élaborées en amont du spectacle pour la réalisation de photographies promotionnelles de la création avec les comédiens.
- Un résumé des événements historiques de la ville de Nantes, de l'après-guerre à nos jours.
- Un briefing sur l'historique du FC Nantes (dite « équipe des Canaris »), dont les matchs rythmaient beaucoup les réunions de famille.
- La chanson *Vanishing Act* de Lou Reed, réarrangée par Benjamin Biolay à la demande de Christophe Honoré et chantée par Chiara Mastroianni, avec laquelle il souhaite conclure ce spectacle, sur la notion précise de disparition.

Lors de ces réunions, les documents et les récits fournis par Christophe Honoré sont complétés ou contredits par les souvenirs du comédien Julien Honoré, son petit-frère (de douze ans son cadet), qui n'a pas toujours la même perception des personnes et événements évoqués, en raison de l'âge qu'il avait à l'époque des faits ou des versions

différentes qui lui ont été racontées. Julien Honoré endosse un statut d'autant plus spécial dans la création, car il y incarne sa propre mère, Marie-Do. Dès ces discussions, les questions des comédiens sont nombreuses, précises, et des zones d'ombre ou de doute apparaissent dans les récits :

- Où se trouvait la mine sur laquelle le premier mari d'Odette a marché ?
- Quel étaient les rapports entre Odette et Marie-Do ?
- Que s'est-il passé au mariage de Jacques et Martine pour avoir autant de récits différents ?
- Quel étaient les rapports entre les filles Puig et leur père ?
- Comment s'est passé l'émancipation de Marie-Do ?
- Qui a prévenu le Père Puig de la mort de son beau-fils Claude ? Comment le Père Puig était-il informé des naissances et décès dans la famille ?
- Comment Claudie et Pierre-François se sont rencontrés, quel était le métier de celui-ci et quand se sont-ils mariés ?
- De quoi parlait la famille lors des interminables samedi après-midi ? Est-ce qu'ils commentaient les faits divers ? L'actualité ? Le foot ? Les ragots de famille ?
- Est-ce qu'ils se voyaient en dehors des samedis après-midi ?
- Combien de fois Roger a-t-il été marié et comment s'appelaient ses épouses plus ou moins secrètes ?
- Comment Roger s'est-il procuré la carabine avec laquelle il s'est suicidé ?
- Pourquoi les ancêtres Puig ont-ils fui l'Espagne ?
- Comment a-t-on vérifié qu'Alexandra était bien la fille de Roger ? Les test ADN existaient-ils et quel ADN aurait servi de référence ?
- A quel moment exactement s'est passée la première tentative de suicide de Claudie ?
- Claudie était-elle sous tutelle ou sous curatelle ? Qui en était responsable ?
- Qui était présent à l'enterrement du père Puig ?
- Etc.

Sans chercher à tout prix des réponses, Christophe Honoré organise alors des réunions avec sa mère et sa cousine, afin d'entendre les récits de chacune. Ces visioconférences avec l'équipe sont ensuite retranscrites et ne servent pas à cataloguer

des anecdotes mais plutôt à multiplier les points de vue sur les bouleversements de la famille, leurs différents récits et, parfois, leurs incohérences. Certaines de ces zones d'ombre sont éclaircies par la suite, à la découverte de correspondances tenues longtemps secrètes, ou au croisement de plusieurs informations, d'autres sont laissées dans l'incertitude, mais l'équipe conserve toujours les différentes versions des mythes qui ont circulé dans la famille.

A l'issue de ces dialogues, l'équipe d'assistantat à la mise en scène (Christèle Ortu et moi-même) réalise une frise chronologique des bouleversements dans la famille, ainsi que des tableaux d'informations sur toutes les personnes nommées.

A ces documents s'ajoutent vite des extraits des romans autofictionnels de Christophe Honoré, qui donnent à la fois une idée des événements familiaux, des relations intrafamiliales et des mots que l'auteur pose dessus à différents moments de sa vie.

Les comédiens passent rapidement en improvisation, d'abord sans dispositif – si ce n'est une caméra allumée pour filmer les essais, pour permettre de futures retranscriptions – puis, au bout de quelques jours, dans le décor monté.

Christophe Honoré prévoit dès cette étape de la création des moments plus corporels dans le spectacle, de la danse. Sachant qu'il peut compter sur Marlène Saldana – comédienne mais aussi danseuse et chorégraphe, qui a déjà œuvré en ce sens sur *Le Côté de Guermantes* – pour chorégrapier des moments de festivité collective, il souhaite aussi une danse de salon qui puisse convier la sensualité des acteurs dans des duos. Une professeure de tango est invitée dès la première semaine de répétitions afin d'apprendre certains gestes de base aux comédiens (dont seul Youssouf Abi-Ayad avait une précédente expérience avec des cours de Cyril Cerveau), qu'ils pourront ensuite chorégrapier et répéter.

Les premières improvisations réunissent les comédiens sur scène, dans leurs rôles respectifs, et l'idée est justement de déterminer ce qu'ils font sur cette scène. Qui les y a convoqués ? Selon Christophe Honoré, le statut du personnage de Christophe interprété par Youssouf Abi-Ayad doit dès les balbutiements du spectacle établir la raison ou le mystère de leur présence à tous. Dès ces essais, des dynamiques de personnages germent, des conflits issus d'enjeux que les acteurs souhaitent faire apparaître se posent comme immédiats, et une première vision d'ensemble du groupe se dessine. Il s'agit d'ores et déjà d'opérer un tri : tout ne peut pas être révélé dès l'apparition des personnages, et tout

ne peut pas être exprimé avec autant de facilité, de « familiarité »¹ au sens trivial du terme. Cela ne doit pas tourner à la surenchère de mises en cause, à la complaisance à en venir aux quatre vérités, et la tendresse d'une dynamique familiale doit permettre de retarder les conflits au maximum², de les tendre de manière sous-jacente jusqu'à leur *kairos* (c'est-à-dire le moment opportun pour l'action). Pour cela, il s'agit de comprendre la nature de la dynamique familiale que font exister les acteurs.

Christophe Honoré interroge alors les membres de son équipe sur leurs propres références à des scènes de famille, particulièrement leurs références cinématographiques. Des extraits sont visionnés ensemble, et commentés, afin de percevoir comment le cinéma s'est emparé des histoires familiales, de déterminer ce qui semble pertinent à l'équipe selon les représentations de la famille dans lesquelles elles s'inscrivent (quel milieu social notamment), ou bien pour faire remarquer les dynamiques absentes, voire les maladresses et écueils dans lesquels l'équipe ne souhaite pas tomber. Ces références s'accumuleront au fil des nouvelles thématiques que Christophe Honoré souhaite aborder en improvisation. Citons quelques-unes de ces références :

- Que la bête meure – Claude Chabrol
- A nous amours – Maurice Pialat
- L'enfance nue – Maurice Pialat
- Dupont Lajoie – Yves Boisset
- Cousin, cousine – Jean-Charles Tacchella
- Secrets et mensonges – Mike Lee
- Festen – Thomas Vinterberg
- Un air de famille – Cédric Klapisch
- Le Parrain 2 et Le Parrain 3 – Francis Ford Coppola
- L'effrontée – Claude Miller
- Brothers – Jim Sheridan
- Fête de famille – Cédric Kahn
- Crimes et Délits – Woody Allen
- Hannah et ses sœurs – Woody Allen
- Les Damnés – Luchino Visconti

¹ Notes de travail à l'Odéon, janvier 2021.

² C. HONORE, « A propos du Ciel de Nantes », *op. cit.*

- L'Évangile selon Saint Matthieu – Pier Paolo Pasolini
- Talons Aiguilles – Pedro Almodóvar
- Etc.

Les improvisations sont réitérées, afin de les réorienter petit à petit dans une progression du spectacle, certaines sont d'ailleurs proposées par les comédiens eux-mêmes, comme une surprise au reste de l'équipe – et c'est notamment le cas pour une scène à l'initiative de Harrison Arevalo, où Puig apparaît dans l'écran de télé familial en direct depuis le public, comme s'il devenait soudain commentateur sportif – et toutes sont filmées et retranscrites par l'équipe d'assistantat à la mise en scène. Ces documents produits au fil des répétitions deviennent la base de travail de Christophe Honoré pour l'écriture de scènes, elles-mêmes réécrites à plusieurs reprises, au fur et à mesure de la composition du spectacle.

Dès le passage au décor, des micros filaires sont disposés çà et là de la scène. Ces mêmes micros sont récurrents dans les mises en scène de Christophe Honoré (*Nouveau Roman, Les Idoles, Le Côté de Guermantes...*) et permettent de créer du contraste de jeu pour les comédiens, des prises de pouvoir dans les dialogues, ou de l'intimité dans les voix que l'acoustique seule du décor ne permettrait pas. Cette fois, en raison des consignes sanitaires, les micros ne peuvent circuler de mains en mains, et il est alors nécessaire de marquer chaque micro d'une couleur par comédien, ce qui implique pour eux, pour pouvoir s'en saisir à nouveau, de garder incessamment la conscience de la dernière position de leur micro sur scène. Dans cette scénographie où les comédiens circulent entre des fauteuils de cinéma, les câbles s'enroulent inévitablement autour des fauteuils, arrivent parfois à leur extrémité, et les comédiens se retrouvent alors bloqués entre les sièges, dans l'obligation de revenir exactement sur leurs pas. La réalisation de conduites des microphones devient une urgence en amont des premières scènes filées, car leurs trajectoires deviennent un véritable casse-tête qui ne doit pas entraver le bon déroulé des répétitions.

D'abord en tant que spectateurs, dès les improvisations, tous les pôles de créations réfléchissent à de présentes ou futures propositions pour accompagner Christophe Honoré lorsque celui-ci entamera la composition du spectacle : Mathieu Lorry-Dupuy doit faire évoluer la scénographie dans la concrétude du spectacle et non plus dans son fantasme originel, Baptiste Klein doit pouvoir y intégrer des dispositifs cinématographiques

cohérents, Martine Staerk doit réfléchir à une sélection d'accessoires de jeu pour répondre aux besoins au jour le jour, Jan-Yves Le Coïc compose l'environnement sonore et travaille les qualités de voix des acteurs, et Dominique Bruguière multiplie les plans d'implantation lumineuse pour les équipes techniques du théâtre, afin d'étudier les réactions¹ du décor et des costumes à la lumière, selon la nature des sources et leur orientation. Celle-ci se défend de la nécessité de ces tâtonnements précis : « Il ne faut pas dissocier la technique de l'artistique. Mon travail ne viendra pas se superposer au spectacle. Il doit naître avec. »²

Dans la fragilité de premiers essais sans références textuelles, il est difficile d'interrompre le metteur en scène lorsque les comédiens sont en jeu. C'est dès qu'ils ne sont pas sur scène, avant ou après les répétitions, et même pendant les pauses, que les créateurs techniques font des essais, qui rentrent parfois en conflit les uns avec les autres. Comment composer des lumières pendant qu'un vidéaste fait des projections sur le décor d'une vidéo filmée en temps réel dans les WC de ce faux cinéma ? Comment travailler les patines des murs et du mobilier scénique lorsqu'une pénombre va et vient ? Comment créer des boucles sonores ou vérifier les balances au milieu de cette agitation ? Dans cette course au temps et à l'espace de travail, la grande salle est parfois une ruche, mais celle-ci est régulée par des plannings établis par Christèle Ortu, vérifiant que chacun ait le confort nécessaire d'avancer selon ses échéances.

Au fur et à mesure des écritures et réécritures de scènes, l'équipe d'assistantat à la mise en scène a la responsabilité d'établir et imprimer des documents de travail de référence sur lesquels tous pourront se coordonner : les conduites. Dans celles-ci, les scènes elles-mêmes sont régulièrement réorganisées par Christophe Honoré alors qu'une ambiance générale du spectacle se balance :

*Dans Les Idoles, on avait quinze tableaux équilibrés et distincts qui étaient rythmés par de la musique. Ici, c'est plus confus. Il va falloir créer le hors-jeu pour trouver ce rythme. L'équilibre des émotions va se trouver dans les semaines qui viennent, histoire de ne pas se retrouver avec cinquante blagues lourdes à la suite avant une succession de chialades.*³

¹ D. BRUGUIERE, *Penser la lumière*, Le temps du théâtre, Arles, Actes sud, 2017.

² Notes de travail à l'Odéon, janvier 2021

³ Notes de travail à l'Odéon, février 2021

Les conduites doivent consigner l'organisation temporaire des textes mais aussi les actions scéniques importantes et les événements techniques (son, lumière, micro, projection, vidéo en direct...), tout en mettant en surbrillance les modifications à chaque mise à jour, hebdomadaire, requérant une communication constante et précise avec toute l'équipe et une relecture quotidienne du spectacle.

Plus la création du spectacle tend à se consolider, plus les attentes de Christophe Honoré deviennent précises, nécessitant des temps de répétition pour les régisseurs et techniciens eux-mêmes, afin de gérer les timings de leurs interventions. Toutefois, le temps semble se raccourcir, et une séquence de travail toute autre et infiniment intensive s'apprête à débiter.

Plus tôt dans la création, dans le but de faire exister sur scène les autres membres de la famille, Christophe Honoré a fait plusieurs tentatives avec ses comédiens : attribuer un fauteuil à chaque absent, constituer un plan de salle en fonction des affinités, dresser des portraits, trouver des ruptures de jeu pour incarner les morts (pour exemple, lorsque Chiara Mastroianni parle italien, c'est pour restituer le témoignage de la tante Annie, ayant vécue en Italie). Avec la possibilité de projection inscrite dans la diégèse de sa mise en scène, Christophe Honoré décide alors de mobiliser ses collaborateurs de tournage (son chef opérateur Rémi Chevrin, son assistant Léo Victor-Pujebet...) et convie les comédiens qui lui sont proches à participer à des capsules vidéo d'un film fictif. La nature des images établit un problème de clarté à résoudre dans la diégèse. Plutôt que de faire passer celles-ci pour des archives de famille auxquelles aucun spectateur n'aurait cru et qui seraient passées pour une coquetterie, Christophe Honoré décide de laisser apparente la fabrication des images, tout en jouant sur le degré de fiction impliqué. Ainsi, sur scène, les personnages croiront assister à la projection d'essais caméras abandonnées que le Christophe de fiction aurait réalisé avec ses acteurs phares (alors que le véritable Christophe Honoré n'est jamais allé jusqu'à cette étape pour son projet de film du *Ciel de Nantes*). Ils essaieront de deviner qui est qui, et cela fait ressurgir des souvenirs, des comparaisons avec les véritables figures familiales. Si le spectateur distingue bien Marina Foïs faire des essais (orchestrés) pour le rôle d'Annie Puig, les personnages reconnaîtront quant à eux, avant tout, la transposition cinématographique de cette dernière, de même que pour leurs défunts maris et femmes : Claude (Vincent Lacoste), Liliane (Ludivine Sagnier), Martine (Anaïs Demoustier), Pierre-François (Pierre Deladonchamps), ainsi

que les neveux et nièces (Aurélien Deniel, Paulette Honoré, Colin Dreyfus, Victor Bertin, Jules Straboni).

Ces tournages doivent rentrer dans le budget déjà conséquent du spectacle, et sont alors organisés sur deux jours avec l'équipe théâtrale, mobilisée à des tâches nouvelles (Christèle Ortu s'improvise scripte, je m'improvise *time keeper* puis accessoiriste de plateau...), dans les environs proches piétons du théâtre (Jardin du Luxembourg et bar *Le Condé*), ainsi que dans un décor d'intérieur construit en arrière-scène, que Christophe Honoré avait initialement prévu pour une séquence de vidéo en direct et qui est finalement abandonnée dans la pièce mais utilisé et amélioré pour le tournage afin de reproduire l'intérieur du HLM de Mémé Kiki. Le réalisme souhaité de ces images nécessite un travail préparatoire très conséquent pour la costumière Pascaline Chavanne, l'accessoiriste Martine Staerk et le décorateur Matthieu Lorry-Dupuis.

Ultime enjeu de ce tournage, Christophe Honoré souhaite que les personnages puissent s'absenter de scène, aller et venir dans ce cinéma, et l'idée de les faire *passer derrière l'écran* devient alors une solution. Cependant, la vidéo en direct ne peut créer la parfaite illusion d'une immersion cinématographique. Le surgissement de ce décor d'HLM dans des conditions de tournage devient alors une solution : les personnages verront les images du faux tournage de Christophe et voudront eux-mêmes pénétrer le décor. Durant les deux jours de tournage, une scène est alors filmée avec les comédiens de la pièce, comme si ceux-ci revenaient à l'époque des samedi après-midi chez Mémé Kiki.

Dans la pièce, le fil du jeu des acteurs ne doit pas être rompu selon Christophe Honoré, à la fois pour conserver le présent du spectacle et pour distinguer la nature des personnes à l'image, entre celles désignées diégétiquement comme « les acteurs » (ceux des essais), et celles désignées diégétiquement comme « les vrais parents » (les acteurs sur scène). Il faut impérativement que la voix des comédiens, elle, soit en direct, avec les bruitages, dans le présent du jeu, tout en gardant une parfaite synchronisation avec le montage. Celui-ci est alors réalisé afin que chaque réplique soit hors-champ (l'image ne montre jamais celui ou celle qui parle), et je réalise un semblant de bande rythmo (celle utilisée dans les studios de doublage) pour que les comédiens puissent s'entraîner à être raccord.

Ce tournage – et toute la technique qui en découle et nécessite rodage – cause du retard dans les répétitions, mais la prolongation de celles-ci permet d’achever le travail pour une première version de la pièce. Les comédiens peuvent répéter leurs scènes dansées en autonomie avec l’équipe d’assistantat à la mise en scène, et les techniciens et régisseurs peuvent disposer de créneaux conséquents pour leurs réglages finaux pendant deux jours, où Christophe Honoré se laisse enfin du temps solitaire nécessaire à l’écriture du livret final, imprimé pour l’équipe moins d’une semaine avant le départ de l’Odéon. Avec l’accord des comédiens, une « fausse première » a lieu, pour les professionnels uniquement : celle-ci doit permettre à l’équipe d’ancrer le spectacle dans le souvenir d’une représentation, d’une sorte d’achèvement, de fierté, avant la difficile reprise qui aura lieu plus de six mois après.

On observe que durant toute la période création, l’improvisation des comédiens a généré des considérations dramaturgiques, que ces considérations ont généré de la technique, mais que le processus n’a pas été linéaire : la technique elle-même a généré des considérations dramaturgiques, qui ont pu faire évoluer les improvisations des comédiens, sans texte de référence, comme si la pièce s’autogénérait. Christophe Honoré décrit lui-même sa pratique comme de l’*écriture de plateau*¹.

A titre personnel, j’ai toujours entendu et utilisé ce terme, en école de théâtre, pour décrire précisément le processus d’écriture à partir d’improvisations. Néanmoins, en se référant à l’instigateur du terme, Bruno Tackels, on a accès à une définition bien plus large. Où, dans cette multiplicité de définitions dont on pourrait remettre en question la pertinence, se situerait alors le travail de Christophe Honoré ? Quels seraient les tenants et aboutissants de cette pratique ? C’est ce qu’on verra.

MISE EN SCENE OU ECRITURE DE PLATEAU ?

Lors des répétitions du *Ciel de Nantes*, Christophe Honoré a dit un jour : « Moi, je n’ai pas envie de vous mettre en scène plus que ça. Je n’ai pas envie de vous donner des placements et faire ce genre de travail. »² Alors, s’il ne s’agit pas de mise en scène, de quoi s’agit-il ? D’une « écriture de plateau » ? L’écriture de plateau est multiple et

¹ C. HONORE, « A propos du Ciel de Nantes », *op. cit.*

² Notes de répétitions à l’Odéon, février 2021.

présente de nombreux paradoxes. Si on se demande dans quelle écriture de plateau s'inscrit l'œuvre dramatique de Christophe Honoré, il est alors nécessaire de questionner les différentes acceptions du terme.

Alors que *Le théâtre postdramatique* – défini par Hans-Thies Lehmann dans son ouvrage du même nom qui cherchait à donner des éléments de grammaire afin de décrire et comprendre les nouveaux enjeux du théâtre dans les années 90 – est de plus en plus critiqué, ainsi qu'on le verra, autant sur son appellation douteuse de « post » que sur l'imprécision de son cadre d'étude¹, Bruno Tackels assume² le prolongement³ de ce travail et décrit les nouvelles formes scéniques sous la bannière des « écritures de plateaux », supplantant aussi à la notion de metteur en scène celle d' « écrivain de plateau ».

Loin de faire table rase du texte⁴, les écrivains de plateau seraient plutôt dans une démarche collective et équilibrée, avec tous les pôles de création artistique (scénographie, lumière, son, vidéo, chorégraphie, interprètes...), où le travail de répétition n'obéirait plus à un processus linéaire de transposition puis de rodage d'une œuvre textuelle fixe : « La vraie différence tient dans le fait que le texte provient de la scène, et non du livre »⁵. Si publication il y a, comme ce sera le cas pour *Le Ciel de Nantes*⁶, il s'agit d'un devenir du spectacle : « La scène est première et engendre une matière protéiforme, qui devient notamment le texte de théâtre, dont on peut recueillir les traces et envisager ensuite qu'il devienne un livre - une pièce cristallisée dans un livre. Mais il ne faut jamais oublier que la scène prime le livre, et non l'inverse. »⁷

Les pièces qualifiées d'écritures de plateau peuvent advenir sous des formes très différentes : composition d'un livret (même non-verbal) au cours des répétitions,

¹ D. PLASSARD, « Le postdramatique, c'est-à-dire l'abstraction », *Sciami | recherche*, octobre 2017, vol. 2, n° 1, disponible sur <https://webzine.sciami.com/en/postdramatique-c-est-a-dire-abstraction/> (Consulté le 15 octobre 2021).

² B. TACKELS, *Les écritures de plateau: état des lieux*, Essais, Besançon, les Solitaires intempestifs, 2015. p. 95

³ Pavis note quant à lui que « cette 'écriture de plateau' [...] ressemble comme deux gouttes d'eau au théâtre postdramatique » (P. PAVIS, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Malakoff, Armand Colin, 2018.)

⁴ B. TACKELS, *Les écritures de plateau*, *op. cit.* p. 24 : « Aucun des artistes qui revendiquent la scène comme matrice de leur travail n'a jamais prôné, désiré ou opéré la moindre *tabula rasa*. »

⁵ *Ibid.* p. 90

⁶ C. HONORE, *Le Ciel de Nantes*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 28 octobre 2021.

⁷ B. TACKELS, *Les écritures de plateau*, *op. cit.* p. 105

potentiellement à partir d'improvisations¹, croisements de textes, travail de montage textuel... Il n'est d'autre règle que celle de la primauté chronologique de la scène :

Le texte de théâtre est donc l'aboutissement d'une performance scénique, il n'en est pas le préalable. Le renversement se veut donc copernicien, avec un retour à la vérité même du théâtre où le texte est 'performé' (créé, informé, déformé, transformé) par la scène.²

On pourrait comprendre, par élimination, que tout ce qui n'est pas la mise en scène d'un texte du répertoire est écriture de plateau. Néanmoins, ce dernier cas de figure n'est lui-même pas exclu par Tackels, tant qu'il s'inscrit dans une « logique de la modernisation des textes »³. On se demande alors la spécificité de ce néologisme.

Tackels définit sans cesse l'écriture de plateau en la comparant aux tendances précédentes, comme s'il s'agissait d'un geste radical : elle serait « plus modeste, mais également plus subversive, et pour tout dire iconoclaste. »⁴ La querelle d'Avignon de 2005, durant laquelle la définition même de théâtre fut longuement débattue, aurait tendance à confirmer cette radicalité. Néanmoins, la généralité que souhaite englober le terme proposé par Tackels recouvre de trop nombreuses œuvres dont les gestes artistiques diffèrent et présentent au plus une évolution progressive dans les pratiques mais aucune rupture temporelle. Ainsi, le fourre-tout que représente le terme d'écriture de plateau devient parfois embarrassant, et crée de nombreux paradoxes au sein même du livre de Tackels.

Le metteur en scène est aussi écrivain, l'écrivain de plateau se sert de la mise en scène, mais la différence est que la scène est un 'espace de projection du texte' pour le premier, un 'lieu de création vierge à déchiffrer' pour le second.⁵

Tackels oppose tantôt le metteur en scène et l'écrivain de plateau, mais cette distinction de conception artistique n'est pas aussi cloisonnée qu'il le laisse parfois entendre, admettant d'autre part que : « L'invention de la mise en scène est déjà de l'écriture de plateau, si le metteur en scène ne se contente pas d'être interprète/porte-

¹ *Ibid.* p. 90

² *Ibid.*

³ *Ibid.* p. 23

⁴ *Ibid.* p. 24

⁵ *Ibid.* p. 47

voix/décorateur du texte. »¹ On comprend qu'écrivain de plateau n'est pas un nouveau métier mais plutôt une posture particulière d'un metteur en scène dans son rapport à la création scénique. Le titre d'écrivain de plateau est alors parfois attribué par Tackels comme distinction honorifique pour certains metteurs en scène talentueux, ceux qui ne se contenteraient pas d'appliquer des formules de transposition du papier aux planches avec une petite touche personnelle pour « certifier la signature de [leur] auteur. »²

On serait tout à fait tenté de dire que l'étiquette d'écriture de plateau ne serait, pour Tackels, qu'une façon de rendre ses lauriers au théâtre, qui, selon lui, finalement, « est profondément une écriture de plateau, il l'a toujours été et le sera de plus en plus. »³

UNE DETERRITORIALISATION ET RETERRITORIALISATION DE L'ÉCRITURE DANS LE PROCESSUS DE CREATION

Le 'bon théâtre', celui qu'il nomme désormais écriture de plateau, serait celui qui ne s'invente qu'au contact des planches précisément.

*Le changement de paramètre tient dans le nouveau centre de gravité de l'écriture : le plateau, et lui seul. L'écriture de plateau ne se voit rien imposer qu'elle n'ait elle-même désiré, posé et certifié. Ni le texte ni aucun matériau ne peut s'y glisser s'il n'est pris dans le tissage étroit et rigoureux des différentes forces qui fondent l'événement scénique. Une opération qui s'apparente au montage cinématographique, revu et repensé par Heiner Müller, comme le fait remarquer Rolf Abderhalden, fondateur avec Heidi Abderhalden de Mapa Teatro [...]*⁴

Le nouveau paradigme serait donc de ne plus considérer le metteur en scène comme la tête pensante d'un spectacle, mais la scène elle-même, qui serait source de réponses, dans les manifestations qui peuvent s'y produire au cours d'un temps de rencontre entre éléments hétérogènes (corps des acteurs, paroles improvisées ou non,

¹ *Ibid.* p. 54

² *Ibid.* p. 24

³ *Ibid.* p. 96

⁴ *Ibid.* p. 30-31

lumière, son, vidéo, décor...) – qu'on pourrait appeler *essai* plutôt que répétition, car il ne s'agit pas de reproduire et de roder, mais bien de tenter quelque chose d'inédit.

Par ailleurs, de même que Joseph Danan ajoute la précision « écrivain au plus près du plateau »¹ à l'expression de Tackels, Joël Pommerat – dont Tackels brosse le portrait dans sa série d'ouvrages consacrée aux écrivains de plateau – lui fait remarquer qu'il préférerait le terme d'écriture *du* plateau, c'est-à-dire *depuis* le plateau, depuis ceux qui s'y produisent : les comédiens. Pommerat ne s'attache pas à l'idée ésotérique d'un espace scénique qui écrirait un spectacle et en revient plutôt à la notion concrète de communauté, d'humains travaillant de concert : Pommerat n'est qu'un des créateurs du spectacle, il écrit « par et pour les acteurs ». Remarquons que cette notion d'écriture *par* et *pour* questionne aussi les auteurs en dehors du domaine du théâtre, notamment Christophe Honoré :

En littérature jeunesse, il y a une condamnation à écrire pour. Le « pour » de la littérature « pour » enfants est un cœur pourri, corrompu, mais il fait aussi sa beauté inédite. Il m'a permis ce « pour » que j'ai beaucoup pratiqué, à écrire « avec » dès que je ne m'adresse plus aux enfants.²

Rappelons que ces considérations, écrire *par*, *pour* ou *avec* les acteurs, n'est pas nouvelle, et qu'il ne s'agit que d'un retour à des pratiques qui existaient déjà par le passé, comme le précise aussi Tackels : chez Goldoni, Marivaux, Molière, les textes « s'écrivent pendant et grâce aux répétitions (avec et pour leur troupe, aussi pour des raisons économiques) : la pièce écrite n'est pas le référentiel initial. Cette écriture *pour* compose la dramaturgie européenne. »³ Chez Shakespeare, l'exemple est plus pertinent encore puisque la majorité des pièces a été publiée après qu'elles ont été créées sur scène – après de nombreuses réécritures collaboratives au fur et à mesure des représentations – et la moitié d'entre elles est même restée inédite jusqu'au *Premier Folio* daté de 1623, soit sept ans après la mort de Shakespeare⁴. La réalisation d'un texte définitif transposé de la

¹ J. DANAN, *Entre théâtre et performance: la question du texte*, Apprendre, Arles, Actes Sud-Papiers, 2016.

² C. HONORE, « J'écris dans une sorte de terreur qui à la fois me paralyse, me fixe, et me révèle », 7 septembre 2017, disponible sur <https://diacritik.com/2017/09/07/christophe-honore-jecris-dans-une-sortede-terreur-qui-a-la-fois-me-paralyse-me-fixe-et-me-revele-le-grand-entretien/>.

³ B. TACKELS, *Les écritures de plateau*, op. cit. p. 52

⁴ S. WELLS, G. TAYLOR et W. SHAKESPEARE, *William Shakespeare, the complete works*, The Oxford Shakespeare, Oxford [Oxfordshire] : New York, Clarendon Press ; Oxford University Press, 1986.

scène ou transposable à la scène dans le respect sacré de la pratique d'écriture n'était donc pas la priorité de ces artistes.

Anne-Françoise Benhamou propose le terme alternatif de « dramaturgie de plateau », dont on verra plutôt l'intérêt terminologique, qui réduit légèrement le champ d'étude des écritures des plateau et permettrait d'inscrire précisément Christophe Honoré : « C'est ce processus de contamination de la pensée par le jeu, et réciproquement, que je nomme dramaturgie de plateau. »¹ Cela permettrait de différencier le cœur de ces pratiques contemporaines plus nettement que la définition protéiforme établie par Tackels, dont Patrice Pavis faisait remarquer la correspondance quasi-identique avec théâtre postdramatique².

Dramaturgie de plateau ou *écriture de plateau*, ces considérations se retrouvent aujourd'hui chez de nombreux artistes – la plupart, diront même certains –, comme Joël Pommerat, Caroline Guiela Nguyen, mais aussi Julie Deliquet, qui s'empare pourtant de scénarii de films (aux indications bien plus exhaustives que les textes de théâtre). Comme l'écrit Tackels, on pourrait dire qu'au milieu de « toutes les formes d'expression [qui] ont été conviées sur la scène », ils cherchent désormais à « inviter le texte pour qu'il y trouve sa juste place. »³ La conséquence directe de cette considération est pour les acteurs, qui ne sont pas seulement les interprètes mais également des contributeurs à l'élaboration du spectacle.

ACTEURS-AUTEURS OU ACTEURS EN QUÊTE D'AUTEUR

Dans le processus d'écriture de plateau à partir d'improvisations des comédiens, un phénomène intéressant surgit. L'acteur commence par proposer, mais, très vite, il est dans l'attente d'un *socle stable sur lequel danser*. Lors des répétitions du *Ciel de Nantes*, les comédiens s'impatientaient parfois d'obtenir un texte de référence, une parole sûre qu'ils pourraient travailler à déployer. La gestation d'un texte durant la période des répétitions change alors l'acteur en une sorte de « personnage en quête d'auteur ». Je me réfère ici au titre de la pièce *Six personnages en quête d'auteur*, de Luigi Pirandello, où

¹ A.-F. BENHAMOU, *Dramaturgies de plateau*, Essais, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2012.

² P. PAVIS, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, op. cit.

³ B. TACKELS, *Les écritures de plateau*, op. cit. p. 55

des personnages de fiction autonomes, hors d'un livre, s'immiscent dans des répétitions de théâtre pour réclamer au metteur en scène que leur histoire soit écrite.

La fébrilité dans laquelle se trouvent les personnages de Pirandello, entre censure de leur propre histoire et revendication d'une parole précise, entre supplication du texte et refus de celui-ci, peut se retrouver chez les acteurs en écriture de plateau. Cette fébrilité se retrouve particulièrement chez des comédiens qui ne seraient pas aguerris à cet exercice d'improvisation particulier, voire au théâtre tout court, comme c'était le cas pour Chiara Mastroianni lors de son tout premier passage aux planches. Ce statut met immédiatement en tension sur scène, une tension hors de la fiction, certes, mais qui peut devenir elle-même génératrice de fiction. Ainsi, la présence de l'acteur, avant l'incarnation (si incarnation il y a) peut être déjà considérée comme essence du personnage, ainsi que le fait remarquer Armel Roussel, metteur en scène, dans son article *L'acteur comme document* : « Tout se passe comme si j'étais l'organisateur d'un rendez-vous où le personnage fait une moitié du chemin et l'acteur, l'autre. »¹

Remarquons qu'étrangement, comme chez Pirandello, le comédien est dans l'attente qu'un texte lui soit donné, mais lorsque ce texte est produit, le comédien continue d'en revendiquer une sorte de possession. Une fois la scène écrite, même quasiment identique à sa retranscription, l'écart entre ce que le comédien croit avoir improvisé et le texte qui lui est remis le conduit très souvent à modifier une nouvelle fois le texte. Celui-ci n'est pas immuable, gravé dans la roche et réclamant le respect « à la virgule » qui est d'ordinaire attendu d'un comédien. Le texte est encore perçu comme un matériau malléable. Comme le comédien est à la fois le modèle et l'interprète, l'avant et l'après, il considère parfois que son intuition prévaut sur le travail de l'auteur. Ce rapport au support textuel – transgressif ou conciliant, selon les perceptions – est un peu paradoxal : l'acteur aurait plus tendance à vouer fidélité à un auteur absent qu'à celui qu'il fréquente, dont il se sait influence.

Tony Kushner – dramaturge et scénariste américain, auteur notamment de *Angels in America* – témoignait lui-même de son inquiétude personnelle à côtoyer l'équipe d'un spectacle, qui pourrait grandement entraîner son écriture dans des facilités, des

¹ A. ROUSSEL, « L'acteur comme document », *Etudes théâtrales*, 2011, n° 1, pp. 128-132.

compromis voire des flatteries aux acteurs : « Je me méfie de la séduction de la salle de répétition, qui est infiniment plus attrayante que la chambre où j'écris. »¹

L'évolution de la proposition de texte pourrait aussi fâcher les auteurs et metteurs en scène, se lamentant : « A quoi bon écrire ? » mais dans le cas de la création du *Ciel de Nantes*, Christophe Honoré ne suivait pas son texte sur un pupitre comme un chef d'orchestre et se manifestait plutôt lorsqu'une phrase ne lui semblait pas juste selon les yeux et les oreilles, parfois même sans savoir si l'erreur qu'il soulignait émanait de sa propre écriture ou d'un possible détournement par le comédien, et qu'il était ensuite de mon devoir de corriger en temps réel dans un document de référence. Dans cette façon de faire, l'acteur retrouve alors une grande part de sa force créatrice, multipliant les propositions soumises à validation, comme Harrison Arevalo², ou les reformulations, comme Jean-Charles Clichet, sur lesquelles le metteur en scène peut continuer d'agir, bridant et débridant les écarts dans un dialogue continu jusqu'aux représentations.

Tackels rappelle que ce dialogue n'est pas complètement étranger au metteur en scène *classique* qui aurait choisi de monter une pièce du répertoire. La maïeutique de l'acteur est continue, même lorsque le texte est écrit : « Anatoli Vassiliev a compris que la nouvelle langue du théâtre – celle qui est à la hauteur des anciennes, de toutes les anciennes langues – n'existe qu'en accouchant les acteurs d'aujourd'hui. Il est assurément un grand, un très grand accoucheur d'acteurs. De l'art de la maïeutique réactivée. Avec lui, les textes disparaissent dans les limbes pour renaître dans la lumière puissante de ses comédiens. »³

Cette réécriture constante s'arrêtera-t-elle aux représentations ? Rien n'est moins sûr. À partir de la première, Christophe Honoré ne verra plus la pièce, et il sait que les acteurs auront la liberté de faire évoluer le spectacle. Son assistante Christèle Ortu aura le devoir de surveiller que cela ne pervertisse pas l'intégrité du projet, mais elle ne pourra pas jouer à la « police du texte » et empêcher la troupe de réinventer le spectacle. Christophe Honoré reviendra peut-être alors pour rectifier le tir. *Ad lib.*

Le qualificatif « pirandellien » que j'ai ici proposé pour l'écriture de plateau par l'improvisation n'est pas tout à fait anodin. En vérité, ce qu'il y a de vertigineux dans

¹ T. KUSHNER et S.L. COLE, *Playwrights in rehearsal: the seduction of company*, New York, Routledge, 2001. Traduit de l'anglais.

² C. HONORE, « A propos du Ciel de Nantes », *op. cit.*

³ B. TACKELS, *Les écritures de plateau*, *op. cit.* p. 74

cette pièce spécifiquement, c'est que parmi les personnages, il y a l'auteur lui-même. Youssouf Abi-Ayad interprète Christophe, sous le regard de celui-ci. C'est pour cette raison que Christophe Honoré évoquait un jour un rapprochement avec Pirandello¹. Alors que les acteurs sont *en quête d'auteur*, les personnages aussi, dans la fiction, sont *en quête d'un réalisateur*. Ils réclament à Christophe-Youssouf de faire un film sur leur histoire, ou bien l'en empêchent, questionnant tantôt l'intérêt d'un cinéma qui montrerait telle quelle la réalité, tantôt la faculté du cinéma à montrer cette réalité :

V.L. – Je t'ai piqué une idée que je trouvais très intéressante. Tu disais qu'il y avait quelque chose de pirandellien dans le texte. En pensant à Six personnages en quête d'auteur, j'avais envie d'affirmer qu'il y avait un penchant pirandellien à l'écriture par l'improvisation, où on observe les acteurs pendant les répétitions comme ces personnages qu'on a privés d'une histoire. Chez Pirandello, les personnages ne maîtrisent pas l'outil du théâtre. Ici, c'est le cinéma. Chez Pirandello, les personnages refusent de parler du sujet, le détournent, mais veulent qu'on parle d'eux. Et dans ta pièce à toi, il y a un élément supplémentaire et vertigineux, c'est que l'auteur à qui on fait cette demande fait lui-même partie des personnages.

C.H. – Pour être franc, je connais très mal le théâtre de Pirandello. J'ai assisté à des pièces de théâtre en tant que spectateur, mais je ne suis pas certain que j'aie déjà été lecteur de Pirandello. Je m'étais posé cette question puisque quand on s'est installés à l'Odéon, Stéphane Braunschweig répétait une pièce de Pirandello qu'il n'avait pas pu jouer à l'époque. Quand on commençait à répéter dans les studios et qu'eux étaient sur la grande scène, souvent, pendant les pauses, j'allais écouter. Soudain, j'avais l'impression qu'on faisait la même chose. C'est une sensation qui arrive tout le temps en période de création : on a l'impression que les autres font pareil. Je m'étais dit : « Tiens, mais mon dispositif est assez pirandellien ! ». Néanmoins, chez Pirandello – et je le connais assez peu – la référence est le théâtre et la littérature plus généralement, tandis que nous c'est le cinéma. Ce qui échappe au théâtre et à la littérature – où tout est question de paroles – c'est qu'on a affaire aux images. [...] Je pense que la pièce joue avec ça. Parce que ce sont des acteurs

¹ Notes de travail à l'Odéon, janvier 2021.

que j'ai choisis et qui ne correspondent plus à l'image des gens réels dont leurs personnages sont issus. Et même au cours de la pièce, ces acteurs sont remis en cause par d'autres acteurs qui arrivent à l'écran – ceux qui interprètent Martine et le reste de la famille – et qui sont bien désignés, eux, comme des acteurs. Comme si, pour les acteurs sur scène, cela donnait soudain plus de véracité. Comme s'ils n'étaient plus des acteurs. Bon, je crois que c'est une pièce très théorique qu'on a faite. (Rire) Plus le travail quand même avec Youssouf, qui me joue moi mais un autre âge, qui amène d'autres questions.

V.L. – Il n'a pas vraiment d'âge dans la pièce. Il est à la fois toi aujourd'hui, et comme l'adolescent des périodes évoquées.

C.H. – C'est assez étrange. Je ne suis pas si sûr, ou du moins je n'ai pas le souvenir d'un texte où le metteur en scène est un des personnages, avec des informations très clairement autobiographiques.¹

De cette remarque sur l'écriture autobiographique, nous verrons plus tard qu'un autre rapprochement aux œuvres de Pirandello pourra être fait dans l'écriture d'Honoré.

Avant cela, puisqu'on a vu le statut particulier de l'acteur dans ce type de créations qualifiées d'écriture de plateau, on peut se poser la question de la légitimité du terme « auteur » – avec ce qu'il implique de « droit d'auteur » – lorsque l'auteur se réfère à la transcription d'improvisations de comédiens.

DE LA SCENE AU PAPIER, DU PAPIER A LA SCENE, UNE GENETIQUE CONFUSE DU TEXTE

Lors de la création du *Ciel de Nantes*, l'une des responsabilités les plus importantes que j'ai partagées avec l'assistante à la mise en scène – Christèle Ortu – était de filmer et retranscrire les improvisations des comédiens. Nous installions une caméra qui, pour cadrer toute la scène de l'Odéon, devait parfois être reculée en milieu de salle, et qui était alors incapable d'enregistrer les voix des comédiens, ce qui nécessitait une prise de son séparée, avec nos téléphones directement posés en bord de scène. Toute une logistique. Les improvisations pouvaient durer de dix minutes à une heure, et un thème

¹ C. HONORE, « A propos du Ciel de Nantes », *op. cit.*

d'improvisation pouvait conduire à plusieurs essais le même jour ou sur plusieurs journées, afin de revenir sur des situations intéressantes qui auraient été évacuées trop vite, de recadrer ce qui serait sorti du thème d'improvisation voire qui aurait été en contradiction avec la mythologie du spectacle. Au départ, ces multiples itérations d'une même improvisation étaient toutes retranscrites afin de ne pas perdre les possibles trouvailles des comédiens dans un essai globalement « raté ». Christèle et moi retranscrivions en dehors des temps de travail. Comme les répétitions avaient lieu de 14h à 23h, et qu'il fallait préparer la salle en avance, et vérifier que toutes les tâches (tests PCR, impressions, scans, courses, communication entre les membres de l'équipe, rendez-vous à venir...) étaient bien accomplies avant le début des répétitions, autant dire que nous transcrivions la nuit ou dès le réveil, qu'il devenait donc tout bonnement impossible d'accomplir cette opération pour toutes les itérations d'impro, d'autant plus que plus le temps passait, plus la mise en scène se construisait, et plus les sollicitations de Christèle vis-à-vis des créateurs son/lumière/vidéo devenaient importantes : celle-ci était finalement dans l'incapacité de participer aux retranscriptions, tandis que ma capacité à assumer des nuits écourtées n'était pas illimitée. Il allait être nécessaire à Christophe Honoré de faire un choix : soit une sélection plus restreinte des essais qui lui semblaient pertinents, soit une réduction du temps d'improvisation pour les comédiens. Une première solution aurait été de ne plus me faire venir en répétition pour que j'avance de mon côté sur les transcriptions, avec un rythme plus reposant. Christophe Honoré me proposa cette solution très tôt, et fut compréhensif quand je la refusai immédiatement : je ne voyais pas l'intérêt de participer à ce spectacle depuis chez moi, loin de tout ce qui faisait l'intérêt de mon observation. Christophe Honoré choisit alors au cas par cas les improvisations dont il souhaitait obtenir le texte afin de le remanier, sachant qu'une sélection trop conséquente impliquerait du retard accumulé.

La transcription se fit avec les outils du bord, selon des techniques développées de façon impérieuse. Avec deux comédiens sur scène, une seule source d'enregistrement sonore suffisait à distinguer tout le dialogue, mais comme les improvisations pouvaient se faire jusqu'à sept comédiens jouant concomitamment des situations multiples dans un même espace, il était souvent nécessaire de comparer plusieurs sources sonores (panoramique du micro de la caméra, téléphone à cour, téléphone à jardin) à ce qui était visible à l'image. Alternier entre écoute et écriture au clavier était très fastidieux, faisait perdre le fil de la pensée et beaucoup de temps, notamment en raison de latences lors des

arrêts et reprises d'un fichier vidéo de plusieurs giga-octets sur un ordinateur personnel de milieu de gamme. Dans ma façon de faire, la vidéo était finalement visionnée au ralenti (vitesse 0,5 ou 0,75), en écoute à l'oreillette, en répétant à voix haute ce que j'entendais et en décrivant les actions importantes à l'outil de dictée vocale sur Word™, tout en ajoutant manuellement les retraits de lignes nécessaires à séparer les différents locuteurs et didascalies dans le traitement de texte. Lorsque je n'étais pas assez rapide, que je prenais du retard sur ce qui se jouait, ou que je ne comprenais plus comment une discussion était passée du coq à l'âne, je revenais ponctuellement en arrière. Comme l'outil de dictée n'est pas tout à fait perfectionné, en particulier lorsqu'il s'agit d'un langage oral loin de l'académisme, il était évidemment nécessaire de passer en revue toute la retranscription pour corriger les erreurs (mots manquants, confusions, homophonies, noms propres inconnus, censures des termes vulgaires etc.) ainsi que pour mettre en forme le texte. Pour une improvisation de 40 minutes, ma première transcription a nécessité plus de 7 heures, et au fil des semaines, j'ai gagné en aisance¹. Finalement, c'est plus d'une cinquantaine de retranscriptions d'improvisations qui se sont étalées sur plus de 900 pages (caractère 11, interligne simple...) :

Transcrit	Non-retranscrit	<i>Date</i>
<i>Les titres suivants ont été donnés par le transcripteur à simple but indicatif</i>		
1.	Retrouvailles et arrivée de Christophe	22.01
2.	Le métier de Christophe	22.01
3.	La vie d'Annie	25.01
4.	Le suicide de Roger	26.01
5.	Le récit du suicide de Roger	27.01
6.	Les morts, les vivants, leurs objets	28.01
7.	Duos de personnages (trois versions)	28.01
8.	Le témoignage de Kiki	29.01
9.	La bande à Mémé	29.01
9bis.	Visionnage du foot chez Mémé	29.01
10.	Le quizz de Youssouf {notes}	29.01
11.	Le casting du film & la mort de Puig	01.02
12.	Le tango et les aveux de Puig	01.02
13.	Le témoignage de Kiki (reprise)	01.02
14.	Le témoignage de Kiki (au micro)	02.02
15.	L'aveu de l'absence d'un film	02.02
16.	La vie d'Annie (reprise)	02.02
17.	L'histoire de Jacques, les scellés, les fiottes	03.02
18.	Puig et ses enfants	03.02
19.	L'histoire de Marie-Do & la mort de Claude	03.02
20.	Le parcours artistique de Christophe	03.02

¹ Mon meilleur score étant de 2 heures 30 pour 40 minutes d'improvisation, oui, j'en tire une grande fierté.

21.	Les confidences de Claudie	04.02
22.	Christophe et le portrait de famille rêvé	04.02
23.	Le procès du père Puig	05.02
24.	Les fauteuils des absents {notes}	05.02
25.	Essai cam : Les oncles près du capot de voiture	05.02
26.	Essai cam : Roger sur le palier de Claudie	05.02
27.	Essai cam : Dîner chez Kiki	05.02
28.	Puig Pauvre Diable & Les accouchements de Kiki	08.02
29.	Le plan de salle	08.02
30.	Sept biographies	09.02
31.	Vanishing Act	09.02
32.	Les cartes d'anniversaire de Puig (proposition d'Harrison)	09.02
33.	A table, derrière l'écran, les souvenirs chez Kiki	09.02
34.	Sept biographies (reprise)	10.02
35.	La complicité de Kiki et Christophe + Spacer de Sheila	10.02
36.	Le conflit de Jacques et Marie-Do	10.02
37.	Claudie séduit, Claudie vrille	10.02
38.	Le plan de salle (reprise)	10.02
39.	L'absence de film & Images de chez Kiki	11.02
40.	Le complicité de Kiki et Christophe (reprise)	11.02
41.	Tous les enterrements	12.02
42.	Essai cam : Roger prend Christophe pour Frédéric	12.02
43.	Violences conjugales (cascade)	12.02
44.	Coccinelles, histoire de Kiki, de Puig, violence, plan de salle	12.02
45.	Puig le Pauvre Diable & Les accouchements de Kiki (reprise)	15.02
46.	Puig, présentateur sportif (proposition d'Harrison)	15.02
47.	L'héritage espagnol	15.02
48.	L'absence de film + souvenirs de chez Kiki + FC Nantes	16.02
49.	Christophe & Marie-Do... & Julien	16.02
50.	Essai cam : un tournage sur le parking (avec Christophe)	16.02
51.	Tous les cercueils (chansons pour les morts)	18.02
52.	Pauvre diable, accouchements et tous les cercueils	18.02
53.	Tango & Espagnolade	18.02
54.	Qui est la taupe de Puig dans la famille ? {notes}	19.02
55.	Martine et Frédéric	19.02
56.	Annie	19.02
57.	Tango, espagnolade et Pauvre Diable	24.02
58.	Les cercueils (reprise)	24.02
59.	Essais caméra + Martine et Frédéric	04.03
60.	FC Nantes + Puig à la télé	05.03
61.	Tuberculose et Spacer {notes}	05.03
61bis.	Tuberculose et Homophobie	06.03
62.	Torture en Algérie	05.03
62bis.	Torture en Algérie (reprise)	06.03
63.	Les amours de Marie-Dominique + Essais caméra	06.03
64.	Qui est la taupe de Puig dans la famille ? (avec paperboard)	08.03
65.	Arrivée de Marie-Do et Christophe (Impro Youssouf)	08.03
66.	Les cercueils (reprise condensée)	08.03
	<i>[Les traces des 67 et 68 sont manquantes aux archives]</i>	
69.	Lettres et Rapports	15.03

69bis. Lettres et Rapports (reprise)
70. Espagnolade & Pauvre diable

16.03
17.03

Ce que je raconte ici n'a pas pour seul but d'étaler ma méthode de travail sur plusieurs mois – bien que cela pourrait inspirer de futurs assistants, sait-on jamais ? – mais plutôt pour montrer à quel point le processus de retranscription est intense et laborieux, et nous verrons que celui-ci est primordial dans ce type d'écriture de plateau.

Une autre des raisons qui explique cette progressive accélération des transcriptions est celle de la rigueur atténuée au fil du travail. Les premières transcriptions étaient absolument fidèles, trop fidèles, à l'interjection près, et néanmoins différentes si elles émanaient de Christèle ou de moi (choix de la ponctuation, de la façon d'écrire un rire etc.) Quand Christophe Honoré s'est mis à écrire, il m'est apparu que certaines suppressions ou corrections étaient systématiques : suppression des hésitations de comédiens lorsqu'il ne s'agit pas de jeu, suppression des répétitions de comédien lorsqu'une phrase n'est pas entendue par les autres comédiens, rectification des erreurs de noms, de lieux et de dates s'ils n'amènent pas à une remarque sur la mauvaise mémoire d'un personnage, rectification des répétitions de mots et élargissement du vocabulaire, préférence pour les synonymes d'argot ou de langage populaire sur certains termes (*bagnole* plutôt que *voiture*, *un petit coup* plutôt qu'*un verre* etc.)... J'ai intégré certains de ces automatismes dans ma façon de transcrire, et, avec les discussions à la table après chaque essai, j'ai commencé à effectuer des sélections au sein même des impros selon les réactions de Christophe Honoré et de l'équipe, non dans l'idée fainéante de soulager ma charge de travail ou celle – plus ambitieuse et sournoise – de prendre en charge la composition d'une scène, mais pour proposer plutôt une forme moins brute et cohérente avec les débriefings. Je me rendais alors compte dans les dernières semaines que les textes que je relisais avant envoi présentaient parfois, par endroits, des tournures tout à fait différentes de celles des comédiens.

Dans le même temps, ces derniers prenaient de l'aisance à réagir en intégrant la mythologie de leurs personnages – qui se consolidait alors que les séquences du livret commençaient à prendre forme –, et à jouer en groupe sans faire de chevauchements dans les actions et les paroles et en ne se jetant plus dans des conflits immédiats mais plus subtiles et insidieux, qui demandent un grand effort de tendresse pour différer les tensions :

*C.H. – Rappelle-toi au début des répétitions, quand on a commencé à faire les impros : on a vu que c'étaient des impasses. Ça discutait beaucoup, et on pouvait faire dix scènes où les enfants rembarraient le père Puig qui, du coup, n'avait plus de place. Et Claudie rembarrait sa mère, qui n'y avait plus de place non plus. On s'est vite aperçus que la pièce n'est pas Un air de famille de Bacri et Jaoui. Ça ne joue pas du tout sur cette idée d'une grande pièce de deux heures avec des gens qui se tapent dessus, et qui s'engueulent, genre repas de famille. Ça n'aurait pas été intéressant pour nous. Il y a un conflit, un conflit qui couve, et ce que j'ai bien aimé – mais qui a été difficile à faire, et il a bien fallu qu'on en passe par là pour tout relier – c'est qu'il fallait que tout le temps la tendresse advienne. Que les tensions soient contredites, qu'on ait à la fois et la violence et l'amour, et l'amour et la violence, et qu'on ne pouvait pas être sur l'idée de la moralité. Cela nous a posé de vraies questions. [...]*¹

En raison de tous ces facteurs, les transcriptions avaient tendance à être de plus en plus construites, à ressembler à un texte de théâtre qui s'intégrerait plus facilement au livret. A cela, je réitère n'avoir absolument aucune revendication d'écriture, mais je tiens plutôt à relever la complexité du processus d'écriture, qui passe d'une part à travers nombre de « filtres » (ceux d'un échange oral, d'une transcription, d'une réécriture, d'un montage) avant de revenir sur les planches, mais est aussi non linéaire, contrairement à ce que pourrait laisser entendre le terme d'écriture de plateau. Elle ne se limite absolument pas à une ascendance du plateau qui produit un texte.

Imaginons : trois improvisations indépendantes conduisent à trois transcriptions, déjà légèrement différentes de la parole des comédiens. Arrivée dans les mains de l'auteur-metteur en scène, les deux premières sont affinées et réécrites. Néanmoins, la troisième présente peu d'intérêt en tant que scène, mais l'auteur relève des éléments pertinents pour étoffer, compliquer ou résoudre les enjeux des deux autres. Il dissémine alors ces éléments dans les deux scènes, qu'il fait lire aux comédiens. Ceux-là ne reconnaissent parfois pas du tout leurs mots (à tort ou à raison), et se disent même tantôt « J'aurais pu dire ça en mieux », tantôt « C'est tellement mieux que ce que j'ai dit ». Durant cette lecture consécutive, l'auteur-metteur en scène soupçonne une continuité possible des deux scènes (dont les éléments injectés de la troisième seraient peut-être le

¹ C. HONORE, « A propos du Ciel de Nantes », *op. cit.*

liant). Il propose alors aux comédiens de refaire une impro, à partir du canevas qu'ils viennent de lire. Les comédiens improvisent, recyclent certaines phrases, certains mots, parce qu'ils sont conscients de l'effet précis que ceux-ci peuvent produire sur le déroulé de l'action, mais cette improvisation, plutôt que d'avancer linéairement, fait des allers et retours entre les deux scènes, pour revenir sans cesse sur des questions laissées en suspens. Et elle génère également de nouveaux éléments. L'auteur-metteur en scène discute avec son équipe des éléments qu'il souhaite retenir, de ceux qui lui ont manqué, de ceux qui lui semblent superficiels, et du mouvement dessiné au cours de leur essai, qui a vacillé cette première fois, et qu'il serait désormais bon de tenir. Pendant cette discussion, la créatrice lumière glisse un mot au technicien pour demander un réglage précis qui accompagnera les comédiens dans leur trajectoire. Une comédienne demande au créateur son si celui-ci peut diffuser une des chansons qu'ils avaient évoqués dans les premières discussions dramaturgiques, lorsqu'elle fera un signe. Les comédiens remontent en scène, ils réessaient, et on croirait déjà voir une scène. L'improvisation est à nouveau retranscrite. L'auteur-metteur en scène revient alors sur ce dernier document pour composer une séquence, que des considérations dramaturgiques le conduisent à projeter dans un déroulé imaginaire du spectacle où subsistent des zones d'ombre. *Ad lib.*

On voit alors comment tous les membres d'une équipe de création peuvent être mis à contribution. D'eux-mêmes, les comédiens n'auraient sans doute aucune revendication d'écriture. La responsabilité à produire quelque chose de littéraire, percutant, construit, n'est pas le but des improvisations, qui perdraient alors de leur spontanéité. C'est un travail ultérieur de montage et de réécriture constante jusqu'à la représentation du spectacle, et Christophe Honoré en a très vite déchargé sa troupe :

« L'important ce n'est pas ce que vous allez dire. Ce sont les humeurs. L'impro c'est faire apparaître les humeurs. Si on se dit qu'il a un texte caché, on risque de ne pas le trouver, et de mentir sur l'humeur. »¹

Par « humeur », Christophe Honoré se réfère aux instincts des comédiens, des instincts qui se travaillent afin qu'ils respectent une certaine cohérence, et qui, lorsqu'ils se rencontrent, entraînent d'eux-mêmes de nouvelles situations, comme spontanément, orientent les futurs thèmes d'improvisation, et impulsent des mouvements dramaturgiques :

¹ Notes de travail à l'Odéon, janvier 2021.

« C'est une pièce où il y a plus de mouvements que de chapitres. Ce sont vraiment des mouvements qui sont au début un peu souterrains, et qui au fur et à mesure – comment dire ça ? – imposent quelque chose. Et s'entrechoquent. Et s'envahissent. Et se mettent à régner. Je sais pas pourquoi... On sait pas pourquoi tel personnage à tel moment commence à prendre le pas sur les autres. J'aime bien ce – alors, ça paraît un peu orgueilleux ce mot – mais j'aime bien cette subtilité-là. Les personnages de la pièce, eux, ne sont pas très subtils. Tu as dû t'en rendre compte. Ils sont très bruts de décoffrage, mais la pièce crée des subtilités, des mouvements infimes. En tout cas, c'est ce que nous on vivait. »¹

On voit que dans le cadre des écritures de plateau, de nouvelles pratiques introduisent une confusion de la notion d' « écrivain » en tant que parent du texte. Si le support textuel du spectacle est inspiré et influencé par différents intervenants et contributeurs au cours de sa réalisation, sa coordination et la forme finale de sa rédaction restent de la responsabilité d'un chef de projet, l'écrivain de plateau. Reste désormais à savoir si la nomenclature elle-même est adéquate.

ECRIVAIN POSSESSEUR, ECRIVANT POSSEDANT

Patrice Pavis rappelle dans son *Dictionnaire du théâtre et de la performance* une terminologie proposée par Roland Barthes, et celle-ci pourrait clarifier la confusion apparue dans le cadre des écritures de plateau :

ECRIVAIN / ECRIVANT : Cette autre célèbre distinction de Barthes s'applique au théâtre. L'écrivain n'écrit pas pour accomplir une tâche, pour fournir un matériau directement, transitivement, adaptable. L'écrivain produit un texte, une littérature dramatique, ayant une valeur en soi. Cette littérature dramatique n'a pas nécessairement besoin d'être traduite et prolongée dans une mise en scène. En revanche, l'écrivain a déjà une idée des raisons qui le poussent à écrire, son travail est utilitariste. L'écrivain de théâtre considère sa

¹ C. HONORE, « A propos du Ciel de Nantes », *op. cit.*

production textuelle comme un simple canevas, un scénario transitoire et transitif au service du metteur en scène.¹

Dans un processus d'écriture depuis la scène et pour la scène, la notion d'*écrivain* de plateau pourrait tout à fait remplacer celle d'*écrivain* de plateau afin d'éviter toute conflit sur des notions de droit d'auteur. C'est une question que Christophe Honoré s'est déjà posée lors de la création de son spectacle *Nouveau Roman* en 2012. Si dans ce spectacle apparaissent des extraits des œuvres des auteurs associés bon gré mal gré au Nouveau Roman², le liant du spectacle, le reste des interventions des comédiens, est quant à lui issu d'improvisations. Lorsque la journaliste Laure Adler interroge Christophe Honoré sur la notion d'auteur dans ce spectacle, celui-ci propose les termes de « possédant » et « possesseur », qui pourraient respectivement correspondre à l'« écrivain » et l'« écrivain » proposés par Barthes :

Je voulais pouvoir m'appropriier tous les mots énoncés dans la pièce, même si je n'étais pas leur auteur. C'est une pièce dont je refuse de me revendiquer comme l'auteur, parce qu'effectivement elle est nourrie de citations, de comptes-rendus d'improvisations, de documents, d'extraits de films... Et en même temps, je me sens plus « possédant » de Nouveau Roman dont je n'ai peut-être écrit que vingt milles signes, que de La Faculté, la pièce que j'ai écrite pour Éric Vigner. Se savoir possédant et s'effacer de toute revendication de possesseur. C'est une question essentielle, il me semble, pour les écrivains de ma génération : l'appartenance et l'éparpillement de l'auteur. L'effacement de l'auteur est sinon l'un de nos objectifs, en tout cas une donnée contextuelle. J'imagine que nous allons vivre dans les vingt années prochaines la disparition du droit d'auteur. Et ça ne m'effraie pas. [...] Les écrivains et plus généralement les artistes d'aujourd'hui peuvent difficilement revendiquer une place, disons de prophète, ou de témoin spécialiste, ou de propriétaire d'une vérité. On doit admettre que nous sommes traversés. Par les œuvres du passé, les informations, l'accessibilité des documents, l'ubiquité permanente de nos vies. Il me semble que notre travail d'auteur est de l'ordre du tamis. On décide de montrer ce qui reste après le passage de la vague. Il n'y a pas d'intérêt à s'interroger sur ce qui nous appartient vraiment à nous. Revendiquer d'être des

¹ P. PAVIS, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, op. cit.

² Notamment Marguerite Duras, qui refusa toujours cette étiquette

non-possesseurs, des non-propriétaires me semble un des signes essentiels de notre attention au monde d'aujourd'hui.¹

Dans cette idée de « montrer ce qui reste après le passage de la vague », on peut comprendre ce processus dont parle Tackels lorsqu'il dit que les écrivains de plateau, même lorsqu'ils montent des œuvres publiées, se laissent en réalité infuser de celles-ci avant d'initier – par toutes les techniques de montage qu'on peut imaginer : « tordre, détourner, piller, condenser, couper, réduire, cristalliser, démonter les textes du répertoire, en les mixant avec leur propre parole témoignante »² – un geste véritablement créateur, loin du livre, plus près de la scène, dont les manifestations sont des palimpsestes de l'œuvre originale plutôt que leur traduction scénique :

Castellucci utilise une très belle formule pour parler du livre. Il dit que le livre, ce parallélépipède de papier, abrite le texte, certes, mais sous la forme d'un tombeau. Le travail de l'« écrivain de plateau » consiste à rouvrir le tombeau. Réaffirmer l'énergie qui est contenue dans le livre. C'est ce qu'il a fait magnifiquement avec la Divine Comédie de Dante. Si l'on s'en tient strictement à ce qui est dit dans son spectacle, il n'y a pas un mot de Dante. Mais c'est une écriture à partir de la Divine Comédie. Il emploie d'ailleurs cette expression : « Je me suis baigné dans la Divine Comédie comme dans un fleuve et j'en suis ressorti tout mouillé. Et c'est ce que je vous montre aujourd'hui. »³

Lorsqu'il a monté *Le Côté de Guermantes*, d'après Marcel Proust, Christophe Honoré a refusé d'écrire « de Proust » et même d'employer le terme d'adaptation. Sa mise en scène ne se veut pas être représentative de l'œuvre de Proust mais plutôt de ce qu'il retient de celle-ci, de l'amour qu'il a de l'œuvre et de ce qu'elle lui évoque, et c'est cette volonté qu'il a souhaité partager dans sa lettre aux acteurs de la Comédie-Française :

Bien sûr qu'il est ridicule de prétendre adapter Proust, au théâtre, comme au cinéma. C'est une entreprise pourrie d'avance tant ce mot « adaptation » traîne avec lui des sens contraires et vagues, des ambitions paresseuses et ternes. On parle d'adaptation souvent pour dire illustration, mise en image, mise en plis. On parle d'adaptation quand on prétend recoiffer un livre.

¹ C. HONORE *et al.*, *Nouveau romantique*, 2019.

² B. TACKELS, *Les écritures de plateau*, *op. cit.* p. 25

³ *Ibid.* p. 56

Oubliant qu'alors les voix résonnent souvent dans le vide, qu'elles ne laissent plus entendre que tout ce qu'elles ont perdu dans l'effort poursuivi d'être soudain reconnaissables. Ce mot d'adaptation me semble ne promettre qu'une prise de pouvoir déplacée, convenue et bien solennelle. Soyons plus sentimentaux, plus scrupuleux. Je ne vous propose pas une adaptation mais une séance de nécromancie, il me semble que le théâtre est un lieu où l'on peut sérieusement faire tourner les tables. Invoquer et évoquer n'est pas adapter, c'est lire à plusieurs, c'est déchiffrer, c'est se savoir vivant ignorant parmi les morts savants. C'est franchir le pont et croire que des fantômes vont venir à notre rencontre. Il n'est pas dit qu'ils soient bienveillants, mais personnellement, avec une armée comme la vôtre, je ne crains pas de me risquer au pays de la littérature.¹

A la notion d'écrivain possédant pourrait s'ajouter celle d'écrivain possédé : il agit en étant habité par l'œuvre, pour en produire une autre.

Si le livre n'est pas l'objectif du livret mais un devenir possible, à qui revient ce devenir ? Comme l'a fait remarquer Christophe Honoré dans son entretien à propos de *Nouveau Roman*, ces nouveaux rapports à l'héritage textuel pourraient effacer complètement la notion de droit d'auteur. Où celui-ci tire-t-il sa source, et où s'arrête-t-il ? A sa réponse, Mireille Calle-Grüber a ajouté : « Le nouveau roman refusait la notion d'auteur, déjà. Il considérait que c'était le travail du texte, que quelque chose venait pendant l'écriture, avec l'écriture, qu'avant l'écriture il n'y a pas d'auteur, il n'y a pas de pensée, il n'y a pas d'idée à exprimer. »²

Ainsi, selon elle, la notion d'auteur était déjà réfutée en invoquant une autonomie de la création dont « Le récit n'est plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture »³ pour en revenir à la formule de Jean Ricardou à propos du Nouveau Roman. Cette autonomie rappelle l'autorité de la scène invoquée par Tackels⁴, et Lehmann avant lui⁵, en refus du textocentrisme ou de la préexistence du texte. On pourrait être alors tenté de faire un parallèle entre Nouveau Roman et Ecriture de Plateau (ou Théâtre

¹ C. HONORE, « Lettre aux acteurs », mai 2019, disponible sur <https://www.comedie-francaise.fr/fr/actualites/lettre-aux-acteurs-par-christophe-honore> (Consulté le 11 octobre 2021).

² C. HONORE *et al.*, *Nouveau romantique*, *op. cit.*

³ J. RICARDOU, *Pour une théorie du nouveau roman*, Tel quel, Paris, Éd. Du Seuil, 1991.

⁴ B. TACKELS, *Les écritures de plateau*, *op. cit.*

⁵ H.-T. LEHMANN, *Le théâtre postdramatique*, Paris, Arche, 2002.

Postdramatique). S'il est vrai que la notion de groupe dans le Nouveau Roman n'est pas incontournable – que des affinités ont été exprimées entre certains auteurs et d'autres non, et que ces affinités ont même été parfois désavouées par la suite – certains parmi eux, comme Jean Ricardou ou Alain Robbe-Grillet, se sont tout de même fait porte-paroles d'un mouvement réclamant une révolution de la littérature et une subjectivité totale dans l'écriture – convoquant alors de futurs auteurs à prolonger le geste, à rejoindre le groupe qui ne se fit jamais tout à fait – et ces porte-paroles radicaux et réunis sous un même étendard n'existent pas dans les courants théâtraux contemporains. Des artistes peuvent tenir un discours ferme quant à l'art dramatique, mais les bannières d'écriture de plateau ou de théâtre postdramatique ne constituent pas « un genre, une école, et encore moins un courant d'avant-garde ou une esthétique manifeste. »¹ Elles « sont une force multiple qui ne se laisse cataloguer dans aucun courant, qui n'a jamais fait et ne fera jamais école. Elles n'obéissent à aucun mot d'ordre. Elles acceptent juste de se laisser guider par l'expérience, et par elle seule. »² Les auteurs de ces appellations admettent eux même qu'elles ne servent qu'à la description de mutations contemporaines du théâtre, donc protéiformes – qui rassemblent des artistes ayant de strictes divergences d'approches, ou d'idéologies, certains artistiques n'ayant d'ailleurs aucune revendication à faire évoluer les pratiques mais se saisissant simplement de nouveaux outils à leur disposition – et ne pouvant constituer un collectif.

J'ai eu la curiosité de poser directement cette question à Christophe Honoré, pour vérifier, de son côté, la difficulté à reconnaître une appartenance dans le paysage du théâtre contemporain :

V.L. – J'ai lu une fois que tu citais Max Jacob et son : « On ne chante juste que dans son arbre généalogique ». Tu as parfois une généalogie cinématographique clairement identifiable et revendiquée, mais est-ce que tu t'identifierais à une famille de théâtre ?

C.H. – Non. Pour le coup, je suis vraiment hors milieu. Les quelques compagnonnages que je peux avoir c'est avec Vincent Baudriller, mais il n'est pas metteur en scène, et un peu avec les Vigner à Lorient, avec qui j'étais artiste associé. Mais le travail qu'Éric Vigner fait, par exemple, est très différent de

¹ B. TACKELS, *Les écritures de plateau*, op. cit. p. 84

² *Ibid.* p. 84

celui que je fais. Nous avons un rapport amical, mais je ne crois pas que ce soit un rapport de stimulation. Et je ne connais pas les metteurs en scène de ma génération, ni ceux d'après. Ce n'est pas une plainte, mais je me crois très isolé. Je ne fais pas partie des réseaux de théâtres, des réseaux de CDN. Parfois on vient me solliciter, comme la directrice du CDN de Reims, Chloé Dabert¹, parce qu'elle travaillait à Lorient quand j'y étais artiste associé, mais je ne peux pas dire que j'ai ce même rapport à l'histoire du théâtre contemporain que je peux avoir avec l'histoire du cinéma.

Si Christophe Honoré ne se reconnaît pas d'une famille théâtrale, on a vu néanmoins que sa pratique s'inscrit dans l'héritage du théâtre postdramatique, dans les écritures de plateau, et plus particulièrement les écritures *du* plateau, à partir d'improvisations de comédiens, et plus généralement de propositions émanant de tous les artistes convoqués aux projets, faisant de lui un *écrivain*, dans le sillage de nombreux metteurs en scène contemporains (tel Joël Pommerat, pour ne prendre qu'un exemple). Les spécificités du théâtre de Christophe Honoré pourraient résider ailleurs. On a vu que le statut des comédiens devient particulier en présence de figures réelles convoquées dans un espace au statut trouble, concret et néanmoins comme « hors du monde ».

On pourrait qualifier le décor de Mathieu Lorry-Dupuy pour *Le Ciel de Nantes*, de même que ceux créés par Alban Ho Van pour *Nouveau Roman* et *Les Idoles*², d'*hétérotopie* selon la définition qu'en donne Foucault³ : un lieu autre à l'intérieur d'une société mais obéissant à ses règles propres. Ces « limbes »⁴ pour reprendre le terme employé par Christophe Honoré, répondent d'abord à la volonté de maintenir le jeu des acteurs tout au long de la représentation en produisant un huis-clos tacite : « Une fois qu'on est sur scène, je trouve qu'il n'y a rien de plus con au théâtre que des entrées et des sorties »⁵, disait un jour Christophe Honoré. Elles permettent également, et c'est ce qu'il y a de plus remarquable, de sortir la parole d'un ancrage temporel : les morts et les vivants s'y côtoient, une dialectique naît entre le passé et le présent – ce que faisait aussi

¹ En 2021, Chloé Dabert met en scène *Dear Prudence*, écrit par Christophe Honoré dans le cadre d'un programme d'éducation artistique et culturelle initié par La Colline, et mené en partenariat avec Le Grand T, la Comédie de Reims et le TNS.

² A. HO VAN, « Habiller l'espace avec Alban Ho Van », entretien réalisé par Pierre NOTTE, 23 juin 2021.

³ M. MEGHAÏZEROU, « Christophe Honoré : écrire à la première personne en tant qu'artiste homosexuel », *Voix Plurielles*, avril 2020, vol. 17, n° 1, pp. 125-140.

⁴ Notes de travail à l'Odéon, mars 2021

⁵ Notes de travail à l'Odéon, février 2021

remarquer Mickaël Picquery dans son mémoire sur l'utilisation de la chanson dans les œuvres de Christophe Honoré¹ – et les écarts d'âge entre personnages s'effacent. Plutôt que de parler d'un non-temps avec le terme *d'uchronie* – qui désigne déjà, en littérature, un genre similaire à l'*histoire contrefactuelle*, réécrivant l'Histoire à la suite de la modification d'un événement historique – on pourrait plutôt parler d'une *hétérochronie*², non dans sa définition de biologie (où elle désigne modification de la durée et de la vitesse du développement d'un organisme par rapport à celles de ses ancêtres) mais plutôt dans sa définition de narratologie³, en extension du terme proposé par Foucault : l'hétérochronie serait alors *un temps autre, ou une multiplication spontanée de temps à l'intérieur d'une temporalité d'ensemble donnée*.

Les dispositifs scéniques utilisés par Christophe Honoré lui permettent d'explorer des histoires sans soucis de la linéarité du drame, et on s'interrogera par la suite sur les modalités qu'ils ouvrent à la prise de paroles, notamment à celle de l'auteur lui-même dans un travail autofictionnel.

On a vu que le *Ciel de Nantes* de Christophe Honoré s'inscrivait globalement dans la mouvance des écritures de plateau, terme vague et ambivalent, semant le trouble dans la génétique du texte et conférant à l'auteur la qualité d'écrivain possédé, puis que le travail de Christophe Honoré illustre une acception plus réduite du terme, celle de composition à partir de propositions des artistes-techniciens et des comédiens. Ces derniers, au cours de leurs improvisations, semblent plongés dans un dispositif pirandellien, et on vérifiera par la suite la pertinence de ce qualificatif.

¹ M. PICQUEREY, « Présences de la chanson dans les œuvres de Christophe Honoré : entre héritages et décalages », HAL, 2014.

² M. MEGHAÏZEROU, « Ecrire à la première personne en tant qu'artiste homosexuel », *op. cit.*

³ G. PRINCE, « Périchronismes et temporalité narrative », *A contrario*, 2010, n° 1, p. 9.

II. De nouvelles modalités pour le récit de soi

PRESENCE DE L'AUTOFICTION DANS LES PRECEDENTES ŒUVRES DE CHRISTOPHE HONORE

Christophe Honoré débute l'écriture d'une autofiction dès son roman *Le livre pour enfants* en 2005. Dès les premières pages, après avoir brossé un faux portrait du père, l'auteur dénonce immédiatement son dispositif et formule un contrat :

Je mens.

Mon père était prothésiste dentaire et ses mains sentaient la résine qui sert à fabriquer les dents, une odeur de plastique que j'adorais.

Si j'ai menti, c'est pour pouvoir jurer de ne plus jamais le faire. Parce que voilà, dans ce livre, j'ai décidé de dire toute la vérité. Inventer des mensonges sur sa famille, c'est très facile. Très facile de faire croire que les mains de mon père puaient la mort. Mais raconter ce qui m'est arrivé vraiment lorsque j'avais dix ans, ça me semble beaucoup plus compliqué, beaucoup plus passionnant. Moi je n'ai plus dix ans, ça va faire bientôt vingt ans que je n'ai plus dix ans. Par contre, j'ai une mémoire efficace, entraînée et à partir de cette ligne, c'est elle qui guide ce livre.¹

Le contrat qu'il avait formulé à l'époque de l'écriture du roman avait-il été rempli ? C'est au lecteur d'en décider et non à l'auteur d'en répondre. La présence d'un pacte autobiographique n'engage que la crédulité d'un lecteur, et toute autofiction pourrait prétendre à être autobiographique avec un peu de vraisemblance quant aux informations nettement identifiables. C'est un lieu commun, mais il est bon de rappeler que toute écriture est la transformation d'une idée – même si cette idée est un souvenir d'un événement réel – et que, pour qu'une phrase se forme, il faut nécessairement qu'un auteur y choisisse les mots et y mette les formes, qu'il *sculpte*. Laissons-nous le plaisir de nous référer à Witold Gombrowicz à ce sujet :

[...] De plus, je vous demanderai (pour boire encore une gorgée dans le calice de la partie) si, à votre avis, une œuvre composée selon toutes les règles exprime une totalité ou une partie seulement ? Voyons, toute forme ne repose-

¹ C. HONORE, *Le livre pour enfants*, op. cit.

t-elle pas sur une élimination, toute construction n'est-elle pas un amoindrissement, et une expression peut-elle refléter autre chose qu'une partie seulement du réel ? Le reste est silence. [...] Les Parties ont un penchant pour le tout, chacune d'elles vise le tout en cachette, tend à s'arrondir, cherche des compléments, désire un ensemble à son image et à sa ressemblance. [...] Nous nous enroulons autour d'une partie comme le lierre autour du chêne, notre début appelle la fin et notre fin le début, le milieu se créant comme il peut entre les deux. L'impossibilité absolue de créer la totalité caractérise l'âme humaine.¹

Le livre pour enfants, roman-collage, somme d'archives mémorielles disparates et de réflexions au présent de l'écriture du texte, peut être considéré comme la première autofiction de Christophe Honoré. Après *Le livre pour enfants*, un pacte autobiographique ouvrira le roman *Ton Père* : « Je m'appelle Christophe et j'étais déjà assez âgé quand un enfant est entré dans ma chambre avec un papier à la main »², de même que *Le Ciel de Nantes* : « Je m'appelle Christophe Honoré. Depuis des années, je travaille sur un film qui s'intitule *Le Ciel de Nantes*. »³. On pourrait tout autant voir dans *Les Idoles* une forme de pacte autobiographique lorsque le spectacle s'ouvre sur un haut-parleur d'où sort la voix de l'auteur : il se présente une nouvelle fois, donne son nom, et raconte un premier souvenir marquant d'expérience de spectateur au pic de la pandémie de Sida.

Voilà désormais quarante ans que Christophe Honoré n'a plus dix ans, et il s'attèle non pas à réécrire son histoire familiale, mais à l'écrire à nouveau, autrement, donc. Quelle différence y a-t-il ?

Tout d'abord, celle-ci réside dans le réceptacle choisi par l'auteur : la parole est contenue dans plusieurs Je d'acteurs, et non plus dans un seul Je littéraire, sur lequel Christophe Honoré s'était déjà interrogé :

Je m'inscris dans l'histoire des écrivains homosexuels qui se sont contraints à la sincérité inhérente aux récits autobiographiques. Le « je » du narrateur homosexuel est particulier dans la littérature. Il possède une généalogie, il se transmet de génération en génération d'écrivains. J'ai tenté je crois de le

¹ W. GOMBROWICZ, *Ferdydurke*, Folio, 1998.

² C. HONORE, *Ton père*, Traits et portraits, Paris, Mercure de France, 2017.

³ Livret de travail du *Ciel de Nantes* à jour au 19 mars 2021

prendre en charge dans [les pages de ses romans, ndr]. [...] J'ai le sentiment que ce « je » homosexuel et commun n'existe pas au cinéma. Peut-être peut-il se lire dans la reproduction de certains gestes collectés chez les autres, puis reproduits. Mais ces gestes appartiennent souvent plus aux acteurs qu'aux cinéastes. Bref, j'ai écrit avec eux [les acteurs de Plaire, aimer et courir vite, ndr], je suis convaincu de ça. Écrire avec est finalement moins transitif que ce que laissait entendre votre idée de récit adressé.¹

Et encore :

[...] je pense qu'au cinéma, on peut se permettre d'être très personnel vu que l'histoire passe par le jeu des acteurs, une incarnation. Le romanesque finit toujours par s'imposer, alors qu'en littérature, si vous commencez une phrase en disant « je », les gens vont tout de suite projeter que vous racontez votre vie, même si ce « je » peut être très éloigné de vous.²

On retrouve chez Christophe Honoré l'envie d'écrire *avec* les acteurs – d'où sont appétence pour les écritures de plateau par l'improvisation – mais qu'en est-il de son rapport au « je » au théâtre ? Si le cinéma n'est pas le lieu adéquat au récit du *Ciel de Nantes*, en serait-il autrement du théâtre ? On verra que les personnages de sa famille qui peupleront la scène représentent chacun un nouvel espace d'écriture de l'intime : Christophe, Marie-Do (sa mère), Kiki (sa grand-mère), Puig (son grand-père qu'il n'a jamais connu), Claudie (sa tante), Jacques (son oncle), Roger (son oncle).

Une autre différence dans la modalité d'écriture des récits familiaux chez Christophe Honoré peut être soulevée en se référant à la théorie du *récit de soi* de Judith Butler³ : on remarquera qu'il ne s'agit plus d'un témoignage du temps présent pour l'auteur (comme ce pouvait être le cas dans *Ton Père*). Le récit de soi n'est plus *hic et nunc* mais *a posteriori*, qui, selon Butler, « met en place une distance éthique et esthétique

¹ C. HONORE, « J'écris dans une sorte de terreur », *op. cit.*

² C. HONORE, « De l'intime au romanesque », entretien réalisé par Stéphane GOBBO, 22 mai 2018.

³ J.P. BUTLER, B. AMBROISE et V. AUCOUTURIER, *Le récit de soi*, Pratiques théoriques, Paris, Presses universitaires de France, 2007.

par rapport à l'expérience vécue »¹. Nous reviendrons dans l'ultime partie de ce mémoire sur les possibilités éthiques de l'œuvre.

Cette distance temporelle permet d'analyser les événements du passé avec la conscience de leurs conséquences futures. Une certaine fatalité peut alors être introduite dans l'écriture de l'auteur, que relève d'ailleurs le personnage de Christophe dans la pièce² en se référant aux *intersignes* d'Anatole Le Braz³ : « Les intersignes sont comme l'ombre, projetée en avant, de ce qui doit arriver. » Selon la thèse universitaire de Marie Darrieusecq : « L'intrusion du tragique dans la vie individuelle racontée à la première personne tend à remettre en cause les stratégies classiques de l'autobiographie, entre les deux pôles de l'indicible et du silence. »⁴ On se demandera alors quelles peuvent être ces nouvelles stratégies au théâtre.

NOUVELLES DRAMATURGIES : THEATRE NEODRAMATIQUE ET POLYVALENCE DES RECITS

Déjà présents ponctuellement dans *Nouveau Roman* et *La Fin de l'Histoire*, les micros filaires prennent de plus en plus d'importance dans les mises en scène de Christophe Honoré : dans *Les Idoles*, *Le Côté de Guermantes* et désormais *Le Ciel de Nantes*, ceux-ci font partie intégrante du décor, y circulent, et sont tantôt de formidables postes de tir pour des joutes verbales (auxquelles peut s'ajouter un traitement sonore cinématographique), tantôt des tremplins pour des discours ou de la narration.

Dans *Le Ciel de Nantes* – comme *Les Idoles* et *Nouveau Roman*, qui s'inscrivent dans une hétérochronie, comme on a vu – cette narration peut être qualifiée d'*ultérieure*. Selon Gérard Genette : « la narration ultérieure vit de ce paradoxe, qu'elle possède à la fois une situation temporelle (par rapport à l'histoire passée) et une essence intemporelle, puisque sans durée propre. »⁵ Ce mécanisme narratologique est un de ceux évoqués par

¹ I. GALICHON, « Récit de soi », *Témoigner. Entre histoire et mémoire. Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, mars 2014, n° 117, p. 150.

² Livret de travail, mise à jour du 19 mars 2021.

³ A. LE BRAZ, *La Légende de la mort en Basse-Bretagne : croyances, traditions et usages des Bretons armoricains*, Paris, 1893.

⁴ M. DARRIEUSSECCQ, *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine : l'ironie tragique et l'autofiction chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec*, Thèse de doctorat, Paris 7, 1 janvier 1997.

⁵ G. GENETTE, *Figures : essais*, v. 1-3: Collection Tel quel, Paris, Editions du Seuil, 1966.

Anne Monfort lorsqu'elle s'interroge sur l'évolution des stratégies narratives dans le théâtre contemporain et qu'elle réunit de nouvelles dramaturgies sous la bannière de *théâtre néodramatique*.¹

Anne Monfort fait le constat d'un *retour inattendu* du drame au théâtre.² Serait-on alors dans un théâtre « post-postdramatique » ? On a déjà vu qu'une disparition du drame n'avait jamais tout à fait eu lieu. Dans son essai *Le théâtre postdramatique*, Lehmann fait comme si le drame avait soudainement été annihilé, d'une part en ne considérant que les formes qui l'avaient effectivement évacué, et d'autre part en oblitérant les avant-gardes qui s'étaient déjà dépouillées de celui-ci avant les années 70³. Il relègue alors le dramatique à une forme traditionnelle vouée à disparaître selon la ligne directrice du progrès – et Tackels parle à son tour de la « corvée de servir des histoires »⁴ – comme si une mutation observée chez certains artistes valait pour transformation radicale, universelle et sans retour dans tout le champ artistique.⁵ On comprend qu'Anne Monfort répond plutôt de cette observation partielle et partielle du théâtre contemporain par Lehmann lorsqu'elle déploie le terme néodramatique.

L'observation que fait Anne Monfort, plus localisée, est une mise à mal de la *mimesis* au théâtre par les stratégies du cinéma, plus efficaces à produire un effet d'illusion, ce que relève aussi Didier Plassard⁶. Elle cite à ce sujet un article en allemand du critique, dramaturge et programmateur de théâtre Florian Malzacher, qu'on traduira ici :

Quelle narration a encore sa place au théâtre ? Comment peut-on continuer à s'en remettre à la psychologie causale alors qu'on apprend depuis plus d'un siècle que l'on n'est pas maître de son propre foyer psychique ? Même en gardant ce cap, le cinéma s'est de toute façon révélé bien meilleur pour raconter les grandes histoires – parce qu'il peut mentir plus parfaitement que le théâtre, qui, malgré toute la technologie dont il dispose, demeure

¹ A. MONFORT, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néodramatique », *Trajectoires*, décembre 2009, n° 3, disponible sur <http://journals.openedition.org/trajectoires/392> (Consulté le 28 septembre 2021).

² *Ibid.*

³ D. PLASSARD, « Le postdramatique, c'est-à-dire l'abstraction », *op. cit.*

⁴ B. TACKELS, *Les écritures de plateau*, *op. cit.*

⁵ D. PLASSARD, « Le postdramatique, c'est-à-dire l'abstraction », *op. cit.*

⁶ *Ibid.*

*transparent. C'est que le théâtre est bien plus un moyen de penser que de croire.*¹

Cette distinction entre *penser* et *croire* rappelle respectivement l'opposition antique entre *diégésis* et *mimésis*. Lorsque cette dernière est mise en branle, c'est tout le modèle reposant sur la distinction des deux concepts qui se retrouve déstabilisé. A la lecture d'Anne Monfort, on se rend compte que c'est plutôt la *diégésis* qui aurait fait un retour de force dans les dramaturgies contemporaines, où le récit s'imbrique dans la *monstration*, multipliant les niveaux de paroles : récit d'une action (potentiellement au présent de l'indicatif) plutôt que monstration de l'action elle-même, ce qui permet des ellipses temporelles, et parfois en ayant même recours à une distanciation avec le personnage et la fable par une alternance du « je » et du « il » chez l'acteur²... Didier Plassard fait le même constat : la fable, l'action ou « mise en intrigue »³ est délaissée ou déconstruite au niveau macroscopique de la représentation, en l'observant sur sa globalité, mais au niveau « microstructural »⁴ un univers fictionnel reste disséminé : « anecdotes, récits de vie, faits-divers, événements historiques, myèmes et autres *topoi* narratifs. »⁵

Dans la construction de l'action, en utilisant les outils analytiques de la narratologie, on pourrait simplement dire qu'il s'agit désormais plus souvent de *tenseurs* que d'*événements* à proprement parler, en se référant aux définitions données par Raphaël Baroni :

*Les éléments textuels qui sont susceptibles de nouer une intrigue - c'est-à-dire les « complications » actionnelles ou les obscurités provisoires du texte - ne peuvent être ressentis et perçus comme des « événements » dans le procès narratif qu'en fonction de leur caractère « tensif », qui est plus ou moins marqué ou diffus. [...] Tension et intrigue se trouvent dès lors indissociablement liés [...]*⁶

¹ F. MALZACHER, « Ein Künstler, der nicht Englisch spricht, ist kein Künstler. Zehn Jahre postdramatisches Theater. », *Theater Heute* 10/2008, s.d. [Traduit de l'allemand].

² A. MONFORT, « Après le postdramatique », *op. cit.*

³ D. PLASSARD, « Le postdramatique, c'est-à-dire l'abstraction », *op. cit.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ R. BARONI, *La tension narrative: suspense, curiosité et surprise*, Poétique, Paris, Seuil, 2007.

On comprend alors que dans *Le Ciel de Nantes* ou *Les Idoles*, les vies passées des personnages et le présent qui, comme on l'a vu, se confondent et se théâtralisent dans une hétérochronie qui invite aux récits croisés – parfois en ayant recours à la simulation d'une mémoire involontaire¹ chez les personnages –, fait apparaître les événements du passé sous forme de palimpsestes. L'« expérience nécromantique »² propre au théâtre tiendrait dans le jaillissement de stigmates du passé provoqué par le récit que le comédien incarne (littéralement : qu'il prend dans sa chair).

Anne Monfort propose aux francophones le terme « néodramatique », issu de la terminologie allemande, pour désigner les nouvelles dramaturgies ayant renoncé partiellement à la *mimesis* mais où « existe malgré tout une action, même si elle est donnée par bribes, portée par des personnages ou des figures, ou encore même si la forme joue sur l'ambiguïté entre personnage et acteur »³. Anne Monfort définit le néodramatique comme « théâtralité où un texte, des personnages et une fiction restent à la base du travail scénique, et ce même si le texte est déstructuré, les personnages disloqués, la fiction mise en doute. »⁴ Elle désignerait alors une reprise de pouvoir par les auteurs dramatiques (pas nécessairement metteurs en scène) qui adoptent désormais de nouvelles modalités de narration. Néanmoins, ces modalités, et les attributs qu'elle souligne ensuite, sont tout aussi intéressants à observer dans le cadre d'écritures de plateau. Monfort fait s'exclure mutuellement écritures de plateau et théâtre néodramatique, les deux « héritières du postdramatique »⁵, en disant que la fable « ne préexiste pas à l'interprète »⁶ dans cette première. Toutefois, si on se réfère à Tackels, c'est le texte qui ne préexiste pas à l'interprète, et pas obligatoirement la fable. Si l'« action fictionnelle » n'est plus indépendante du travail de répétitions, la construction de la fable peut quant à elle perdurer dans un temps qui précède celui du passage au plateau. La fable peut exister pour l'équipe artistique en amont de la scène, et le metteur en scène peut décider à l'avance de ce qui sera raconté, mais ce qui se joue après – la façon de raconter, l'action... – en sera la projection et non une imitation illusoire. Monfort

¹ La mémoire involontaire est invoquée par Marcel Proust tout au long de *La Recherche du temps perdu*, non seulement lors de l'épisode de la fameuse madeleine mais chaque fois qu'une stimulation d'un sens entraîne le récit d'un souvenir du narrateur.

² C. HONORE, « "Le Ciel de Nantes" - Présentation du projet », *op. cit.*

³ A. MONFORT, « Après le postdramatique », *op. cit.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

finit d'ailleurs par admettre qu'écriture de plateau et néodramatique convergent dans leurs utilisations de différents niveaux de fiction¹.

Chez Monfort comme chez Plassard, on lit des troubles générés par la confusion entre acteur et personnage, et même vertigineux quand les personnages eux-mêmes convoquent des figures réelles. Christophe Honoré s'inscrit dans ces metteurs en scène qui aiment jouer de ces troubles. Dès la création de *Nouveau Roman*, il encourageait les acteurs interprétant les Robbe-Grillet, Sarraute, Duras ou Lindon dans cette direction :

*Luttez contre la « personnification » de votre présence sur scène. Ce qui est beau c'est quand on ne sait jamais si les acteurs sont eux-mêmes ou bien les avocats des écrivains ou des modèles. Ce qui est encore plus beau, c'est quand ils sont tout ça à la fois.*²

Les exemples de ces ambivalences des présences en scène sont nombreux, très nombreux, et tenter de les lister ne conduirait qu'à une vaine illustration ne permettant pas de distinguer les différents degrés de troubles qu'ils génèrent, laissés à l'appréciation du spectateur selon le niveau de connaissance qu'il a du comédien, de l'auteur ou des figures réelles convoquées. Néanmoins, dans les paroles prononcées par les comédiens et plus spécifiquement dans le recours à la narration permis par une introduction de la diégésis au sein même de l'action, on peut essayer de catégoriser logiquement les niveaux de fiction selon différentes modalités de parole, dont on proposera des nomenclatures et qui seront présentées en annexe³ sous forme de schéma pour épargner une laborieuse description exhaustive :

¹ *Ibid.*

² C. HONORE *et al.*, *Nouveau romantique*, *op. cit.*

³ Cf. Annexe 2 :

On a vu précédemment que le récit incarné peut conduire à produire un événement tenseur, mais on pourrait encore compliquer le processus en considérant un « récit restitué » (selon la nomenclature précédemment proposée) qui serait lui-même une parole rapportée : dans *Le Ciel de Nantes*, lorsque le personnage de Marie-Do lit au personnage de Claudie une de ses lettres datée d'avril 1977, le trouble peut être multiple au premier degré de compréhension : Julien Honoré lit une lettre de sa tante à son interprète, Chiara Mastroianni¹, et celle-ci devient le réceptacle de cette lecture, qui peut être douloureuse à moins d'instaurer une sorte de détachement à l' « expérience nécromantique » dont parlait Christophe Honoré :

V.L. – Puisque tu en parles, maintenant que tu as des personnages qui existent et qui s'écartent de leurs modèles d'origine, quelle relation penses-tu qu'ils entretiennent avec leurs modèles, ces personnages ? Et aussi avec tes souvenirs, est-ce qu'il y a des distorsions ?

C.H. – Je ne me pose plus la question. Je fais avec eux. Évidemment, c'est pour ça que c'est dangereux de faire ce genre de travail. Parce qu'on se départit. Je ne veux pas dire que Chiara est plus importante à mes yeux que Claudie, mais il y a quand même cette idée qu'on perd quelque chose en faisant ça. En tout cas, on ne peut pas jouer à ce genre d'expérience innocemment.²

On a vu que la temporalité éclatée dans laquelle Christophe Honoré fait interagir ses personnages, loin d'un réalisme narratif sans doute révolu, convie aux récits. Ils revêtent différentes natures et jouent sur plusieurs degrés de fiction, s'inscrivant alors dans une mouvance des écritures contemporaines dite néodramatiques. La multiplicité des statuts que revêtent ces récits ponctuels déstabilise alors le récit global et unique qu'elles constituent, remettant en question leur domaine de représentation : réécriture d'un mythe familial, récit de soi ou condensation d'un réel plus vaste que celui de l'auteur ?

¹ Cette scène sera finalement modifiée en novembre 2021, et Chiara Mastroianni lira finalement la lettre via un enregistrement.

² C. HONORE, « A propos du Ciel de Nantes », *op. cit.*

REECRITURES DU MYTHE FAMILIAL

Bruno Tackels fait remarquer que les écrivains de plateau ont tendance, désormais, à écrire sur les grands mythes :

Brecht avait ouvert la voie, en montrant que les histoires populaires, connues de tous, sont un formidable porte-voix qui permet de comprendre la situation du moment, et de la transformer. Mais Gabilly ira plus loin, cherchant délibérément à se confronter aux grands anciens. Il postule que l'écrivain d'aujourd'hui ne travaille qu'à partir du mythe, le grand absent de tous les textes que l'histoire nous a laissés. En invoquant les grands mythes, les artistes écrivent sur le plateau, depuis son impensé, toute son histoire enfouie, obscène et inaudible.¹

Christophe Honoré, après avoir travaillé sur les *Métamorphoses* d'Ovide², s'attaque à un sujet plus intime et populaire, celui de la formule terrible de « petite histoire ». Avec *Le Ciel de Nantes*, l'artiste reprend d'une certaine manière ce « même motif, la question de la transmission, de l'inachèvement et de la cruauté d'avoir perdu ses référents »³ en le transposant au sein d'une famille, la sienne, même s'il s'agit d'un tout nouveau cycle.

De même qu'on a vu que le terme autofiction englobe toute entreprise autobiographique, il serait bon d'évoquer plus largement qu'une mémoire familiale ressuscitée, un *mythe familial* ou une *mythologie de la famille*, en ce qu'elle sélectionne et déforme les bons comme les mauvais récits, ceux de la famille chérie, et ceux de l'*Infamille*⁴ dont Christophe Honoré avait inventé une définition provocante : « Ensemble de personnes qui nuit à la réputation des liens du sang. »⁵

Le livre pour enfants demeure particulièrement intéressant ici, puisque Christophe Honoré y a déjà consigné le témoignage de certains événements qu'il a plus tard souhaité aborder dans *Le Ciel de Nantes*, à savoir son enfance au lotissement des Espaces Verts à Rostrenen, dans le Finistère, les départs en voiture en famille, les samedis après-midi chez sa grand-mère à Nantes, les tentatives de suicide de sa tante Claudie, l'accident de voiture

¹ B. TACKELS, *Les écritures de plateau*, op. cit. p.26

² C. HONORE, *Métamorphoses*, Les Films Pelléas, 2014.

³ C. HONORE, « De l'intime au romanesque », op. cit.

⁴ C. HONORE, *L'infamille*, Paris, Éd. de l'Olivier, 1997.

⁵ C. HONORE, « J'écris dans une sorte de terreur », op. cit.

mortel de son père. Quand j'ai évoqué pour la première fois *Le livre pour enfants* lors d'un rendez-vous au bureau de Christophe Honoré, celui-ci m'a répondu ne pas voir la pertinence du rapprochement, ou si peu. De même, dans sa vidéo de présentation du spectacle en amont de la création, Christophe Honoré disait à propos de sa famille : « Je n'ai jamais parlé d'eux »¹, comme si « l'échec »² à créer *Le Ciel de Nantes* au cinéma était devenu un échec total, annihilant toutes les autres tentatives, mêmes mineures. Quand, des semaines plus tard, j'ai apporté les extraits en question à l'Odéon, que m'avait demandé le comédien Youssouf Abi-Ayad pour étoffer ses improvisations, Christophe Honoré les a relus et a finalement choisi d'en conserver certains passages, de les donner à jouer tels quels. *Le livre pour enfants* est devenu une source et une ressource pour *Le Ciel de Nantes*.

Le mythe familial est donc déjà écrit et réécrit par l'auteur dans l'amont du travail, dans ses romans et dans les extraits du scénario que Christophe Honoré a partagé avec son équipe. Lors de la composition de ce scénario, des déformations de la réalité des événements avaient déjà eu lieu. Si certaines ont été déconstruites par la suite, au cours des échanges avec la mère de Christophe Honoré, son grand-frère, son petit-frère ou sa cousine, d'autres sont restées floues dans les détails, pour l'auteur lui-même, qui ne savait plus si tel événement se référait à un souvenir, ou à un ouï-dire, ou s'il s'agissait d'une pure invention.³ Malgré les interviews des proches, certaines parts du mythe familiale sont restées dans l'incertitude : plausibles, mais sans source fiable. Une part de l'écriture du spectacle réside alors dans les zones d'ombre de l'histoire familiale, comme dans toute écriture autofictionnelle si on se réfère à cette déclaration de Christophe Honoré à propos de l'écriture de ses romans :

*La mémoire s'arrange toujours pour faire exister un récit, là où il n'y a que des heures perdues et des petites victoires d'après-midi ou de soirées, quand péniblement des choses adviennent.*⁴

Néanmoins, cette écriture n'a pu être réalisée sans le respect pour ceux qui restent, pour ceux qui en héritent, et les secrets ne pouvaient être mis à nu sans heurter des

¹ C. HONORE, « "Le Ciel de Nantes" - Présentation du projet », *op. cit.*

² *Ibid.*

³ Notes de travail à l'Odéon, janvier 2021.

⁴ C. HONORE, « J'écris dans une sorte de terreur », *op. cit.*

sensibilités. Il a parfois été nécessaire de faire savoir qu'un secret existe, puis de le taire, de le laisser en suspens :

Ce n'est pas que de l'histoire, c'est aussi de la mémoire. On ne peut pas raconter les vrais secrets d'une de mes tantes qui verra la pièce. Par contre, on peut dire : « Unetelle a fait un sale coup à unetelle, tu sais, quand elle a tout balancé à maman, à propos de... Non rien. »¹

D'autre part, pour faire advenir la perversité que peut revêtir la violence au sein des familles, Christophe Honoré a donné une règle de tendresse à ses acteurs. Cette considération est premièrement apparue au cours des improvisations, dont la théâtralité conduisait systématiquement à une sorte d'extrême caricatural qui éloignait les personnages des spectateurs :

Pour vous dans les improvisations comme pour moi à l'écriture, il sera question de défendre constamment la normalité et l'intégrité de cette famille, quoi qu'il arrive. Ce ne doit pas être aussi cynique et méchant que les Chiens de Navarre. Il ne faut pas que le spectateur se dise : « Ce sont des Groseille qui se tapent sur la gueule et qui ne sont absolument pas comme nous ». Il ne s'agit pas de perdre de leur vocabulaire ou de leur substance, mais il va certainement falloir qu'on polisse certaines formules, cette facilité que vous avez à vous dire des obscénités.²

Cette considération se retrouve aussi chez Joël Pommerat, cité par Tackels, dans une manière de faire apparaître la cruauté non au travers d'excès mais dans une intimité propice à l'attention :

La vraie violence ne peut se faire entendre avec la seule force. Le cri ne me fait pas entendre la révolte véritable. J'ai besoin de cette douceur des acteurs pour faire exister ce qui est véritablement violent. Cette dimension feutrée et chuchotée des acteurs part du désir de susciter l'écoute, de chercher à éveiller le regard du spectateur. C'est probablement un geste désespéré, mais il nous tient en vie.³

¹ Notes de travail à l'Odéon, février 2021.

² Notes de travail à l'Odéon, janvier 2021.

³ B. TACKELS, *Les écritures de plateau*, op. cit. p. 48

Christophe Honoré a déconstruit la représentation des siens non seulement en modifiant les impératifs relationnels des personnages dans les improvisations des comédiens mais en opérant aussi des confrontations d'images : transgression des âges et des genres (qui devient convention et ne fait pas sujet dans la pièce) et transgression des statuts vivants/morts... Cette « déréalisation » de la famille permet-elle de l'éloigner pour mieux la rendre atteignable ? C'est un paradoxe qui n'a rien de nouveau, et qui se retrouve dans le domaine du reportage documentaire, pouvant parfois banaliser ce qu'il pointe du doigt, et recourant aussi à la narration comme prise de recul sur son sujet et contextualisation de celui-ci.

Le parti pris de la tendresse chez Christophe Honoré ne concerne pas que la direction d'acteur, mais il touche aussi à toute la dramaturgie du spectacle et influence alors la réécriture du mythe familiale. Un jugement hâtif porté sur les événements aurait été une censure, un obstacle au récit. Laisser advenir la tendresse et même la séduction – par un pacte scénique mensonger, celui d'une sorte de pardon temporaire et tacite des enfants vis-à-vis de leur père dans cet au-delà – est une manière de préserver la tension pour la laisser se déplier et se tendre tout au long du spectacle jusqu'au point de rupture où le déferlement de coups se reproduit :

C.H. – [...] Il y a un conflit, un conflit qui couve, et ce que j'ai bien aimé – mais qui a été difficile à faire, et il a bien fallu qu'on en passe par là pour tout relier – c'est qu'il fallait que tout le temps la tendresse advienne. Que les tensions soient contredites, qu'on ait à la fois et la violence et l'amour, et l'amour et la violence, et qu'on ne pouvait pas être sur l'idée de la moralité. Cela nous a posé de vraies questions. Je ne sais pas si tu te rappelles, mais je me souviens de Marlène demandant si on ne cautionnait pas ce père violent et violeur, qu'on en faisait pas quelqu'un de beaucoup plus séduisant que son épouse, sa victime.

V.L. – Je trouve que la pièce met ces questions de côté pendant un moment, mais qu'on a besoin de ça pour mieux prendre la mesure de cette violence qu'on avait quasiment fini par pardonner.

C.H. – C'est surtout qu'on a laissé pendant un moment sa séduction s'exprimer. Et tu vois, c'est ce qu'on a remarqué après, quand on a interviewé ma mère, et d'autres, qui ont tendance à beaucoup plus charger la mère Kiki que le père Puig. C'est cette idée que la violence – et c'est ça qui est fort dans la violence

au sein des familles – est perverse. Elle entraîne avec elle une fascination, une envie d'être du côté du plus fort, du plus séducteur. C'était donc important pour moi que le père Puig puisse exprimer cette séduction jusqu'à cette scène – qui pour moi est très chargée – où on voit le personnage de Christophe danser le tango avec son grand-père. On assiste aux troubles que ça génère chez lui, devant une famille sidérée. Je trouve que la pièce met en scène ce trouble-là, qui est peut-être plus intéressant que les autres. Pourquoi on s'intéresse autant à ce type ?

V.L. – Parce que c'est aussi celui sur lequel on en sait le moins ?

C.H. – C'est celui qui a le plus de mystère, mais ça a été une longue et lente élaboration. Ça a été compliqué puisque certains comme Marlène trouvaient qu'on lui laissait trop de place. Je dis Marlène parce que c'est peut-être celle qui verbalise le plus, mais les autres l'ont sans doute pensé aussi. Tandis que Harrison avait l'impression qu'il n'avait aucun espace pour jouer. Je pense qu'à un moment, Harrison se sentait absolument exclu.

V.L. – C'est peut-être pour ça aussi, le nombre d'impros qu'il a proposé. Histoire de dire : « Laissez-moi un peu de mou. »

C.H. – Et il a eu raison. C'était une manière de chercher. Le personnage du père Puig s'est trouvé comme ça. C'est lui qui a trouvé cette idée qu'il puisse envahir l'écran de télévision. C'est là que, soudain, le père Puig pouvait exister à la fois dans sa séduction et dans le fait qu'il n'est pas grand-chose. C'est aussi pour ça que le passage avec la tenue de toréador, pour le moment, il le dit avec un peu moins de précisions. C'est un échec. Il arrive toujours, juste un instant, à pervertir Christophe, et moi j'aime bien ça. C'est assez loyal de ma part de me laisser pervertir par lui sur scène, pendant le temps de la représentation, parce qu'autrement c'est trop facile. Moi, je suis à la bonne place pour dire : « Regardez, c'est un salaud ! Je vais vous montrer un salaud et moi je n'en suis pas un ! » C'est important que Christophe puisse se tromper à son sujet sur scène.

On voit alors qu'une déconstruction de la représentation des siens s'accompagne d'une déconstruction de la représentation de soi. Dans l'*avatar* du metteur en scène (selon la formule employée par Honoré) incarné par Youssouf Abi-Ayad, il n'y a pas qu'une

influence de Christophe Honoré sur son double de fiction, car cette influence produit aussi sa réciproque, une réflexion de l'artiste sur sa place dans cette histoire au regard des événements de la pièce. On retrouve l'idée du *miroir comme hétérotopie*, développée par Foucault et rappelée par Miriem Méghaïzerou dans son article sur l'autofiction chez Christophe Honoré :

C'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréaliste, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas.¹

Anne Monfort suggérait que les nouveaux modes d'écriture du théâtre néodramatique – élargi aux écritures de plateau, comme on l'a proposé précédemment – impliquaient une part d'autofiction. Il est alors intéressant de chercher les multiples manifestations de cette autofiction sur la scène du *Ciel de Nantes*, qui multiplie la nature de ses personnages, produisant alors une parole diffractée, un Je porté par l'avatar de l'auteur, et par tous les acteurs, comme le déclare Marlène Saldana : « C'est un portrait de Christophe en sept personnages. C'est vraiment ça. »²

LE JE DIFFRACTÉ ET LA DISSEMINATION DE L'AUTOFICTION

On a vu que la remise en question de l'adhésion à un univers parfaitement fictionnel au théâtre par l'incapacité à la *mimesis* de produire pleinement son effet dans les conditions réelles du théâtre avait introduit un trouble au niveau de l'adresse. Quand un acteur dit Je, le spectateur est amené à se demander qui parle, à qui cette parole peut être réellement attribuée. Dans le *Ciel de Nantes*, lorsque Marlène Saldana s'exprime, sont-ce les mots de Mémé Kiki restitués ? Sont-ce les mots que Christophe Honoré aurait

¹ M. MEGHAÏZEROU, « Ecrire à la première personne en tant qu'artiste homosexuel », *op. cit.*

² M. SALDANA, « Interview #Vidigital - Le Ciel de Nantes », octobre 2021, disponible sur <https://www.facebook.com/watch/?v=617175266002952>.

imaginé dans la bouche de sa grand-mère ? Est-ce plutôt la parole qu'il attribue à la génération de sa grand-mère ? On a vu que la réponse à cette question nécessitait une omniscience que l'auteur lui-même n'a pas toujours, puisque la mémoire joue des tours. Néanmoins, la responsabilité des mots de la pièce incombe toujours à l'auteur qui en certifie la qualité de *possédant*, et on verra que dans le cadre d'une autofiction, celle-ci engage son propre récit de soi au travers de tous les personnages.

Miriam Méghaïzerou, dans son article *Ecrire à la première personne en tant qu'artiste homosexuel*, parle d'une énonciation *transpersonnelle* dans *Les Idoles* en se référant à la définition qu'en donne Blanckeman¹. Comme un acteur véhicule un ensemble d'indices, de caractéristiques d'un groupe social² (géographique, sexuel, identitaire...), le Je se raconte toujours au pluriel, dans un amalgame entre fictionnel dans le temps de la représentation et réel dans la présence de l'acteur :

[...] *par ses travestissements, le sujet de l'autofiction exprime des « ordres de vérité intime tout en ménageant, par un jeu de masques réversibles et des figures de fiction insistantes, un espace de liberté et de sauvegarde de soi »* (Blanckeman, cité dans GRELL, 23).³

Dans *Le Ciel de Nantes*, le personnage de Christophe est une représentation de l'auteur, il est chargé de son vécu au moment des répétitions et incarné par l'acteur Youssouf Abi-Ayad. Son *persona* (son *masque*) devient alors ambivalent et les autres personnages incorporent concomitamment ces deux vérités à leur adresse : ils parlent à la fois à un jeune adulte et à un cinquantenaire, au Christophe du vivant des aïeux et au Christophe du présent de l'écriture.⁴

Ce n'est pas la première fois que Christophe Honoré s'adonne à cet exercice du Je diffracté. Méghaïzerou développe déjà cette idée concernant ses précédents cycles de création :

« Les formes scéniques poussent encore plus loin le procédé d'élaboration de la persona de l'auteur en diffractant le « je » dans plusieurs figures. Une figure, d'après l'étymologie latine, est une « forme façonnée », une « structure », ou encore une « représentation ». Ce terme m'intéresse en ce qu'il donne l'idée

¹ M. MEGHAÏZEROU, « Ecrire à la première personne en tant qu'artiste homosexuel », *op. cit.*

² A. ROUSSEL, « L'acteur comme document », *op. cit.*

³ M. MEGHAÏZEROU, « Ecrire à la première personne en tant qu'artiste homosexuel », *op. cit.*

⁴ C. HONORE, « A propos du Ciel de Nantes », *op. cit.*

d'une « construction » de soi à travers des processus culturels et artistiques. Dans Plaire, aimer et courir vite, Honoré est représenté à la fois par l'écrivain Jacques et par l'apprenti cinéaste Arthur. Dans Les Idoles, le « je » se trouve au croisement des six artistes qui dialoguent à l'intérieur de l'auteur. Ainsi, ces dispositifs éclatent la figure de l'artiste dans une autofiction littéraire et des « autofigurations scéniques » (GRELL, 81), tout en inscrivant le sujet dans des espaces visibles dont le rôle sera interrogé comme vecteur de la construction de soi. »¹

D'après Méghaïzerou, Christophe Honoré transcende l'autofiction telle que la définissait Doubrovski en la désenclavant de la littérature. L'autofiction est cinématographique, picturale, et multiple : il y a un dédoublement dans *Plaire, Aimer et Courir Vite*, un dialogue pluriel des Je travestis en personnages issus du réel dans *Les Idoles*, un portrait chinois photographique tout au long de *Ton Père*. On pourrait dire que le geste autofictionnel est plus radical encore avec *Le Ciel de Nantes*, où la figure de l'auteur apparaît à travers et face à d'autres figures.

Pour *Le Ciel de Nantes*, Christophe Honoré constitue – comme il a l'habitude de faire, par ailleurs, au cinéma² – un abécédaire du spectacle en amont des répétitions : à chaque lettre correspondent un ou plusieurs termes-clés du projet, accompagnés de références picturales (issues de tous les arts) ou de photographies de famille. A la lettre C figure le mot Christophe, avec une photographie d'un homme blond, un acteur américain qui ne lui ressemble absolument pas. Même pour son avatar³, la référence n'est pas lui, mais sa propre projection (ou une projection) de lui. En 2005, Christophe Honoré s'interroge déjà sur cette projection et la nature du prisme de son écriture, et il définit ce qu'il appelle à l'époque *le narrateur homosexuel* :

Je n'ai jamais construit qu'un seul personnage, dans mes fictions adultes et enfants, celui du narrateur homosexuel, qui ne revendique rien, jamais ne justifie ses désirs, prétendant être ailleurs, dans l'écriture, alors que seuls ses

¹ M. MEGHAÏZEROU, « Ecrire à la première personne en tant qu'artiste homosexuel », *op. cit.*

² L'abécédaire un outil qu'utilise Christophe Honoré pour communiquer son désir et sa vision d'un projet à son équipe, et c'est également sous la forme d'un abécédaire qu'il présente une programmation de 100 films au Forum de Images de Paris de septembre à décembre 2021.

³ C'est le terme qu'emploie Christophe Honoré pour parler du personnage de Christophe, qui n'est pas sa traduction scénique, mais son autre-lui.

*désirs vous concernent. Le narrateur homosexuel, voilà ce qui fut, est, mon unique souci.*¹

Néanmoins, cette identification au *narrateur homosexuel* n'est pas stable et définitive, et l'artiste a bien plus tard débattu cette adhésion dans *Ton Père* :

*Mais je me suis dit : est-ce qu'en tant qu'homosexuel tu as combattu les discriminations qui pèsent sur les homosexuels ? Puis : est-ce que tu te considères comme un modèle d'homosexuel ? Es-tu aux yeux des autres avant tout un homosexuel ? Te sens-tu membre d'une communauté d'hommes et de femmes partageant avec toi leur homosexualité ? Est-ce que d'autres homosexuels se sentent représentés par ce mot « homosexuel », lorsque tu l'utilises pour toi ?*²

Méghaïzerou relève la « frontière »³ identitaire dans laquelle se trouve Christophe Honoré dans *Ton Père*, et qui se retrouve plus largement dans une grande partie de ses personnages ambivalents :

*Le sujet se donne à voir comme non localisable, éclaté et miné par le doute, mais du moins trouve-t-il une assise subjective dans des espaces autres, que nous avons caractérisés comme hétérotopies⁴ ou des « territoires de fiction », ou encore des lisières qui lui permettent de générer sa propre grammaire et ses significations singulières. J'ai souligné les signifiants notionnels importants, tels que « impureté », « imprécision » et « inachèvement » qui font retour dans l'œuvre et qui réfléchissent des formes ouvertes et une identité en devenir. Cet inaboutissement est donc à prendre dans un sens positif puisqu'il permet au sujet de se réinventer à chaque œuvre, en dépit de constantes thématiques et stylistiques. Ces constantes sont d'ailleurs le trait de l'écriture à la première personne, même quand l'auteur sort du cadre de l'autofiction.*⁵

Si les désirs – au sens charnel du terme, mais pas seulement – animent les personnages de Christophe Honoré, en particulier au cinéma, ces désirs se meuvent

¹ C. HONORE, *Le livre pour enfants*, *op. cit.*

² C. HONORE, *Ton père*, *op. cit.*

³ M. MEGHAÏZEROU, « Ecrire à la première personne en tant qu'artiste homosexuel », *op. cit.*

⁴ L'hétérotopie est un concept de Michel Foucault désignant, au sein d'un plus grand ensemble, d'un sous-espace alternatif obéissant à ses propres règles. Il est le pendant concret et localisable de ce qui serait appelé utopie.

⁵ M. MEGHAÏZEROU, « Ecrire à la première personne en tant qu'artiste homosexuel », *op. cit.*

toujours au-delà d'une assignation (l'amour, entre autres, peut sortir du cadre d'une orientation sexuelle, du cadre du couple institutionnel), et c'est également le cas pour l'intime de l'auteur, qui n'est jamais contenu dans une assignation unique et définitive.¹

Cette considération quant au refus d'assignation à une identité permet de revenir sur une proposition qu'on a laissée en suspens : le rapprochement entre l'œuvre de Luigi Pirandello et une écriture de plateau autofictionnelle issue d'improvisations.

LA DECONSTRUCTION PIRANDELLIENNE DES IDENTITES

Revenons à la proposition de l'épithète *pirandellien* quant aux écritures de plateau par l'improvisation. On avait déjà vu que celles-ci mettent en jeu la fébrilité d'acteurs chargés d'une histoire et responsables de sa traduction scénique en l'absence d'un texte écrit au préalable. Sans texte écrit, l'acteur a alors l'opportunité d'inventer une autre vie – ou ne seraient-ce que des morceaux d'une autre vie – à son personnage, d'autant plus si l'acteur propose des improvisations spontanées au metteur en scène. C'est le cas de Harrison Arevalo, dont les personnages nient les fins de vies misérables ou solitaires pour raconter des fantasmes plus heureux. Dans *Les Idoles*, son Cyril Collard s'imagine retourner en Amérique du Sud, mangeant des pastèques, avec un corps d'une jeunesse éternelle qui serait moulé dans un mini-short en jean taillé aux ciseaux. Dans *Le Ciel de Nantes*, Domenico Puig s'imagine en martyr de sa famille, avec qui il règle les comptes lors d'une apparition télévisée au milieu d'un match de foot dont il sait que toute la famille est spectatrice. Lors des répétitions, une scène avait même été travaillée dans laquelle Puig parvenait à convaincre ses enfants de lui refaire une cérémonie funéraire en bonne et due forme où chacun pleurerait la perte de ce cher père.

Dans la plupart des romans de Luigi Pirandello, les personnages s'inventent une autre vie, le récit d'une autre vie. Ce qu'il est encore plus intéressant d'évoquer, c'est l'instabilité de la notion d'identité qui est alors à l'œuvre chez Pirandello. Pour exemples, dans *Feu, Mattia Pascal* (aussi traduit *Feu, Matthias Pascal*), le narrateur de Pirandello se fait passer pour mort et essaie de se construire un nouveau personnage, vraisemblable, et se place en observateur du monde social auquel il ne participe plus² puis dans *Un*,

¹ *Ibid.*

² L. PIRANDELLO, *Feu Mattia Pascal*, GF-Flammarion, n° 735, Paris, Flammarion, 1994.

personne et cent mille le narrateur de Pirandello cherche à récolter les impressions qu'il fait aux autres pour briser son identité en une infinité de petits éclats.¹

On a vu que la pratique de l'écriture par l'improvisation convie une autofiction déstabilisante dans la narration, portée par de multiples locuteurs, déplaçant constamment la parole de l'auteur, rendant son identité insaisissable : cela est un second attribut des œuvres de Pirandello dès la première moitié du XX^{ème} siècle.

Bernard Lahire fait justement références aux personnages de Pirandello dans « Sociologie et Littérature » (in *L'Esprit sociologique*, 2007) pour parler de l'intérêt sociologique du théâtre qui permet des constructions et déconstructions des identités :

*Le jeu et l'art ont le privilège de nous ramener à l'essence même du vivant, tout en ouvrant au rêve et à la fantaisie le champ des possibles. Mobiliser une forme, c'est s'ouvrir à la présence de l'autre. Mais qui est-il ? Que peut-il nous apprendre ? C'est dans ce mouvement final d'identification et de désidentification au cœur de cette matrice symbolique qu'est l'Autre-Scène, que ce qui nous est donné comme savoir issu de l'inconscient peut se constituer, encore et toujours, comme appareil à rêver les rêves.*²

Au sein des écritures de plateau, l'écriture par l'improvisation est celle qui met le plus à contribution l'acteur, et place le jeu au centre du processus de création. On comprend alors que celle-ci se fait un creuset idéal aux opérations de déconstructions et reconstructions des identités, et on serait tenté de revendiquer son intérêt sociologique, et même son intérêt social, à la lecture de Bernard Lahire. Nous reviendrons sur cette ultime question.

On a vu que le processus d'écriture de plateau à partir d'improvisations – dans les sillons des nouvelles modalités de récit qu'explorent les écritures dramatiques contemporaines en plein renouvellement des outils de représentation du réel – permet la coexistence de différents récits au sein d'un même mythe familial, et multiplie les refuges pour l'autofiction. Ces deux aspects permettent une déconstruction des identités au travers d'une multitude de miroirs plus ou moins déformants, dont on peut pressentir la

¹ L. PIRANDELLO, *Un, personne et cent mille*, Paris, Gallimard, 1982.

² B. LAHIRE, *L'esprit sociologique*, La Découverte-poche, Paris, Éd. la Découverte, 2007.

corrélation avec la déconstruction de la représentation elle-même, évoquée par Christophe Honoré comme fil rouge de son travail actuel. Reste enfin à reconnaître les aboutissants de tels processus de travail en termes de sociologie, comme on l'a suggéré, ou plus profondément, en termes d'éthique sociale dans le travail artistique.

III. Déconstructions au plateau

LA DELIAISON DE L'ACTEUR-PERSONNAGE

Pour parler des déconstructions à l'œuvre dans *Le Ciel de Nantes* de Christophe Honoré, et peut-être plus généralement dans les écritures de plateau, il est important de revenir à l'ambition de l'artiste dans ce nouveau cycle : déconstruire la représentation. Lorsque Christophe Honoré a présenté le projet à son équipe et dit que le cinéma n'a pas été le lieu de cette histoire et que le théâtre pourrait l'être, une grande interrogation, toute simple, a surgit : en quoi le théâtre serait-il plus le lieu que le cinéma ? Christophe Honoré a donné des éléments de réponse quant à son envie de porter l'histoire familiale, mais la question résistait et revenait fréquemment au cours de la création de la pièce : Alors, pourquoi le théâtre plutôt que le cinéma ?

Comme on l'a vu, les mutations du théâtre contemporain ont offert la possibilité d'une « déliaison de l'acteur-personnage »¹ : l'acteur peut effectuer des allers-retours entre un *persona* de premier degré (lui sur une scène) ou un personnage à proprement parler, ce qui permet une multiplication des niveaux de narrations et de fiction que le cinéma ne pourrait atteindre. Au théâtre, pour reprendre une nouvelle fois les mots d'Anne Monfort, « nous sommes conscients d'être face à une situation de représentation vivante, et cette conscience amène aussi celle du désamorçage possible de cette représentation : l'acteur de théâtre peut sortir du jeu, celui de cinéma ne saurait sortir de l'écran, même s'il parle face à la caméra »²... A moins peut-être de mettre l'écran et la caméra sur scène ? On ne tardera pas à répondre à cette question.

Ce n'est pas une dépersonnification qui est à l'œuvre dans le *Ciel de Nantes*, excepté lorsqu'apparaît le visage de la véritable Marie-Dominique à la fin du spectacle, confrontant alors le *persona* de Julien Honoré à la réalité, et refermant le spectacle sur un véritable regard du benjamin d'une fratrie vers sa mère. Si la dépersonnification n'est pas le premier sujet, quel peut être l'intérêt de placer ces acteurs dans un théâtre plutôt qu'au cinéma ? Peut-être l'avantage réside-t-il dans la coexistence possible de ces deux domaines sur la scène, décuplant les modes de jeux souhaités par Christophe Honoré,

¹ D. PLASSARD, « Le postdramatique, c'est-à-dire l'abstraction », *op. cit.*

² A. MONFORT, « Après le postdramatique », *op. cit.*

passant « d'une pièce de théâtre dans un cinéma à un voyeurisme cinématographique sur la vie de famille au théâtre »¹ :

V.L. – Tu disais une fois qu'à partir du moment où il y a la table de mémé Kiki qui apparaît, les personnages de théâtre deviennent des personnages de cinéma. Alors je me pose la question : qu'est-ce qu'un personnage de théâtre, et qu'est-ce qu'un personnage de cinéma ?

C.H. – Oulah. C'est un petit peu dangereux de dire ça. Évidemment, un personnage de théâtre chez Tchekhov, chez Shakespeare, chez Beckett, ou chez Noëlle Renaude, ce n'est pas la même chose. Il faut enlever le mot personnage et lui substituer le mot acteur. Je pense que ce que j'entends là-dedans, c'est qu'ils s'arrêtent d'être des acteurs de théâtre. Un acteur de théâtre fonctionne assez à l'action, ou ça ne peut être que par une présence, mais ça se montre. Tandis qu'un acteur de cinéma s'absente. Ce que je voulais dire était sans doute plus dans cette idée-là. Il y a un peu plus d'absences dans ces parties du spectacle – et ce n'est d'ailleurs pas un hasard si celle qui le fait avec le moins de scrupules et le plus de force, c'est Chiara. Chiara, à ce moment-là, elle sait qu'elle peut s'absenter et redevenir une actrice de cinéma absente, qu'elle n'a plus à fournir l'effort qu'elle fournissait avant. Elle se laisse regarder, ce que les autres ont plus de mal à accepter parce qu'ils sont beaucoup plus ancrés dans le théâtre. Avec Chiara, celui qui l'accepte le plus – et ce n'est pas un hasard, c'est celui qui fait le plus de cinéma – c'est Jean-Charles. Pour ceux qui ont vraiment du mal avec cette idée, que ce soit Stéphane ou Marlène, c'est normal puisque ce sont des gens qui – et par formation et par nature – sont profondément théâtraux, sont profondément performatifs.²

L'injection de codes propres au cinéma dans le théâtre pourrait justifier le choix de celui-ci. Mais comment opère véritablement la déconstruction de la représentation ? On a vu en première partie qu'au sein de ce nouveau cycle, le film *Guermantes* et la pièce *Le Ciel de Nantes* s'étaient chevauchés dans leurs chronologies de création, mais d'autres effets de symétries, plus remarquables encore, épaississent leur imbrication puis leur friction du théâtre et du cinéma.

¹ Notes de travail à l'Odéon, mars 2021.

² C. HONORE, « A propos du Ciel de Nantes », *op. cit.*

LA DECONSTRUCTION DE LA REPRESENTATION

Là où le cinéma a pris le relais sur le théâtre dans *Guermantes* pour se faire témoignage d'une création frustrée, c'est le théâtre qui prend le relais d'un scénario inachevé dans *Le Ciel de Nantes*. Le premier filme des comédiens dans les coulisses d'un théâtre fermé au public, le second a pour décor un cinéma abandonné dans lequel se retrouvent des figures familiales privées d'un film. Selon leurs mécaniques, les deux œuvres prennent chacune à revers leur sujet, et peuvent apparaître comme deux faces d'une même pièce. Le cinéma instaure le recul nécessaire pour capturer les images de récits de vie d'un metteur en scène et de ses acteurs, tandis que le théâtre instaure un huis-clos dans lequel la parole prime et les outils de fabrication du cinéma sont mis à nus. La représentation – pour en revenir à l'étymologie latine *repraesentatio*, *-onis* : « action de mettre sous les yeux » – est alors déconstruite en étant simplement déplacée. A la question « en quoi le théâtre est le lieu ? », au-delà de cette expérience nécromantique que permet l'écriture par l'improvisation, on peut surtout transposer la réponse apportée par le film *Guermantes* : le cinéma peut devenir le lieu lorsque le théâtre est empêché, et inversement. Christophe Honoré avait annoncé au début des répétitions que l'écran de cinéma prônerait, vierge, au-dessus du décor, et qu'il ne serait « intéressant qui si on ne projette rien dessus »¹, comme un témoignage d'échec. Finalement, c'est bien la volonté de mise à nu des images et de déconstruction qui a pris le dessus. Il défend dans sa note d'intention du *Ciel de Nantes* : « C'est devant un public que je souhaite créer ces images »², car il s'agit bien, désormais, de montrer la production-même des images au public, et les échecs de la production de ces images.

C.H. – [...] la création d'un faux film, les faux essais filmés ou le travail autour du hors-champ dans les toilettes [...] sont pour moi les trois grands axes, et ça pose quand même la base de ce qui me semble intéressant comme friction entre le théâtre et la vidéo. Nous, on utilise très peu la vidéo comme loupe, et on pourrait dire que le seul moment où c'est le cas, c'est quand Jean-Charles chante et que Youssouf cadre son émotion et celle des autres. Là, c'est vrai que les émotions ne sont pas lisibles au théâtre, et la caméra offre des gros plans.

¹ Notes de travail à l'Odéon, janvier 2021.

² C. HONORE, « “Le Ciel de Nantes” - Présentation du projet », *op. cit.*

V.L. – Dans ce passage, ce n'est pas juste un régisseur qui manipule un objet, c'est un réalisateur qu'on voit filmer.

C.H. – Tu as tout à fait raison. Cela rentre plus dans le romanesque et dans le récit du personnage de Christophe, joué par Youssouf, qui s'aperçoit après-coup que ces plans-là n'ont aucun intérêt. D'abord, il y a l'échec de ne pas avoir été capable de faire un film du Ciel de Nantes ; ensuite il y a les tentatives qui ne deviennent que des extraits de films de famille, des archives qui n'ont finalement aucun intérêt à être partagées.

C'est l'inachèvement du cinéma, pour reprendre la formule employée par le réalisateur¹ et désormais entendue comme un motif fondateur de son travail², qui provoque et justifie *Le Ciel de Nantes* au théâtre.

La déconstruction de la représentation nécessite de mettre le spectateur devant la question de la nature de ce qui lui est montré, et de son degré de véracité. Dans le film *Guermantes*, il est une scène où on assiste au tournage d'un extrait vidéo projeté dans le spectacle *Le Côté de Guermantes*. On tourne la mort du personnage interprété par Claude Mathieu, ses derniers instants, la manipulation de son corps inerte, la toilette du cadavre. Puis l'actrice fait cesser le tournage, prise de panique, refusant qu'on continue de la regarder et de la manipuler de la sorte. Pour le spectateur qui aurait assisté à la pièce, cette scène prend des allures de making-of : il revoit des images qu'il a déjà vues, mais au-delà du cadre initial, avec toute une fabrique à vue. Néanmoins, ce temps de tournage est lui-même fabriqué, et cela est ensuite dénoncé par la continuité de la scène qui prend soudain des airs de fiction.

Dans *Le Ciel de Nantes* figurent aussi des extraits vidéos projetés, mais là encore, en plus de faire avancer la pièce, ces extraits jouent sur des dispositifs troublants. Le personnage de Christophe dévoile une surprise à ses parents : des essais caméra d'acteurs qui auraient été choisis pour interpréter leurs proches, dans un décor où il aurait reconstitué l'appartement de chez sa grand-mère en prévision du film qu'il n'a finalement jamais fait. Dans un autre passage, en fond de scène, derrière l'écran de cinéma, la famille découvre le plateau de tournage. Les personnages s'y installent et y prennent vie. Le

¹ J. CLEDER et T. PICARD, *Christophe Honoré: le cinéma nous inachève*, Art en paroles, Lormont, le Bord de l'eau, 2014.

² M. MEGHAÏZEROU, « Ecrire à la première personne en tant qu'artiste homosexuel », *op. cit.*

spectateur regarde une projection et croit assister à ce qui se passe derrière l'écran, dans ce décor, comme si un film se tournait de lui-même. Ce sont bien les voix *live* des acteurs qu'il entend, mais le reste est trucage : les images sont une nouvelle fois construites et montées. En mars 2020, Christophe Honoré avait effectivement créé un faux intérieur d'appartement très réaliste dans lequel les acteurs avaient été filmés autour d'une table, mais celui-ci n'a pas été conservé. Une fois ces images montées, les acteurs se sont entraînés à rejouer la scène de façon synchrone avec les images. Le dispositif est dénoncé une fois que l'écran de cinéma est relevé : le spectateur découvre qu'en arrière-scène, les acteurs sont bien assis à la table, mais autour d'eux, l'appartement n'existe pas sur scène, et ce sont les personnages qui prétendent être chez eux. À partir de cette scène, on assiste à une bascule où les personnages rentrent plus profondément dans la fiction et ne prennent plus en compte le fait d'être dans un cinéma abandonné, comme s'ils quittaient les limbes pour essayer de reprendre vie.

La déconstruction de la représentation, au théâtre, est à considérer avec la notion d'impureté, qui est bien un terme-clé du théâtre de Christophe Honoré selon Miriem Méghaïzerou¹. Le théâtre peut être perçu comme un « bac à sable »² où sont conviés tous les arts. Lorsque la rencontre du théâtre et d'une autre forme produit une friction, on peut parler d'impureté (et celle-ci devient rapidement un point de focal pour un spectateur : les écrans sur scène ont tendance à canaliser l'attention, de même que si un comédien se mettait à jouer à côté de l'écran dans une vraie salle de cinéma, on ne regarderait que lui). Christophe Honoré, en faisant intervenir le sujet du cinéma (mais aussi ses outils) sur une scène de théâtre perturbe la représentation. Qu'est-ce qui est montré au spectateur ? Un film qui n'existe pas ? De faux essais filmés ? De faux tournages ? Et en est-il de même pour ce qui est raconté ? Le comédien Youssouf Abi-Ayad se posait cette question au cours des dernières semaines de répétitions : « Qu'est-ce qu'on garde des souvenirs ? Des histoires folles ? Fausses ? Des détails autour desquels broder ? Des images marquantes, comme celle de ton père en Algérie, avec sa salamandre sur l'épaule ? »³

¹ *Ibid.*

² Cyril Teste disait aux Rencontres 2018 de la Maison Jacques Copeau : « Le montage cinématographique a créé une syntaxe qui est un moyen de plus à ajouter à ceux du spectacle vivant. Le théâtre est mon bac à sable. Je ne fais pas de cinéma, j'en mobilise les outils pour faire rentrer le temps au théâtre. Mais avec ces nouvelles technologies, il faut rester attentif à ne jamais perdre l'exigence de sculpter le présent. »

³ Notes de travail à l'Odéon, mars 2021.

Christophe Honoré, sans donner trop d'éléments de réponse, ouvre son travail sur cette ultime réflexion en faisant intervenir la projection de sa mère :

« *Ce qui échappe au théâtre et à la littérature – où tout est question de paroles – c'est que, nous, on a affaire aux images. Et c'est quand même un des sujets de la pièce : qu'est-ce qu'on fait des images ? Ou plutôt, qu'est-ce que le cinéma fait des images de notre vie ?* »¹

On pourra élargir cette question au théâtre : « qu'est-ce que le théâtre fait des représentations de notre vie ? », et rouvrir une autre question laissée en suspens : comment *Le Ciel de Nantes* pourrait répondre à un enjeu sociologique ?

Le choix qui a été fait jusqu'ici du terme « déconstruction » prévoyait en effet de se référer également à l'emploi de plus en plus fréquent qui en est fait en sciences sociales.

RECITS DE VIE : UN ENJEU SOCIOLOGIQUE ?

Bernard Lahire, dans le chapitre « Sociologie et Littérature » de son livre *L'esprit sociologique*, relève une citation de Luigi Pirandello dans *Feu, Mattia Pascal*, à propos des récits, ces « *absurdités qui n'ont nul besoin de paraître vraisemblables, puisqu'elles sont vraies.* »²

On a vu que, malgré une réécriture du mythe familial, Christophe Honoré présente tout de même un travail nourri de faits historiques, d'archives personnelles (lettres de Claudie), et de témoignages (Marie-Dominique, Julien, Laurent, Pascale). Ces informations peuvent constituer une plongée dans le réel, où la théâtralité se fait parfois document sur le destin d'une veuve de l'après-guerre, remariée de force, surchargée d'enfants – qui connaîtront le passage à l'âge adulte en pleine guerre d'Algérie – puis libre, divorcée, mais parquée dans un HLM qui avale ses pensions, et où elle reçoit ses enfants avec alcools et cigarettes – qui entraîneront cancers sur cancers – au cours d'après-midi où le climat d'explosion du chômage excite les esprits, qui cherchent des coupables, et désignent alors ceux-là mêmes qu'ils avaient été envoyé combattre quelques

¹ C. HONORE, « A propos du Ciel de Nantes », *op. cit.*

² L. PIRANDELLO, « Note au sujet des scrupules de l'imagination », *Feu Mattia Pascal, op. cit.*

années plus tôt, les « étrangers » que pointe du doigt le candidat à la présidentielle Jean-Marie Le Pen.

Cette génération-là, celle qui le plus souffert du chômage à la fin du siècle, est quasiment absente des fictions contemporaines et peut apporter de nouvelles possibilités d'identification, de reconnaissance de soi ou des siens, et c'est un sujet qu'a soulevé Christophe Honoré dès les premières semaines de répétition, lors d'un débriefing d'improvisation :

J.-C. Clichet : « Il y avait le sida qui permettait d'universaliser dans les Idoles, au-delà de ton histoire personnelle. Ici, qu'est-ce qu'on a ? »

C. Honoré : « L'héritage de cette génération avant l'an 2000. Et même l'absence d'héritage, liée à leur pauvreté. Quelque part, ces personnages sont assez proches des gilets jaunes, absents de l'imaginaire romanesque. Les seuls pauvres qui y sont présentés sont des caricatures populaires citadines, ou des stéréotypes comme peuvent l'être Les Tuches. »¹

La présence en scène de ces personnages réclamant au Christophe de fiction de faire d'eux « des héros de cinémas »² peut alors constituer un enjeu social de *représentation*, cette fois-ci dans le sens sociologique du terme appliqué au champ artistique, c'est-à-dire, celui de *représentants d'une classe dont ils rassemblent les interactions des consciences individuelles*.

Ces représentations sociales ne sont pas appuyées que sur une histoire personnelle comme gage de réalisme, mais elles sont aussi élaborées, comme on l'a vu, au regard de ce qui s'est déjà fait dans les arts, et de *comment* cela a été fait, par le visionnage de multiples scènes de famille au cinéma, pour en repérer les manquements, pour en déconstruire les lieux communs.

Pour ne pas en faire des « autres », des épouvantails, des figures trop éloignées de la bonne conscience d'un spectateur, celui-ci doit aussi être en mesure d'établir une connivence voire une familiarité avec les personnages, ce qu'a demandé Christophe Honoré à ses comédiens tout au long du travail :

¹ Notes de travail à l'Odéon, janvier 2021.

² Notes de travail à l'Odéon, février 2021.

« Il faudrait que vous retiriez des couches au fur et à mesure, que vous soyez de plus en plus chez vous dans ce décor. On vire les vestes, on dénoue les cravates etc. Peut-être même qu'on s'y fera à manger. On est chez soi, et plus dans un cinéma, alors il faudrait que ce soit autre chose que du popcorn. Du bouillon par exemple. Et cette préparation doit produire, pour vous et pour ceux qui vous regardent, une sorte d'émotion foraine. »¹

L'enjeu de la représentation sociale peut aussi résider dans le fait d'ouvrir la parole sur des sujets tus, d'évoquer la réalité sociale avec impudeur. Selon Tackels, « L'écriture de plateau fait intervenir le trop proche et trop récent, l'obscène, et ce n'est pas une provocation mais par impossibilité de ne pas y venir. »² On pourrait se dire que cela peut trouver son exemple, ici, dans le récit des tortures en Algérie par le personnage de Roger, interprété par Stéphane Roger, mais ce tabou n'en est plus tout à fait un, ou du moins plus au même point que dans les années 60 évoquées par Tackels où il était impossible de faire « monter l'Algérie sur la scène nationale de l'Odéon sans prendre le risque des jets de boulons et des paquets de merde jetés sur les acteurs... »³

Malgré tous ces arguments, une difficulté de la qualification sociologique d'une œuvre est que celle-ci ne peut s'apparenter que dans l'objet au travail sociologique mais elle ne présente pas l'amont scientifique (méthodologique et rigoureux) de l'enquête qui précède la rédaction : « sociologie n'est pas littérature, et lorsqu'on entend faire passer une production littéraire pour une production sociologique, c'est toujours « pour se dispenser des tâches et des difficultés » attachées à tout projet de connaissance scientifique du monde social. »⁴ L'auteur n'est-il qu'un sociologue malhonnête qui manipule les événements et les personnages afin d'illustrer sa vision du monde ? Même si parler d'un processus artistique sociologique serait un abus de langage, un mauvais choix de terminologie pour un artiste qui ne prétend pas restituer la réalité à partir d'une enquête rigoureuse sur un large échantillon de population, mais qui est plutôt dans l'extrapolation par son imaginaire et celui de ses partenaires de travail, Bernard Lahire répond de l'intérêt persistant de la fiction (littéraire ici, mais qu'on peut élargir à l'œuvre scénique) pour la sociologie :

¹ Notre de travail à l'Odéon, janvier 2021.

² B. TACKELS, *Les écritures de plateau*, op. cit.

³ *Ibid.* p. 76.

⁴ B. LAHIRE, *L'esprit sociologique*, op. cit.

Cependant, une fois que l'on a écarté toute entreprise de confusion des genres, on peut admettre (ou se convaincre par la lecture) que l'écriture littéraire, et notamment romanesque, n'est pas dépourvue d'intérêt pour le sociologue. Mettant en scène telle ou telle partie du monde social, narrant et décrivant des relations et des interactions entre personnages, des intrigues, des monologues intérieurs, des comportements, des destinées individuelles et parfois collectives (professionnelles, familiales, amicales, sentimentales, etc.), les romanciers sont toujours guidés par des schèmes d'interprétation du monde social, des connaissances plus ou moins implicites du social dont il est impossible de déterminer le degré potentiel de « rentabilité » scientifique, mais qui n'en sont pas moins intéressants (et même souvent passionnants) à examiner. [...] Aux yeux d'un observateur scientifique du monde social, la littérature a ceci de fascinant qu'elle donne à lire des scènes, des expériences intimes, des raisonnements, des actions et interactions tels qu'aucun sociologue de la vie réelle ne pourrait les faire apparaître. Car, aussi subtil et présent soit-il, le sociologue-ethnographe ne peut accéder à l'espace mental des acteurs qu'il étudie, c'est-à-dire qu'il ne peut décrire précisément des scènes de la vie sociale à la fois dans leurs mouvements objectifs (verbaux et extra-verbaux) et dans les mouvements intérieurs qui animent plus ou moins consciemment les protagonistes. Il ne peut davantage suivre aussi continûment que le romancier les mêmes personnes dans des situations aussi différentes – et souvent privées – de la vie ordinaire ou tout au long d'une vie. Le caractère omniscient (et quasi divin) d'un narrateur – capable de pénétrer les pensées intimes et les dialogues intérieurs de ses personnages, de les observer sur des scènes publiques comme dans les coulisses privées et de suivre continûment et avec précision leurs péripéties tout au long de leur vie – est un indice fort du pacte fictionnel passé avec le lecteur.¹

Concernant ce narrateur, on a vu que dans les nouvelles dramaturgies contemporaines, l'auteur peut être perçu comme le narrateur de sa pièce, au travers de tous ses personnages, dans une identité mouvante et multiple : il peut alors rechercher la singularité de chacun, faire des récits de vie qui ne rendent aucun compte à un besoin de

¹ *Ibid.*

généralisation ou de systématisation.¹ On peut se dire que la création artistique peut constituer un indice ou une inspiration à des sociologues pour de futures enquêtes.

L'œuvre pourrait permettre au public « d'enrichir ses schèmes d'interprétation, d'affiner son intelligence du social et d'accroître son imagination sociologique »² et ce que relève aussi, d'une certaine manière, Anne Monfort comme conséquence des nouvelles dramaturgies qu'elle appelle théâtre néodramatique :

*Comme dans le nouveau roman où le narrataire reconstruit et réinvente à partir d'une scène unique qui lui est présentée, le spectateur s'interroge sur l'avant et l'après et complète l'image fictionnelle de lui-même. La sensibilité de l'action lui ouvre une réalité autre, située à la fois au-delà du monde réel et d'un deuxième monde qui serait une reproduction close sur elle-même du premier.*³

Reste encore à savoir si un intérêt social, voire une ambition sociale d'un artiste, peut être effective. Dans quelles mesures la théâtralité des écritures de plateau peut-elle permettre ou empêcher celle-ci ?

Venons-en au dernier trouble provoqué par les écritures de plateau, ou plutôt par une ultime confusion terminologique dans la dénomination proposée par Tackels : celle de la notion même d'*écriture*.

ÉCRITURE OU CRYPTAGE ?

A propos des *écritures de plateau*, même lorsqu'il y a absence de texte, de parole chez les comédiens, Tackels tient toujours à conserver ce terme d'*écriture*, au sens de composition. Le bouleversement du théâtre qu'il observe tiendrait surtout dans le fait que *toute* ressource exposée aux sens des spectateurs peut désormais être considérée comme *écriture*, et la littérature théâtrale aurait donc enfin perdu sa primauté absolue sur les autres

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ A. MONFORT, « Après le postdramatique », *op. cit.*

versants d'un spectacle. Comme le souhaitait Bernard Dort, le texte ne serait plus « qu'une donnée de la *représentation émancipée* ».¹

Ce phénomène – l'émancipation du théâtre joué par rapport au théâtre publié – que Tackels décrit à l'aide de portraits d'artistes de la scène contemporaine, pose un problème terminologique. Tackels revendique le terme « écriture » pour tous :

*Un homme qui monte sur un plateau, qu'il soit acteur, éclairagiste, maquilleur, technicien, dramaturge, accessoiriste, costumier, truqueur ou scénographe, est à l'évidence un écrivain. Il participe du moins à cette écriture collective que l'on finit par désigner comme œuvre scénique.*²

Cela crée de la confusion dans l'analyse et peut même passer pour de la coquetterie. Si toute une équipe participe à la réalisation d'une œuvre, peut-on et doit-on appeler cela écriture pour autant ? Tackels, voulant dénoncer un textocentrisme (révolu), invoque le terme d'*écriture de plateau* pour rendre au théâtre ses lauriers. Le terme *écriture* est là en tant que gage de valeur, mais perd toute sa substance. Pourrait-on, et devrait-on parler d'*écriture capillaire* lorsqu'on va chez le coiffeur ? Par légitime et important refus des hiérarchies entre pôles de création, la nouvelle dénomination proposée par Tackels désenclave différents arts mais opère par la même occasion des amalgames de termes techniques, vidant les mots de leur sens et pouvant être source de quiproquos. Il est important de conserver une richesse de vocabulaire pour maintenir une communication claire entre artistes, notamment lorsque ceux-ci multiplient les casquettes. On a vu qu'Anne-Françoise Benhamou proposait le terme de *dramaturgie de plateau*³, et Patrice Pavis, dans son *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, rappelle quant à lui un terme anglophone plus limpide, celui de « devised theater », pour décrire cette réorganisation du spectacle vivant :

La pratique de l'écriture de plateau ne diffère pas fondamentalement de celle que les Britanniques nomment à présent devised theatre, un théâtre fabriqué à plusieurs, sans distinction nette entre acteur, metteur en scène, dramaturge, scénographe, etc., un théâtre non pas tant de création collective (comme dans

¹ Bernard Dort, cité dans Y. LE SCANFF, « Le théâtre et ses doubles : texte et (re)présentations, Notes de lecture », *Études*, 2017, n° 7, p. 111.

² B. TACKELS, *Les écritures de plateau*, *op. cit.* p. 31

³ A.-F. BENHAMOU, *Dramaturgies de plateau*, *op. cit.*

les années 1960 et 1970) que de collaboration interartistique refusant les trop grandes spécialisations.¹

Cependant, Tackels va même plus loin encore dans le trouble jeté par le terme écriture en attribuant la responsabilité de celle-ci au spectateur, et c'est là que réside le nœud du problème. Il écrit que « L'idée force de la mise en scène est de construire une vision, une lecture à partager avec les spectateurs, alors que l'écrivain de plateau laisse le spectateur construire sa propre création/écriture du spectacle »² et enfonce le clou, plus tard, sur cette idée de construction par le spectateur :

Le spectacle ne s'achève que dans l'imagination de tous ceux qui y assistent. Le sens du spectacle n'est pas donné à l'avance, et ce sont eux, et eux seuls, les spectateurs, qui peuvent en traduire, et en dire la signification véritable, qui est par définition plurielle et multiple. C'est leur cheminement personnel dans la représentation qui permet d'en écrire la trace ultime. Aucune vérité ultime, juste des bribes de mémoire, des intuitions, une fulgurance, parfois une expérience, et, de temps en temps, un vrai choc.³

Tout d'abord, concernant cette « trace ultime », la question du devenir des traces est bien plus compliquée qu'une simple expérience mémorielle : des livrets de spectacle peuvent être publiés, devenir livres, et même sans parole on pourrait imaginer la publication d'un livret de mise en scène qui compilerait des interventions plastiques, chorégraphiques, musicales... Au-delà d'une littérature, les archives sont plus nombreuses mais aussi plus accessibles à notre époque : captations, plateformes de streaming dédiées au théâtre, photographies, interviews, témoignages...

Mais revenons-en à cette expérience ultime de spectateur, celle décrite par Tackels, qui se montre ésotérique pour peu de choses. Toute mise en scène – même celle qui serait la transposition décorative et naïve d'un texte sur scène – laisse une empreinte sensible sur un spectateur, et celle-ci serait d'un autre ordre qu'une simple ombre portée de l'objet littéraire, tout simplement parce que nous n'avons pas affaire à un objet littéraire mais à un spectacle vivant. Même dans ce cas extrême de 'mauvaise mise en scène' selon les critères de Tackels, il ne peut s'agir d'une 'perfusion de littérature', parce

¹ P. PAVIS, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, op. cit.

² B. TACKELS, *Les écritures de plateau*, op. cit. p. 30

³ *Ibid.* p. 62

que la présence d'artistes produisant une action dans le même temps et le même espace qu'un spectateur reste une expérience performative, qu'elle soit bonne ou mauvaise. Par ailleurs, un spectateur qui ne serait pas du milieu n'aurait sans doute même pas accès à cette grille de lecture du spectacle, car si la métaphore littéraire doit se poursuivre, c'est bien plus de *lecture*, de *déchiffrage*, qu'il s'agit. C'est ce qu'admet Tackels ultérieurement :

*Le récepteur devient moteur et c'est lui qui déchiffre, au bout de la chaîne. C'est lui qui regarde, et qui met des mots sur ce qu'il voit – les acteurs, le monde qu'ils amènent, le son, la musique, les objets, les images, les costumes, les matières et tout ce qu'ils portent.*¹

On peut avoir l'intuition que Bruno Tackels se concentre plutôt sur le cas de figure de spectacles non-verbaux, à l'esthétique *énigmatique*, ceux-là mêmes qu'il qualifiait d'« iconoclastes », dont il décrit la réception une trentaine de pages plus loin :

*...cette écriture à lire ne passe pas d'abord par des mots pré-écrits; elle s'énonce plutôt au travers de mots qu'elle produit elle-même, [...] à travers des phénomènes qui dépassent les mots, et les traduisent, puissamment. À nous, spectateurs et récepteurs, la tâche de les entendre, et de leur redonner forme par nos propres formulations de lecteurs du plateau, et qui aurons forcément le dernier mot.*²

Et on retrouve cette liberté – ou responsabilité – chez Plassard, selon qui, grâce à la déliaison de la narrativité, le spectateur est libre de « relier, par les voies de la logique ou par celles de l'imagination, les multiples informations qu'il reçoit ». ³

Le théâtre postdramatique serait plus simplement post-mimésis : il abandonne l'illusion inefficace de la représentation du monde, mais perd parfois l'idée même de représentation du monde, même fragmentaire, pour laisser celle-ci se faire dans l'esprit du spectateur. Peut-on et doit-on attendre d'un spectateur qu'il soit le décodeur, l'interprète, voire l'auteur d'un spectacle ?

C'est une question d'éthique fondamentale.

¹ *Ibid.* p. 64

² *Ibid.* p. 97

³ D. PLASSARD, « Le postdramatique, c'est-à-dire l'abstraction », *op. cit.*

ESTHETIQUES ENIGMATISANTES : ESTHETIQUES EXCLUANTES

Plassard parle bien d'une « nouvelle doxa esthétique »¹ à propos de l'hégémonie dans le théâtre officiel des nouvelles formes scéniques amalgamée sous l'appellation générique de postdramatique.

Le philosophe et sociologue Geoffroy De Lagasnerie, relève que les exigences de cette nouvelle doxa sont le propre de « l'art le plus élitiste : l'implicite, l'allusif, le symbolique. »² Elles sont constituantes de la domination de classes :

*Dans La Distinction, Pierre Bourdieu fournit des instruments pour comprendre l'existence d'un rapport direct entre une certaine conception de l'art et la captation de celui-ci par les classes dominantes. Bourdieu souligne en effet que le monde de l'art et la pratique culturelle demandent tout un ensemble de compétences : regarder une œuvre d'art légitimement nécessite d'avoir un certain rapport au jeu, à la distanciation, à la mise entre parenthèses de la nature et de la fonction de l'objet représenté; elle demande une capacité à s'arracher aux urgences quotidiennes, à déployer une pratique sans fonction pratique, etc. Or cette attitude, cette disposition esthétique, est loin d'être innée. La classe qui se définit par la prise de distance objective et subjective avec l'urgence pratique, par la mise en suspens de la nécessité, et se distingue ainsi de celles qui y sont immergées, c'est la classe dominante – contrairement aux classes dominées sans cesse rattrapées par la question de l'urgence de la survie économique. En d'autres termes, la disposition esthétique s'inscrit dans un mode de vie et constitue l'une des dimensions parmi d'autres d'un rapport global au monde et aux autres. Elle suppose la distance au monde, qui est le principe de l'expérience bourgeoise.*³

Toujours en se référant aux travaux de Bourdieu, De Lagasnerie dénonce ensuite les œuvres qui auraient la prétention de se dire « non-oppressives » en ce qu'elles font appel à une liberté d'interprétation chez le spectateur – celles-là même que Tackels, comme d'autres, ont encensées parmi les nouvelles formes scéniques apparues à la suite

¹ *Ibid.*

² G. de LAGASNERIE, *L'art impossible*, Des mots, Paris, PUF, 2020.

³ *Ibid.*

de l'émancipation au diktat de la transposition littéraire et littérale. Derrière cette « liberté » invoquée se cacherait justement la perpétuation – consciente ou non – d'un système d'oppression culturelle excluant :

Il serait très important pour les artistes de lire Bourdieu et notamment la déconstruction qu'il opère de l'idée, si répandue dans le milieu de l'art contemporain, d'une sorte de spontanéité de l'expérience esthétique. On pense qu'il existe une capacité esthétique ou émotionnelle universelle, cachée au fond de chacun de nous, qu'il faudrait laisser s'exprimer contre les codes, les attentes, les censures scolaires et sociales (alors que, comme le dit Bourdieu : l'œil, c'est les lunettes). Cette croyance conduit à imaginer que c'est en essayant de faire vivre des expériences non codifiées ou le moins codifiées possible que l'on pourra produire un art plus démocratique, plus vrai, plus sincère, plus accueillant. Je pense par exemple au travail de Tino Sehgal, qui se présente comme un art ouvert qui se déploie sur le monde du « je ne prescris rien », du « venez comme vous êtes », qui consiste dans la conception de situations au sein desquelles le spectateur entre et évolue comme il le souhaite mais qui est sans doute, en réalité, l'art le plus intimidant et le plus excluant socialement parce que ce type d'expérience est réservé à celles et ceux qui ont une telle maîtrise des codes esthétiques qu'ils peuvent les mettre en suspens et jouer avec, quand celles et ceux qui en sont démunis éprouvent une incapacité physique à entrer dans le dispositif élaboré l'artiste par parce que celui-ci ne leur offre aucune clé le faire pour et savoir comment faire.¹

Si l'on voulait extrapoler et chercher les origines de cette tendance à l'invitation d'une interprétation libre des œuvres, on pourrait se tourner vers la formule de circonstances qu'on entend régulièrement chez les artistes à propos de leurs œuvres mais également en conclusion des débats entre spectateurs : « A chacun sa vérité »². Que révélerait cette flatterie coupant court à la conversation ? Qu'elle est symptomatique d'une fracture. Depuis les années 70, une interprétation erronée des philosophes dits postmodernes (Lyotard, Foucault, Derrida...) quant au relativisme épistémologique et culturel aurait conduit à la déconstruction de l'idée même de faits, de vérité objective, mesurable et quantifiable, ce phénomène étant couramment pointé par la presse sous

¹ *Ibid.*

² Qui est aussi une référence au titre français de la pièce *Così è (se vi pare)* de Luigi Pirandello

l'appellation d' « ère post-vérité », dont les « faits alternatifs » mensongers de Donald Trump sont un symptôme caricatural.^{1,2,3,4} En amalgamant les notions de perception et de vérité, cette phrase – « A chacun sa vérité » – est devenue une idéologie toute faite ignorant la notion même de vérité et plus largement de réalité dans laquelle le monde évolue. Ce sont des considérations qui dépassent le cadre de la production artistique, passons sur cette courte parenthèse.

Après ce rappel de sociologie que fait De Lagasnerie, témoignant de l'état d'impuissance et d'abandon que produisent les œuvres sur une grande part de la population, difficile d'adhérer à l'éloge fait par Hélène Jacques, en 2003, d'un art « dont la fonction devient celle de transformer la structure de perception qu'imposent les médias » et deviendrait « une rare occasion de toucher le spectateur et de s'inscrire dans le champ politique »⁵. Qui seraient ces spectateurs touchés ? Comment parler d'action politique au vu de la fréquentation des théâtres ? Avant même la crise de la Covid-19, les usagers des salles de spectacle vivant ne représentaient plus que 9% de la population française : moins d'un Français sur dix a mis les pieds dans un théâtre, un cirque ou une salle de concert ne serait-ce qu'une fois au cours de l'année 2018.⁶ On pourrait chercher les défauts des infrastructures et de leurs stratégies de communications – et on en trouverait certainement – mais cela ne ferait que détourner une réflexion de fond sur la production des œuvres, qui sont la substance de ces infrastructures.

Dans l'essai dont sont issus ces extraits, *L'Art Impossible*, paru en 2020, le philosophe et sociologue Geoffroy de Lagasnerie s'est posé la question de l'éthique sociale des arts de façon tout à fait radicale. Cet essai fait suite à une discussion avec l'auteur Edouard Louis, qui lui a fait part d'un sentiment de honte à la fin d'une journée d'écriture : il aurait pu faire concrètement quelque chose – faire du bénévolat à la banque

¹ M. FERRARIS, « Première dissertation. Du postmoderne à la postvérité », in *Postvérité et autres énigmes*, Hors collection, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, 2019, pp. 21-73, disponible sur <https://www.cairn.info/postverite-et-autres-enigmes--9782130810957-p-21.htm>.

² C. PAGES, « Les postmodernismes philosophiques en question », *Tumultes*, 2010, vol. 34, n° 1, p. 115.

³ R. POUIVET, « Les origines de la post-vérité chez les intellectuels français », *The Conversation*, s.d., disponible sur <http://theconversation.com/les-origines-de-la-post-verite-chez-les-intellectuels-francais-82994> (Consulté le 11 octobre 2021).

⁴ « Trump, post-moderne ? », *France Culture*, s.d., disponible sur <https://www.franceculture.fr/emissions/le-tour-du-monde-des-idees/trump-post-moderne> (Consulté le 11 octobre 2021).

⁵ H. JACQUES, « Nommer le « théâtre nouveau » : le Théâtre postdramatique », *Jeu : revue de théâtre*, 2003, n° 108, pp. 169-171.

⁶ *Enquête 2018 sur les pratiques culturelles des Français*, Ministère de la Culture, s.d., disponible sur <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/L-enquete-pratiques-culturelles/L-enquete-2018>. Chiffres interprétés par l'administrateur général du Théâtre du Nord, Ronan Ynard.

alimentaire, aller faire des maraudes, les possibilités sont nombreuses – mais il n’a finalement *rien* fait. Il sait que les livres peuvent changer le monde, ou du moins faire germer des idées avec beaucoup de patience, mais il ne peut s’empêcher d’éprouver la culpabilité d’être auteur, d’avoir le privilège d’être auteur. Cette honte, il ne peut la formuler publiquement, sous peine de perdre son statut d’artiste ou de devenir définitivement un ennemi de la Culture avec un C majuscule. De Lagasnerie s’intéresse alors à l’intégrité de cette culpabilité chez l’artiste, sa nécessité. Dans un monde où toute création est canonisée, estampillée par les systèmes de pouvoir avec le label « Culture », aucune œuvre – et aucun lieu consacré aux œuvres, plus encore – ne peut être remis en question, aucun artiste n’a de compte à rendre. Les lieux de culture sont des lieux de cultes pour usagers bienvenus, des lieux de domination. Art et Culture ont été fondus en alliage et, désormais, les questions de légitimité de l’Art, d’un art, d’une œuvre, sont devenues taboues. Tout questionnement de cet ordre est tué dans l’œuf, relégué aisément à l’obscurantisme. Il développe dans son essai l’idée que tout créateur a le devoir de se demander comment ne pas être complice, volontairement ou involontairement, des systèmes des pouvoirs. Pour cela, il serait nécessaire de substituer, à une valeur inconditionnelle de la culture, une éthique nouvelle de la production même d’œuvres qui seraient effectives sur la société dont elles ne peuvent s’extraire :

...ce qui est mis en cause, ce sont les dispositifs qui se présentent comme des formes hautes mais au fond, seulement font écran à une aperception du réel, [...] fondent leur existence sur une prise de distance avec le réel – ce qui fait que, en retour, ils sont toujours un peu suspects et menacés de faire honte par rapport à lui. L’art et l’imagination sont souvent associés à la mise en question du monde parce qu’ils incarneraient une possibilité de prendre un écart avec le réel et de maintenir vivante l’exigence de le transformer. Mais peut-être est-on amené à suggérer l’idée que, précisément pour cette raison, ils sont en fait complices des forces de l’ordre. Car ils s’inscrivent alors dans une logique de la diversion, ou dans une logique du mensonge et de l’ignorance ou dans une logique de l’indifférence aux souffrances concrètes.¹

Selon De Lagasnerie, toute théorie éthique de l’art est vouée à l’échec si elle opère une distinction entre dimension réelle et esthétique dans lesquelles sont à considérer les

¹ G. de LAGASNERIE, *L’art impossible*, op. cit.

effets de l'art : tout art s'inscrit et opère au sein d'une somme de dispositifs dont il est indissociable, et qu'il reconduit, cautionne et même promeut s'il ne les questionne pas¹. Mettre de côté ces considérations, ne pas en faire son affaire, reviendrait à admettre l'incapacité effective de l'art comme moteur de changement social, de même que chercher la pureté en travaillant en marge des institutions qui auraient été jugées corrompues ne produirait aucun effet et serait une vaine fuite, une paralysie dans la marginalité².

L'art ne peut-il alors être qu'une forme de renoncement à l'action pratique ? De Lagasnerie pose cette question : « Que veut dire alors faire quelque chose quand on fait de l'art ? À quelles conditions ce que l'on fait peut-il être puissant par rapport au monde ? Un art oppositionnel est-il possible ? »³

Une première réticence, la plus honnête, consiste à évoquer un art qui ne souhaiterait pas répondre à ces exigences, un art qui répondrait tout simplement aux besoins humains d'émotion, de soulagement et de divertissement. De Lagasnerie considère tout à fait cette possibilité, mais rappelle qu'elle ne peut être mise au cœur d'un débat éthique sur un art qui s'inscrirait « dans le champ politique » comme l'affirmait Hélène Jacques, qui se destinerait à transformer le monde :

*...ces affects et les pratiques artistiques qui les procurent devraient plutôt être vues comme se situant à la marge du champ, être des activités périphériques et regardées comme telles au lieu d'être placées au centre et considérées comme les modalités les plus légitimes de la pratique et les plus fidèles aux valeurs essentielles du champ.*⁴

Tout artiste qui voudrait revendiquer des enjeux politiques devrait se poser cette question de l'éthique sociale et partir du constat de la réalité dans laquelle il s'inscrit : « Dès lors, si l'on veut ne pas avoir honte de la culture devant le monde, il faut que la culture parte du monde et de son action à l'intérieur de celui-ci pour donner sens à son existence. »⁵

L'artiste devrait donc être observateur des dispositifs qui sont les siens, et plus globalement de la réalité de la société, de son état de santé en somme, membre par

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

membre. L'artiste devrait toujours partir de l'existant qui l'entoure, un réel dense, imbriqué sur lui-même, et œuvrer consisterait en un travail de dépliage de cette réalité opaque pour lui apporter plus de transparence. On peut voir dans ce raisonnement le reflet de la réponse d'Olivier Py à propos de la « querelle d'Avignon » de 2005, où s'affrontaient sous une virtuelle dimension esthétique des visions artistiques et éthiques : « On ne peut condamner [les images] d'être le miroir du monde tant qu'elles n'apportent pas au désespoir plus d'opacité encore en faisant splendeur de notre vide. »¹

Il convient de chercher des formes qui n'agissent pas à contrario de cette démarche, venant flouter ou dissimuler l'essence de l'œuvre, énigmatissant celle-ci et impliquant alors l'intervention de discours à posteriori pour rendre l'œuvre lisible. De telles exégèses témoignent bien de l'imperméabilité des œuvres revendiquant des esthétiques *énigmatissantes*, incapables d'agir par elle-même. Si l'exégèse est plus à même d'agir que l'œuvre elle-même, il paraît pertinent de se questionner sur la légitimité de cette dernière dans une démarche qui se revendiquerait oppositionnelle. Lorsque De Lagasnerie questionne l'intérêt d'une justification de l'œuvre en dehors d'elle-même, cela revient aussi à douter de ceux qui font leur métier de la production de ces discours :

*On comprend la raison pour laquelle tant de critiques artistiques ou littéraires défendent l'art dans sa forme énigmatissée, car c'est leur pouvoir comme donneur de sens qui est lié à cette forme et qui est menacé lorsqu'elle est mise en question.*²

Ce mode de production où « Je fais un truc et je me débrouillerai après pour trouver du sens à mon œuvre *ex-ante* ou *ex-post*, peu importe, je produis une œuvre et même si celle-ci est illisible, elle mérite nécessairement d'être mise au premier plan, quitte à devoir l'expliquer dans une exégèse plutôt que dans mon travail lui-même » pourrait caricaturalement être illustré par le programme de salle de Robert Wilson pour son spectacle *The old woman* en 2013 :

Le travail commence avec une forme, avec des gestes ; sans trop de considération quant au contenu. Ensuite, je mets le texte sur les gestes et, en remplissant la forme, on peut commencer à en appréhender la texture et

¹ O. PY, « Tribune : Avignon se débat entre les images et les mots », *Le Monde.fr*, 29 juillet 2005, disponible sur https://www.lemonde.fr/idees/article/2005/07/29/avignon-se-debat-entre-les-images-et-les-mots-par-olivier-py_676211_3232.html (Consulté le 28 septembre 2021).

² G. de LAGASNERIE, *L'art impossible*, *op. cit.*

comment la personnalité des acteurs va s'y intégrer, ou encore partir à la découverte des causes liées aux effets initialement choisis. Donc je démarre sur les effets savants d'en voir les causes, contrairement à la plupart des formations à l'européenne où la tradition en matière d'éducation, surtout en Allemagne, veut qu'on s'attache en premier aux causes et qu'au moyen de ces causes, on obtienne un effet. Mais ça n'a vraiment pas d'importance : si l'on commence par la cause, on en fera un effet ; si l'on commence par l'effet, on en trouvera les causes ! Je crois que la différence réside dans le fait que je démarre sur des choses un peu abstraites, sans trop me préoccuper de questions de contenu ou de signification, mais plutôt comme une composition visuelle, presque une abstraction, puis je commence à la recouvrir et à la remplir de signification. Mais après.¹

J'ai moi-même été spectateur récemment d'un spectacle de Robert Wilson au Théâtre de la Ville. Malgré ma gêne devant une abstraction qui me semblait véritablement d'une grande vacuité, j'ai été subjugué par la technique des interprètes, dont je ne parvenais à saisir l'essence du jeu. Rappelons qu'il s'agit ici d'une remise en question éthique des œuvres, et non d'une critique de leur expérimentation dans la dimension esthétique. On pourrait souligner l'intérêt d'une singularité de l'art de l'acteur, une forme de progrès artistique, mais cela reviendrait à considérer l'œuvre dans un vase clos, à chercher une éthique sociale hors de la société, dans le contexte réduit d'un loisir de classe, ce qu'exclue aussi l'essai de De Lagasnerie :

...si l'on définit son art comme un jeu par rapport à lui-même, comme une sorte de contemplation, alors on décide de produire un art qui s'inscrit dans le mode de vie bourgeois. Et alors, les inégalités d'accès, les effets d'exclusion qu'il produira ne seront pas du tout un échec et une défaillance. Ils seront inscrits dans le programme de perception qu'il soutient et qu'il appelle.²

Plassard relève que cette tendance à l'abstraction sur scène – qui n'est pas nouvelle et peut être observée dès le début du 20^{ème} siècle chez des tentatives scéniques de nombreux artistes-peintres parmi lesquels Kandinsky et Mondrian – dans le sens d'une « absence [apparente] de relation mimétique entre l'œuvre présentée et le monde dans

¹ R. WILSON, « Programme de salle pour The Old Woman », 2013, disponible sur <https://www.festival-automne.com/edition-2013/willem-dafoe-mikhail-baryshnikov-robert-wilson-the-old-woman>.

² G. de LAGASNERIE, *L'art impossible*, op. cit.

lequel nous vivons »¹, nécessite que le spectateur produise lui-même des passerelles avec le réel.

C'est bien un art régulièrement accusé d'être déconnecté du monde, face auquel il incombe au spectateur de rétablir ce lien rompu, comme il peut. Puisque les discours explicatifs de l'artiste apparaissent comme un aveu d'échec de l'œuvre, on pourrait chercher ailleurs la solution à cette non-réception des œuvres. Néanmoins, au-delà des critiques d'art, c'est tout le champ de l'éducation artistique, de la médiation culturelle qui se retrouvent entaché par l'éthique sociale des œuvres proposée par De Lagasnerie :

Il s'agit toujours de chercher à diffuser les œuvres vers des publics qui n'y ont pas accès et d'inculquer aux classes exclues de la consommation culturelle les schèmes et connaissances qui pourraient leur permettre d'appréhender et de goûter ces biens. Mais cette politique présuppose que les objets qui doivent être admirés et les raisons pour laquelle ils doivent être admirés sont donnés : le but est d'apprendre à celles et ceux qui ne le font pas encore comment admirer ce qui est d'emblée posé comme admirable. [...] Bourdieu désigne cela presque comme une entreprise de terreur culturelle : apprendre aux gens à se sentir intimidés devant les œuvres et à reconnaître leur grandeur. [...] L'éducation artistique présuppose de ratifier les normes de création et les esthétiques données et de se fixer pour tâche d'y amener les classes exclues alors qu'il faut porter notre regard sur la nature des œuvres et les modes de réception qu'elle appelle. La démocratisation, ce serait en fait une sorte de manifestation d'une mauvaise conscience ex post : je produis des œuvres qui ne peuvent qu'exclure et je me demande ensuite comment je pourrais faire pour qu'elles n'excluent pas... sans rien modifier à ma manière de produire.²

On comprend bien vite que peu d'œuvres répondront en effet aux critères d'éthique sociale développés par De Lagasnerie et que c'est tout le système sur lequel repose le milieu de la Culture qui vacille. On a vu surgir, instinctivement, plusieurs idées-écrans et stratégies d'évitement solidement ancrées dans l'idéologie des arts pour se défendre, que De Lagasnerie déconstruit pour laisser béante la question de l'aptitude de l'art à jouer un rôle dans l'opposition aux processus de domination sociale. Si un artiste

¹ D. PLASSARD, « Le postdramatique, c'est-à-dire l'abstraction », *op. cit.*

² G. de LAGASNERIE, *L'art impossible*, *op. cit.*

se destine à affronter cette question, deux mouvements simultanés apparaissent comme indispensables : celui de l'observation concrète et celui de la monstration concrète.

RECHERCHE D'UNE NOUVELLE ETHIQUE SOCIALE DANS LA PRODUCTION THEATRALE CONTEMPORAINE

Le statut d'observateur ne devrait pas se limiter à un certain milieu, et perpétuer l'exclusion d'autres populations des champs de la représentativité. Il ne s'agit pas de braquer un regard insistant et stigmatisant sur les plus prolétaires, sans quoi on verrait déjà fuser les accusations de *populisme* – quoi qu'on pourrait répondre à cela qu' « un art qui flatte et ratifie les attentes de la classe dominante cultivée est aussi populiste qu'un art qui flatterait les attentes d'autres milieux sociaux même si ce n'est pas le même peuple qu'elle vise. »¹ – mais il s'agirait plutôt de garder un regard en mouvement, « d'inventer des pratiques qui ne soient ni bourgeoises ni populaires, mais qui décaleraient chacun par rapport à son rapport au monde. »²

Pour ce qui est de la monstration, ou de la représentation comme cela est nommé dans le spectacle vivant, il s'agit de considérer le spectateur en possesseur du spectacle, et non en décodeur, ce qui nécessite de ne plus fétichiser la force d'évocation, qui est absolument excluante et ne flatte que ceux qui détiennent le privilège des schèmes d'interprétation :

La problématique éthique conduit à questionner des dispositifs constitutifs de ce que nous appelons le travail artistique : la fiction, l'abstraction, le formalisme... Elle conduit également à interroger la valeur de ce que je propose d'appeler les dispositifs d'énigmatisation. Par ce terme je veux désigner une idéologie très puissante dans le champ artistique, qui prend souvent la forme d'une dévalorisation de la « pédagogie », de l'explicite, du « dit » et qui consiste à poser que, pour être dotée de valeur, une œuvre doit nécessairement ne pas dire ce qu'elle dit, ou ne pas le dire directement, ou le

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

cache, ou simplement l'évoquer... Être « pédagogique » est peut-être l'une des accusations les plus violentes qu'un artiste peut subir.¹

Sans vouloir ériger Christophe Honoré en modèle, mais plutôt pour me référer à la création à laquelle j'ai participé dans le cadre de mon Master 2, je retrouve cette note de travail, une citation de l'artiste qui m'interpelle :

La difficulté c'est le début. Ici, il faut donner les statuts des personnages, la raison de leur venue, mais ce n'est pas véritablement une scène d'exposition qu'on met en place. Ce serait grossier, et il ne s'agit pas de surcharger d'informations le spectateur : on les fera apparaître au moment venu. Pour l'instant on doit lui donner une porte d'entrée sur ce qui va suivre. C'est ça qu'il ne faut pas qu'on oublie : donner dès le début le mode d'emploi du spectacle.²

Ceci donne un exemple de pédagogie assumée de la part du metteur en scène. D'autre part, dans *Le Ciel de Nantes*, lorsque le personnage de Christophe cite Anatole Le Braz, celui-ci donne bien le nom de l'auteur, ne cherche pas à dissimuler la référence qui appuie son discours, ce qui est une autre manière d'éviter les phénomènes d'exclusion. La volonté de littéralité peut même se retrouver dans les parties les plus performatives de la pièce : lorsque Marlène Saldana fait référence à un extrait chorégraphique de Pina Bausch, elle remplace le contenu de la bouteille qu'elle vide entre ses cuisses par du faux sang, et l'acte se produit alors comme une violente illustration des multiples avortements à la suite des viols à répétition que le personnage a décrits. Ainsi, même le symbolique peut côtoyer l'explicit et refuser l'énigmatisme.

On comprend à la lecture de De Lagasnerie que cette considération d'explicitation nécessite de repenser la logique d'écriture du spectacle, sa dramaturgie :

Douter de la valeur éthique des esthétiques énigmatismes conduit à valoriser une autre conception du travail artistique. À la forme énigmatisme et à la forme fiction, il faut opposer la forme explicitation. Et si l'intérêt de l'art n'était pas de chercher à dire moins, de cacher, mais au contraire de déployer le monde, d'en dire plus ? Écrire, peindre, performer... non pas pour dissimuler ou dire sans dire, ou suggérer, mais pour montrer et dire le plus possible et le

¹ *Ibid.*

² Notes de travail à l'Odéon, février 2021.

*plus de choses possibles : déplier, rendre explicite et indéniable ce que le monde se plaît à cacher ou à dénier.*¹

Ainsi, tourner définitivement la page sur la « querelle d'Avignon » ne semble pas tout à fait judicieux. Les questions qu'elle souleva ne se sont d'ailleurs pas évanouies, et en terminant son constat sur l'évolution des pratiques scéniques dans la continuité des théories postdramatiques, Plassard faisait justement remarquer le risque imminent de désertion des théâtres par un public non-initié :

*...le développement des poétiques scéniques du 21^{ème} siècle continuera d'explorer les procédés de déliaison propres au théâtre postdramatique des années 1970-1990 tout en ressaisissant certains des enjeux majeurs liés à la narration, à la figuration et à la représentation, sans lesquels le public se ferait de plus en plus rare.*²

La recommandation que fait Plassard est la même qu'Anne Monfort, derrière ses questions :

*Ne nous reste-t-il plus que le dilemme entre un théâtre poussiéreux et patrimonial et une modernité qui cache son vide sous le renouvellement des formes ? Est-ce encore une stérile querelle des anciens et des modernes ? Ou bien le théâtre est-il vivant justement en étant une image et des mots réconciliés ?*³

Parmi les nouvelles pratiques que nous avons discernées plus avant, certaines pourraient peut-être répondre à l'éthique sociale établie par De Lagasnerie : celles qui investissent, loin de toute volonté de faire illusion, un renouveau des procédés narratifs au service d'une représentation du monde. On a vu que le théâtre faisait défaut face au cinéma à produire une *mimesis* et à jouer sur l'illusion d'un univers fictif où les événements seraient reliés par des liens de causalité. Monfort analyse la réaction de Falk Richter face à la substitution de « la *réalité virtuelle* à la *réalité authentique* » (en référence à l'emploi de scénaristes hollywoodiens par les stratèges militaires américains)

¹ G. de LAGASNERIE, *L'art impossible*, *op. cit.*

² D. PLASSARD, « Le postdramatique, c'est-à-dire l'abstraction », *op. cit.*

³ A. MONFORT, « Après le postdramatique », *op. cit.*

consistant alors à « dénoncer ces stratégies de mise en scène et [...] réinsérer du réel sur les plateaux. »¹

Les stratégies de narrations néodramatiques seraient bien celles qui permettraient de réinsérer du réel sur le plateau de façon intelligible, et on a vu que celles-ci se retrouvent dans les écritures de plateau issues d'improvisations de comédiens. Il n'est alors pas nécessaire de revenir à un textocentrisme dans le théâtre pour espérer répondre à une éthique sociale comme celle définie par De Lagasnerie, mais rechercher plutôt une nouvelle maxime dans le prolongement de la déconstruction opérée à la fin du siècle dernier : ce n'est plus le texte qui précède le théâtre, ce n'est plus le plateau qui dicte la finalité du théâtre, c'est la réalité sociale qui doit générer et formuler le théâtre. Un art oppositionnel n'est peut-être pas impossible.

¹ *Ibid.*

Conclusion

On a vu que la définition première d'écriture de plateau pouvait se substituer à celle de théâtre postdramatique mais en introduisant de surcroît une dérivation du terme écriture qui peut accabler le spectateur sous une responsabilité nouvelle de décodeur, particulièrement excluante pour des œuvres cumulant sujet élitiste et forme énigmatique sans le point d'accroche que constitue la narration. Celle-ci persiste pourtant au théâtre en présentant de nouvelles modalités de récits, qui parviennent à s'ancrer à nouveau dans le réel, non plus par l'imitation mais par la confrontation de points de vue multiples qui déconstruisent en direct la représentation.

En partant du constat d'un échec cinématographique, Christophe Honoré mobilise les outils de l'écriture de plateau par l'improvisation, dans un dispositif qui invite à l'état des lieux, opère une déconstruction du cinéma sans créer une œuvre repliée sur elle-même, car déplacée au théâtre, ni repliée sur lui-même, car diffractée dans de multiples figures qui ouvrent les champs de la représentativité notamment populaire. La liberté des comportements qu'ont inspirés aux artistes ces figures existantes, l'intimité de leurs rapports dévoilée aux spectateurs et la connaissance approfondie du réel que déroule la pièce confèrent une certaine familiarité au travail d'écriture de plateau de Christophe Honoré.



Archive personnelle – répétitions à l'Odéon, mars 2021

Ces figures apparaissent aussi comme autant de nouvelles représentations possibles de soi, et cette identité diffractée particulière au théâtre de Christophe Honoré met en lumière le caractère profondément pirandellien des écritures de plateau par l'improvisation, où les acteurs sont fondamentalement en quête d'auteur pour mettre en jeu un récit inachevé.

Christophe Honoré n'en a pas fini avec le motif de l'inachèvement, et on pourrait d'ores et déjà imaginer de futures autofictions familiales à l'écoute de l'ultime réplique du *Le Ciel de Nantes* :

J'ai voulu vous revoir, j'ai cru que je pouvais vous revoir, retrouver une réalité de laquelle je m'étais écarté à partir du jour où je me suis permis d'écrire sur vous, à partir du jour où votre nom même est devenu comme un masque... Maintenant je ne sais plus si ma vie a vraiment croisé votre vie, ou bien si je n'ai pas tout inventé... Ma mémoire m'apporte moins que ce que j'ai rêvé de vous... Je n'ai pas besoin d'une histoire, j'ai besoin de vous... C'est un besoin et un secret. Pourquoi faut-il que tout soit secret ? Pourquoi faut-il un secret pour oser me tenir là au milieu de vous ? Pourquoi est-ce que le cinéma exige tout de nos secrets ?¹

¹ Livret de travail du *Ciel de Nantes*, à jour au 28 mars 2020

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

BARONI, R., *La tension narrative: suspense, curiosité et surprise*, Poétique, Paris, Seuil, 2007.

BENHAMOU, A.-F., *Dramaturgies de plateau*, Essais, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2012.

BRUGUIERE, D., *Penser la lumière*, Le temps du théâtre, Arles, Actes sud, 2017.

BUTLER, J.P., AMBROISE, B. et AUCOUTURIER, V., *Le récit de soi*, Pratiques théoriques, Paris, Presses universitaires de France, 2007.

CLEDER, J. et PICARD, T., *Christophe Honoré: le cinéma nous inachève*, Art en paroles, Lormont, le Bord de l'eau, 2014.

DANAN, J., *Entre théâtre et performance: la question du texte*, Apprendre, Arles, Actes Sud-Papiers, 2016.

GENETTE, G., *Figures: essais*, v. 1-3: Collection Tel quel, Paris, Editions du Seuil, 1966.

GOMBROWICZ, W., *Ferdydurke*, Folio, 1998.

GRESILLON, A., MERVANT-ROUX, M.-M. et BUDOR, D. (éds.), *Genèses théâtrales*, Textes & manuscrits, Paris, CNRS, 2010.

HONORE, C., *L'infamille*, Paris, Éd. de l'Olivier, 1997.

HONORE, C., *Le livre pour enfants*, Paris, France, Éd. de l'Olivier, 2005.

HONORE, C., *Ton père*, Traits et portraits, Paris, Mercure de France, 2017.

HONORE, C., *Le Ciel de Nantes*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 28 octobre 2021.

HONORE, C. *et al.*, *Nouveau romantique*, 2019.

KUSHNER, T. et COLE, S.L., *Playwrights in rehearsal: the seduction of company*, New York, Routledge, 2001.

LAGASNERIE, G. de, *L'art impossible*, Des mots, Paris, PUF, 2020.

LAHIRE, B., *L'esprit sociologique*, La Découverte-poche, Paris, Éd. la Découverte, 2007.

LE BRAZ, A., *La Légende de la mort en Basse-Bretagne : croyances, traditions et usages des Bretons armoricains*, Paris, 1893.

LEHMANN, H.-T., *Le théâtre postdramatique*, Paris, Arche, 2002.

PAVIS, P., *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Malakoff, Armand Colin, 2018.

PIRANDELLO, L., *Un, personne et cent mille*, Paris, Gallimard, 1982.

PIRANDELLO, L., *Feu Mattia Pascal*, GF-Flammarion, n° 735, Paris, Flammarion, 1994.

RICARDOU, J., *Pour une théorie du nouveau roman*, Tel quel, Paris, Éd. Du Seuil, 1991.

TACKELS, B., *Les écritures de plateau: état des lieux*, Essais, Besançon, les Solitaires intempestifs, 2015.

WELLS, S., TAYLOR, G. et SHAKESPEARE, W., *William Shakespeare, the complete works*, The Oxford Shakespeare, Oxford [Oxfordshire] : New York, Clarendon Press ; Oxford University Press, 1986.

THESES ET MEMOIRES

DARRIEUSSECQ, M., *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine : l'ironie tragique et l'autofiction chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec*, These de doctorat, Paris 7, 1 janvier 1997.

PICQUEREY, M., « Présences de la chanson dans les œuvres de Christophe Honoré : entre héritages et décalages », HAL, 2014.

ARTICLES UNIVERSITAIRES

FERRARIS, M., « Première dissertation. Du postmoderne à la postvérité », in *Postvérité et autres énigmes*, Hors collection, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, 2019, pp. 21-73, disponible sur <https://www.cairn.info/postverite-et-autres-énigmes--9782130810957-p-21.htm>.

GALICHON, I., « Récit de soi », *Témoigner. Entre histoire et mémoire. Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, mars 2014, n° 117, p. 150.

JACQUES, H., « Nommer le « théâtre nouveau » : le Théâtre postdramatique », *Jeu : revue de théâtre*, 2003, n° 108, pp. 169-171.

LE SCANFF, Y., « Le théâtre et ses doubles : texte et (re)présentations, Notes de lecture », *Études*, 2017, n° 7, p. 111.

MALZACHER, F., « Ein Künstler, der nicht Englisch spricht, ist kein Künstler. Zehn Jahre postdramatisches Theater. », *Theater Heute 10/2008*, s.d.

MEGHAÏZEROU, M., « Christophe Honoré : écrire à la première personne en tant qu'artiste homosexuel », *Voix Plurielles*, avril 2020, vol. 17, n° 1, pp. 125-140.

MONFORT, A., « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires*, décembre 2009, n° 3, disponible sur <http://journals.openedition.org/trajectoires/392> (Consulté le 28 septembre 2021).

PAGES, C., « Les postmodernismes philosophiques en question », *Tumultes*, 2010, vol. 34, n° 1, p. 115.

PLASSARD, D., « Le postdramatique, c'est-à-dire l'abstraction », *Sciami / recherche*, octobre 2017, vol. 2, n° 1, disponible sur <https://webzine.sciami.com/en/postdramatique-c-est-a-dire-abstraction/> (Consulté le 15 octobre 2021).

PRINCE, G., « Périchronismes et temporalité narrative », *A contrario*, 2010, n° 1, p. 9.

ROUSSEL, A., « L'acteur comme document », *Etudes théâtrales*, 2011, n° 1, pp. 128-132.

ENQUETE OFFICIELLE

Enquête 2018 sur les pratiques culturelles des Français, Ministère de la Culture, s.d., disponible sur <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/L-enquete-pratiques-culturelles/L-enquete-2018>.

ARTICLES DE PRESSE

POUVET, R., « Les origines de la post-vérité chez les intellectuels français », *The Conversation*, s.d., disponible sur <http://theconversation.com/les-origines-de-la-post-verite-chez-les-intellectuels-francais-82994> (Consulté le 11 octobre 2021).

PY, O., « Tribune : Avignon se débat entre les images et les mots », *Le Monde.fr*, 29 juillet 2005, disponible sur https://www.lemonde.fr/idees/article/2005/07/29/avignon-se-debat-entre-les-images-et-les-mots-par-olivier-py_676211_3232.html (Consulté le 28 septembre 2021).

« Roselyne Bachelot juge « inutile » et « dangereuse » l'occupation des théâtres », *Le Monde.fr*, 10 mars 2021.

INTERVIEWS

HONORE, C., « J'écris dans une sorte de terreur qui à la fois me paralyse, me fixe, et me révèle », 7 septembre 2017, disponible sur <https://diacritik.com/2017/09/07/christophe-honore-jecris-dans-une-sort-de-terreur-qui-a-la-fois-me-paralyse-me-fixe-et-me-revele-le-grand-entretien/>.

HONORE, C., « De l'intime au romanesque », entretien réalisé par Stéphane GOBBO, 22 mai 2018.

HONORE, C., « A propos du Ciel de Nantes », entretien réalisé par Victor LALMANACH, 31 août 2021.

HONORE, C., entretien réalisé par Quentin GROSSET, septembre 2021.

SALDANA, M., « Interview #Vidygital - Le Ciel de Nantes », octobre 2021, disponible sur <https://www.facebook.com/watch/?v=617175266002952>.

PODCASTS ET EMISSIONS RADIOPHONIQUES

« Trump, post-moderne ? », *France Culture*, s.d., disponible sur <https://www.franceculture.fr/emissions/le-tour-du-monde-des-idees/trump-post-moderne> (Consulté le 11 octobre 2021).

HO VAN, A., « Habiller l'espace avec Alban Ho Van », entretien réalisé par Pierre NOTTE, 23 juin 2021.

FILM

HONORE, C., *Métamorphoses*, Les Films Pelléas, 2014.

DOCUMENTS DE COMMUNICATION

HONORE, C., « Lettre aux acteurs », mai 2019, disponible sur <https://www.comedie-francaise.fr/fr/actualites/lettre-aux-acteurs-par-christophe-honore> (Consulté le 11 octobre 2021).

HONORE, C., « *Le Ciel de Nantes* » - *Présentation du projet*, *theatre-contemporain.net*, 4 juin 2020, disponible sur https://www.theatre-contemporain.net/video/tmpurl_AlteuvP1.

WILSON, R., « Programme de salle pour *The Old Woman* », 2013, disponible sur <https://www.festival-automne.com/edition-2013/willem-dafoe-mikhail-baryshnikov-robert-wilson-the-old-woman>.

ANNEXES

A PROPOS DU CIEL DE NANTES – ENTRETIEN COMPLET

31 août 2021 – Paris – 10h30 – un café

Victor Lalmanach – Depuis la fin des répétitions, est-ce que le livret du spectacle a changé, ou est-il encore amené à être modifié ?

Christophe Honoré – Comme tu le sais peut-être, il y a *Les Solitaires Intempestifs* qui vont publier le texte. Pour moi, ça a été l'occasion de me replonger dedans, pour le présenter non pas en tant que livret mais en tant que pièce de théâtre. Pour nous, jusqu'ici, ce n'était qu'un document de travail. Il a fallu enlever toutes les indications scéniques qui n'avaient aucun intérêt pour un lecteur, en rajouter d'autres, avec quelques indications de situation et de jeu. Ça m'a conduit à réécrire des passages. J'ai jeté des répliques, j'en ai raccourci certaines. Ce tri va durer encore une petite période, mais – tu l'as remarqué – les changements sont de moins en moins conséquents. Je sais que pour les acteurs, qui n'auront que très peu de temps pour la création à Lyon, il restera toujours deux-trois moments où je veux me donner la possibilité de réécrire, de couper, d'ajouter un peu. On n'a que quatre ou cinq jours pour tout revoir. Ça va être très très court.

V.L. – Cela est souvent désagréable de s'entendre cité, mais je voulais te restituer deux phrases de toi que j'ai notées et sur lesquelles je voudrais avoir ton avis. Tout d'abord : « Attention à la nature de la projection et au statut des images. Sans vouloir être réac, la caméra en direct ne doit servir qu'à grossir des traits comme des lunettes d'opéra. » Et, plus tard, tu dis : « La vidéo ne peut pas être un effet de loupe sur le visage des acteurs. Elle doit être construite, elle a une lumière et une densité. Elle doit raconter autre chose que le théâtre. »

C.H. – Pour le coup, je me reconnais tout à fait dans la deuxième partie et je ne reconnais pas du tout mes propos dans la première. Ça me semble très contradictoire. Ce devait être une indication pour un comédien muni d'une caméra, peut-être pour lui dire comment cadrer avant qu'on fasse les tournages, parce que, vraiment, la loupe ne m'intéresse pas du tout au théâtre. Ce n'est pas ce qu'on a fait, que ce soit avec la création d'un faux film, les faux essais filmés ou le travail autour du hors-champ dans les toilettes. Ce sont pour moi les trois grands axes, et ça pose quand même la base de ce qui me semble intéressant

comme friction entre le théâtre et la vidéo. Nous, on utilise très peu la vidéo comme loupe, et on pourrait dire que le seul moment où c'est le cas, c'est quand Jean-Charles chante et que Youssouf cadre son émotion et celle des autres. Là, c'est vrai que les émotions ne sont pas lisibles au théâtre, et la caméra offre des gros plans.

V.L. – Dans ce passage, ce n'est pas juste un régisseur qui manipule un objet, c'est un réalisateur qu'on voit filmer.

C.H. – Tu as tout à fait raison. Cela rentre plus dans le romanesque et dans le récit du personnage de Christophe, joué par Youssouf, qui s'aperçoit après-coup que ces plans-là n'ont aucun intérêt. D'abord, il y a l'échec de ne pas avoir été capable de faire un film du *Ciel de Nantes* ; ensuite il y a les tentatives qui ne deviennent que des extraits de films de famille, des archives qui n'ont finalement aucun intérêt à être partagées.

V.L. – Les personnages se demandent l'intérêt de voir « la vraie vie » au cinéma. Est-ce l'effet que peut aussi produire la pièce sur le spectateur ?

C.H. – Comment répondre à ça ? Déjà, je pense que c'est un lieu commun, cette idée de « la vraie vie ». C'est un lieu commun évoqué par ces personnages-là, qui n'ont pas vraiment de pensée sur le média cinéma. C'est une espèce de bon sens populaire que de se dire : « Si je vais au cinéma, c'est pour voir des grandes aventures, c'est pour voir James Bond, mais pas pour voir la vraie vie. La vraie vie n'intéresse personne. » Au théâtre, je pense qu'il existe tout un travail sur le non-spectaculaire dans beaucoup de pièces, et chez beaucoup d'auteurs. Je ne sais pas – d'ailleurs – s'il y aurait des metteurs en scène ou des auteurs qui pourraient prétendre à mettre la vraie vie au théâtre. Ça ne marche pas. Cela peut être une émotion du spectacle, et ce qui est clair – du moins chez nous – c'est qu'il y a un moment où les acteurs vivent *une vraie vie*. Pas « la vraie vie ». « La vraie vie », ça veut rien dire, c'est une connerie, c'est un lieu commun. C'est une idée qui nous vient des politiques, « les vraies gens », tout ça. Ça n'existe pas, « les vraies gens ». Tandis que sur scène, j'ai l'impression qu'à un moment les personnages vivent *une vraie vie*. Il y a un rapport au temps et aux actions qui fait qu'on n'a plus l'impression qu'ils existent dans le cadre d'un texte avec des répliques, mais que soudain, il y a quelque chose de cet ordre qui, d'une manière un peu spontanée, advient sur scène. Une chose est provoquée par la pièce, par le spectacle, mais presque à l'insu du spectateur. Et je dirais que tout ça, c'est dans la deuxième moitié, à ce moment où l'appartement de Kiki commence à contaminer la scène. C'est un des grands mouvements, car je trouve que c'est une pièce où il y a plus

de mouvements que de chapitres. Ce sont vraiment des mouvements qui sont au début un peu souterrains, et qui au fur et à mesure – comment dire ça ? – imposent quelque chose. Et s'entrechoquent. Et s'envahissent. Et se mettent à régner. Je sais pas pourquoi... On sait pas pourquoi tel personnage à tel moment commence à prendre le pas sur les autres. J'aime bien ce – alors, ça paraît un peu orgueilleux ce mot – mais j'aime bien cette subtilité-là. Les personnages de la pièce, eux, ne sont pas très subtils. Tu as dû t'en rendre compte. Ils sont très bruts de décoffrage, mais la pièce crée des subtilités, des mouvements infimes. En tout cas, c'est ce que nous on vivait. Et moi, j'ai peur de ça, de vouloir le retrouver six mois plus tard. Tout cela est tellement ténu, et c'est tellement pénible de rejouer sans avoir joué. Compliqué, parce que le spectacle existe actuellement sans spectateur, et une fois qu'il y en aura, cela n'arrivera peut-être plus. Cela dépend tellement de l'humeur des comédiens, et on est pressé dans une idée d'efficacité. On a si peu de temps qu'on va forcément se dire : « Il faut qu'on soit efficaces pour retrouver des choses », alors que tout sera différent. Il y a des choses qu'on avait aimées dans le déroulé d'il y a six mois, et d'autres moins. J'espère qu'on va pouvoir préserver ça. Je crois que l'écriture de plateau permet ça. Ce sont des mouvements qui existaient déjà dans *Les Idoles*, et ces mouvements peuvent être un peu dangereux d'un de vue du spectateur, parce qu'ils entraînent aussi des baisses de rythme. Soudain, pour le spectateur, on n'est plus séduit ou accroché par ce qui se dit, ou on n'est plus en action, mais soudain, aussi, on oublie un petit peu le temps de la représentation. Des moments comme ça, qui ne durent que trois ou quatre minutes, peuvent créer des impressions d'ennui. Pas au moment où on les vit, mais après, étrangement.

V.L. – Tu disais une fois qu'à partir du moment où il y a la table de mémé Kiki qui apparaît, les personnages de théâtre deviennent des personnages de cinéma. Alors je me pose la question : qu'est-ce qu'un personnage de théâtre, et qu'est-ce qu'un personnage de cinéma ?

C.H. – Oulah. C'est un petit peu dangereux de dire ça. Évidemment, un personnage de théâtre chez Tchekhov, chez Shakespeare, chez Beckett, ou chez Noëlle Renaude, ce n'est pas la même chose. Il faut enlever le mot personnage et lui substituer le mot acteur. Je pense que ce que j'entends là-dedans, c'est qu'ils s'arrêtent d'être des acteurs de théâtre. Un acteur de théâtre fonctionne assez à l'action, ou ça ne peut être que par une présence, mais ça se montre. Tandis qu'un acteur de cinéma s'absente. Ce que je voulais dire était sans doute plus dans cette idée-là. Il y a un peu plus d'absences dans ces parties du

spectacle – et ce n'est d'ailleurs pas un hasard si celle qui le fait avec le moins de scrupules et le plus de force, c'est Chiara. Chiara, à ce moment-là, elle sait qu'elle peut s'absenter et redevenir une actrice de cinéma absente, qu'elle n'a plus à fournir l'effort qu'elle fournissait avant. Elle se laisse regarder, ce que les autres ont plus de mal à accepter parce qu'ils sont beaucoup plus ancrés dans le théâtre. Avec Chiara, celui qui l'accepte le plus – et ce n'est pas un hasard, c'est celui qui fait le plus de cinéma – c'est Jean-Charles. Pour ceux qui ont vraiment du mal avec cette idée, que ce soit Stéphane ou Marlène, c'est normal puisque ce sont des gens qui – et par formation et par nature – sont profondément théâtraux, sont profondément performatifs. On sent que parfois, ça les frustre. Ils ont l'impression que c'est une absence qui raconte moins. Ils ne seraient presque pas contre retourner en loge à ce moment-là, plutôt que de rester à ne rien faire. (*Rires*)

V.L. – Je t'ai piqué une idée que je trouvais très intéressante. Tu disais qu'il y avait quelque chose de pirandellien dans le texte. En pensant à *Six personnages en quête d'auteur*, j'avais envie d'affirmer qu'il y avait un penchant pirandellien à l'écriture par l'improvisation, où on observe les acteurs pendant les répétitions comme ces personnages qu'on a privés d'une histoire. Chez Pirandello, les personnages ne maîtrisent pas l'outil du théâtre. Ici, c'est le cinéma. Chez Pirandello, les personnages refusent de parler du sujet, le détournent, mais veulent qu'on parle d'eux. Et dans ta pièce à toi, il y a un élément supplémentaire et vertigineux, c'est que l'auteur à qui on fait cette demande fait lui-même partie des personnages.

C.H. – Pour être franc, je connais très mal le théâtre de Pirandello. J'ai assisté à des pièces de théâtre en tant que spectateur, mais je ne suis pas certain que j'aie déjà été lecteur de Pirandello. Je m'étais posé cette question puisque quand on s'est installés à l'Odéon, Stéphane Braunschweig répétait une pièce de Pirandello qu'il n'avait pas pu jouer à l'époque. Quand on commençait à répéter dans les studios et qu'eux étaient sur la grande scène, souvent, pendant les pauses, j'allais écouter. Soudain, j'avais l'impression qu'on faisait la même chose. C'est une sensation qui arrive tout le temps en période de création : on a l'impression que les autres font pareil. Je m'étais dit : « Tiens, mais mon dispositif est assez pirandellien ! ». Néanmoins, chez Pirandello – et je le connais assez peu – la référence est le théâtre et la littérature plus généralement, tandis que nous c'est le cinéma. Ce qui échappe au théâtre et à la littérature – où tout est question de paroles – c'est qu'on a affaire aux images. Et c'est quand même un des sujets de la pièce : qu'est-ce qu'on fait des images ? Ou plutôt, qu'est-ce que le cinéma fait des images de notre vie ? On peut se

dire que c'est une interrogation qui ne touche personne d'autre que les cinéastes. (*Rire*). Mais je ne crois pas. Par exemple, tu sais, c'est ce truc idiot – enfin pas idiot puisque tout le monde le ressent – mais quand on va à New York pour la première fois, on a l'impression de la connaître, cette ville, parce qu'on l'a tellement vue filmée qu'il y a un phénomène de reconnaissance, plus que de découverte.

V.L. – Alors qu'à l'inverse, à Paris, il y a beaucoup d'étudiants asiatiques qui viennent avec tout un imaginaire sur la ville, et ils vivent un gros choc en arrivant, puisque telle qu'elle est racontée dans les fictions auxquelles ils ont accès – *Emily in Paris*, ou toutes ces choses glamourisées – Paris ne correspond absolument pas à leur découverte et ils le vivent très mal.

C.H. – Je pense aussi que c'est d'un point de vue formel. New York est une ville qui correspond bien à la forme. On peut donner une forme à New York, tandis qu'il est très difficile de donner une forme à Paris. Tu noteras que les films qui veulent marquer qu'ils sont à Paris, en général, le font au travers de signes : la tour Eiffel, ou des conneries comme ça. Quand on filme une rue, on pourrait être à Paris, à Poitiers, alors ça ne marche pas. Et pourtant, ce n'est pas vrai. Nous, on sait que dans le détail, il y a telle rue qui est hyper parisienne, et qu'on ne la retrouvera pas à Poitiers.

V.L. – Dans ton film *Dans Paris*, d'ailleurs, je crois que tu ne montres pas la tour Eiffel, et qu'il n'y a pas besoin de mettre un panneau pour dire dans quelle ville on est. On sait quand on est ou pas à Paris.

C.H. – Là, c'est un travail qui dépasse le cadre de la pièce. Mais oui, Paris est une ville très difficile à filmer. Tout ça pour dire que je ne sais plus où on en était.

V.L. – Je te posais des questions sur le rapport pirandellien.

C.H. – Chez Pirandello, c'est vraiment une question de parole. Nous, c'est aussi une question d'image. Je pense que la pièce joue avec ça. Parce que ce sont des acteurs que j'ai choisis et qui ne correspondent plus à l'image des gens réels dont leurs personnages sont issus. Et même au cours de la pièce, ces acteurs sont remis en cause par d'autres acteurs qui arrivent à l'écran – ceux qui interprètent Martine et le reste de la famille – et qui sont bien désignés, eux, comme des acteurs. Comme si, pour les acteurs sur scène, cela donnait soudain plus de véracité. Comme s'ils n'étaient plus des acteurs. Bon, je crois

que c'est une pièce très théorique qu'on a faite. (*Rire*) Plus le travail quand même avec Youssouf, qui me joue moi mais un autre âge, qui amène d'autres questions.

V.L. – Il n'a pas vraiment d'âge dans la pièce. Il est à la fois toi aujourd'hui, et comme l'adolescent des périodes évoquées.

C.H. – C'est assez étrange. Je ne suis pas si sûr, ou du moins je n'ai pas le souvenir d'un texte où le metteur en scène est un des personnages, avec des informations très clairement autobiographiques. Puis il y a cette confrontation par laquelle finit le spectacle, et je trouve d'ailleurs qu'elle n'est pas bien mise en scène pour l'instant. J'ai l'impression que ce n'est pas encore tout à fait efficace.

V.L. – Tu parles de la confrontation avec les images de la réelle Marie-Do, et de la présence de Julien sur scène ?

C.H. – Pour le coup, il y a une réelle confrontation des images. Déjà, on fait jouer à un homme une femme, on fait jouer à un fils sa mère, puis on le confronte à la vraie image de sa mère. Là, on est plus que pirandelliens. Je pense qu'on est plus proches d'une réflexion sur l'idée de la déconstruction. C'est une pièce qui avance, et quand on commence à l'interroger, elle déconstruit, ou plutôt elle expérimente beaucoup de déconstructions sur la question de la représentation : « Qu'est-ce que représenter ? »

V.L. – Puisque tu en parles, maintenant que tu as des personnages qui existent et qui s'écartent de leurs modèles d'origine, quelle relation penses-tu qu'ils entretiennent avec leurs modèles, ces personnages ? Et aussi avec tes souvenirs, est-ce qu'il y a des distorsions ?

C.H. – Je ne me pose plus la question. Je fais avec eux. Évidemment, c'est pour ça que c'est dangereux de faire ce genre de travail. Parce qu'on se départit. Je ne veux pas dire que Chiara est plus importante à mes yeux que Claudie, mais il y a quand même cette idée qu'on perd quelque chose en faisant ça. En tout cas, on ne peut pas jouer à ce genre d'expérience innocemment. Sans parler, après, de la confrontation avec des gens qui sont de ma famille et qui vont aller voir le spectacle, et qui vont forcément vivre une espèce de brutalité à voir qu'ils sont joués. Mais je ne me pose plus la question de savoir si Marlène est juste par rapport au souvenir que j'ai de mémé Kiki. Je te dis ça, mais peut-être que lorsqu'on va retravailler en octobre, soudain, je vais voir d'un autre œil tout le travail qu'on a fait. Parce que c'est un travail. Un travail d'élaboration de personnages,

très lent, et Marlène ne jouait pas Kiki au début des répétitions comme elle le faisait à la fin. Ça veut quand même dire qu'il y a eu du chemin pour les amener vers une construction de personnages.

V.L. – Et c'était assez passionnant à regarder.

C.H. – Il faut savoir maintenant si ce travail a créé assez de stabilité pour qu'ils puissent les retrouver. Est-ce qu'ils vont revenir en étant plus Marlène, plus Chiara, plus Julien... ? Cela fait partie des inquiétudes avec lesquelles je pars.

V.L. – Tu as peur qu'ils perdent la mythologie des personnages qu'on a construite ?

C.H. – Si on avait joué quinze ou trente fois, cela aurait marqué dans les corps, dans la parole, dans les attitudes. Là, ils risquent d'être vides. Il faut s'y attendre. Ça sert à ça aussi, les premières représentations : à remplir les acteurs. Ou à vider certains acteurs, d'ailleurs.

V.L. – Est-ce que tu inscrirais ce travail dans ce que tu avais appelé « la trilogie autofictionnelle », avec les questions de la transmission, de l'inachèvement, et de la cruauté d'avoir perdu ses référents ?

C.H. – Non, je crois que cela fait partie d'un autre cycle. C'est-à-dire que cette trilogie-là était particulière. Elle était vraiment liée au sida, que ce soit pour *Ton Père*, pour *Plaire, aimer et courir vite* ou pour *Les Idoles*. Là, on s'aperçoit que ça interroge vraiment la représentation, la représentation du moi, enfin l'autofiction. Finalement, *Le Ciel de Nantes* est assez proche de mon film qui va sortir, *Guermantes*. Et mon prochain film aussi est autour de ça. Ça va traiter, de loin ou de près, d'un jeune homme d'aujourd'hui qui a vécu des choses comme celles que j'avais vécues quand j'avais quinze ans.

V.L. – Sur la période de l'entrée au lycée, et du décès du père ?

C.H. – Sur l'accident et la période qui a suivi. Et j'ai l'impression que ces trois œuvres-là vont être liées. C'est très étrange parce qu'à cause du COVID, c'est comme si tout avait été décalé. Dans *Guermantes*, je joue aussi le metteur en scène et c'est forcément une expérience qui a dû me marquer, par rapport au fait de créer le personnage de Youssouf.

V.L. – J'ai lu une fois que tu citais Max Jacob et son : « On ne chante juste que dans son arbre généalogique ». Tu as parfois une généalogie cinématographique clairement identifiable et revendiquée, mais est-ce que tu t'identifierais à une famille de théâtre ?

C.H. – Non. Pour le coup, je suis vraiment hors milieu. Les quelques compagnonnages que je peux avoir c'est avec Vincent Baudriller, mais il n'est pas metteur en scène, et un peu avec les Vigner à Lorient, avec qui j'étais artiste associé. Mais le travail qu'Éric Vigner fait, par exemple, est très différent de celui que je fais. Nous avons un rapport amical, mais je ne crois pas que ce soit un rapport de stimulation. Et je ne connais pas les metteurs en scène de ma génération, ni ceux d'après. Ce n'est pas une plainte, mais je me crois très isolé. Je ne fais pas partie des réseaux de théâtres, des réseaux de CDN. Parfois on vient me solliciter, comme la directrice du CDN de Reims, Chloé Dabert, parce qu'elle travaillait à Lorient quand j'y étais artiste associé, mais je ne peux pas dire que j'ai ce même rapport à l'histoire du théâtre contemporain que je peux avoir avec l'histoire du cinéma.

V.L. – C'est peut-être lié à ce moment où tu as choisi ton parcours et où tu as été plus instinctivement vers le cinéma ?

C.H. – Et c'est aussi une question de formation. Cela vient beaucoup plus quand tu sors du TNS, du Conservatoire, que tu as fait ce genre d'écoles qui te confrontent et te lient à des gens que tu vas retrouver dix ans après. Moi, je suis plutôt arrivé d'une manière autodidacte au théâtre et pas du tout d'une manière académique. Un metteur en scène de ma génération qui ferait des créations à l'Odéon, etcétera – aujourd'hui, si vraiment j'étais dans le milieu du théâtre, je serais légitime à postuler à des directions de centres dramatiques, à être un petit peu plus institutionnalisé. Ça aurait pu m'intéresser à un moment, mais je crois que la question ne se pose même pas. Je pense qu'aux yeux du milieu, je ne suis pas légitime. Rien qu'à voir comment ça a été compliqué d'imposer l'idée de ma compagnie à la Drac. Ils devaient se dire : « Celui-là, il fait du cinéma, il n'a pas besoin de nous. » C'est bizarre – je ne sais pas si tu as vu – à côté de ça, *Le Côté de Guermantes* a eu le Grand Prix de la Critique, et *Les Idoles* l'avait eu avant. Je me dis : « Peut-être qu'à un moment, on va me le faire payer. » Parce que les gens pensent que je fais ça un peu « en danseuse » – enfin je ne sais pas comment dire ça. Que ce n'est pas sérieux, que je fais ça depuis l'extérieur, alors que ce n'est pas vrai. Je pense que tu en étais témoin : ce sont des projets qui sont lourds, lourds techniquement, lourds d'un de vue de production, et avec une exigence – quand même ! – que je pense profonde. Mais vu de l'extérieur, tout ça peut toujours paraître comme si je prenais un peu des vacances au théâtre, que j'avais la chance de faire : « Tiens, une petite pièce à l'Odéon, en passant ».

V.L. – Qui n'est pas ta première pièce non plus, pourtant.

C.H. – Oui, mais tu ne peux pas lutter contre ça. Tu sais, Chéreau – et ce n'est pas du tout pour me comparer à Chéreau – lui, alors qu'il avait déjà fait *La Reine Margot* et d'autres projets énormes, les gens du cinéma le prenaient toujours pour un type du théâtre. « Qu'est-ce qu'il vient foutre là, celui-là ? » Le passage ne se fait jamais sans dénigrement. Lui qui est mort très jeune, et très malade, sa carrière s'est arrêtée en creux. Ça manque. La suite de son travail manque. Et d'ailleurs, je ne crois pas, aujourd'hui, à un metteur en scène qui pourrait se revendiquer de la place de Chéreau. Nordey, c'est pas Chéreau, Braunschweig, c'est pas Chéreau, tous ces gens dont on peut interroger le travail, et aimer ou ne pas aimer, ce n'est pas Chéreau. On ne les attend pas de la même façon, on ne les attend pas au tournant sur chaque création. Chéreau, chaque pièce était attendue d'une manière forte, même les créations un peu atypiques comme celle qu'il a faite au Louvre. C'était événementiel. On se demandait : « Tiens, il en est où ? ». Peut-être qu'aujourd'hui les metteurs en scène sont plus prolifiques. Mais en termes d'invention de forme et de force, je crois qu'on en est très loin.

V.L. – À la différence des *Idoles*, l'histoire que tu amenais pour les comédiens du *Ciel de Nantes* comportait immédiatement des conflits à faire vivre sur scène. Est-ce que les tensions, les rancœurs, ou les non-dits qui ont préexisté à la pièce – tous ces conflits immédiats dans les improvisations – ont fait que c'était plus compliqué à coordonner sur scène ?

C.H. – Rappelle-toi au début des répétitions, quand on a commencé à faire les impros : on a vu que c'étaient des impasses. Ça discutait beaucoup, et on pouvait faire dix scènes où les enfants rembarraient le père Puig qui, du coup, n'avait plus de place. Et Claudie rembarrait sa mère, qui n'y avait plus de place non plus. On s'est vite aperçus que la pièce n'est pas *Un air de famille* de Bacri et Jaoui. Ça ne joue pas du tout sur cette idée d'une grande pièce de deux heures avec des gens qui se tapent dessus, et qui s'engueulent, genre repas de famille. Ça n'aurait pas été intéressant pour nous. Il y a un conflit, un conflit qui couve, et ce que j'ai bien aimé – mais qui a été difficile à faire, et il a bien fallu qu'on en passe par là pour tout relier – c'est qu'il fallait que tout le temps la tendresse advienne. Que les tensions soient contredites, qu'on ait à la fois et la violence et l'amour, et l'amour et la violence, et qu'on ne pouvait pas être sur l'idée de la moralité. Cela nous a posé de vraies questions. Je ne sais pas si tu te rappelles, mais je me souviens de Marlène

demandant si on ne cautionnait pas ce père violent et violeur, qu'on en faisait pas quelqu'un de beaucoup plus séduisant que son épouse, sa victime.

V.L. – Je trouve que la pièce met ces questions de côté pendant un moment, mais qu'on a besoin de ça pour mieux prendre la mesure de cette violence qu'on avait quasiment fini par pardonner.

C.H. – C'est surtout qu'on a laissé pendant un moment sa séduction s'exprimer. Et tu vois, c'est ce qu'on a remarqué après, quand on a interviewé ma mère, et d'autres, qui ont tendance à beaucoup plus charger la mère Kiki que le père Puig. C'est cette idée que la violence – et c'est ça qui est fort dans la violence au sein des familles – est perverse. Elle entraîne avec elle une fascination, une envie d'être du côté du plus fort, du plus séducteur. C'était donc important pour moi que le père Puig puisse exprimer cette séduction jusqu'à cette scène – qui pour moi est très chargée – où on voit le personnage de Christophe danser le tango avec son grand-père. On assiste aux troubles que ça génère chez lui, devant une famille sidérée. Je trouve que la pièce met en scène ce trouble-là, qui est peut-être plus intéressant que les autres. Pourquoi on s'intéresse autant à ce type ?

V.L. – Parce que c'est aussi celui sur lequel on en sait le moins ?

C.H. – C'est celui qui a le plus de mystère, mais ça a été une longue et lente élaboration. Ça a été compliqué puisque certains comme Marlène trouvaient qu'on lui laissait trop de place. Je dis Marlène parce que c'est peut-être celle qui verbalise le plus, mais les autres l'ont sans doute pensé aussi. Tandis que Harrison avait l'impression qu'il n'avait aucun espace pour jouer. Je pense qu'à un moment, Harrison se sentait absolument exclu.

V.L. – C'est peut-être pour ça aussi, le nombre d'impros qu'il a proposé. Histoire de dire : « Laissez-moi un peu de mou. »

C.H. – Et il a eu raison. C'était une manière de chercher. Le personnage du père Puig s'est trouvé comme ça. C'est lui qui a trouvé cette idée qu'il puisse envahir l'écran de télévision. C'est là que, soudain, le père Puig pouvait exister à la fois dans sa séduction et dans le fait qu'il n'est pas grand-chose. C'est aussi pour ça que le passage avec la tenue de toréador, pour le moment, il le dit avec un peu moins de précisions. C'est un échec. Il arrive toujours, juste un instant, à pervertir Christophe, et moi j'aime bien ça. C'est assez loyal de ma part de me laisser pervertir par lui sur scène, pendant le temps de la représentation, parce qu'autrement c'est trop facile. Moi, je suis à la bonne place pour dire : « Regardez,

c'est un salaud ! Je vais vous montrer un salaud et moi je n'en suis pas un ! » C'est important que Christophe puisse se tromper à son sujet sur scène.

V.L. – Ma dernière question : est-ce que ce moment de travail qui a été exceptionnellement long et sans discontinuité – avec les conditions sanitaires qu'on connaît mais aussi l'occupation de l'Odéon – a créé quelque chose de particulier avec ton équipe ?

C.H. – C'était un enfer, c'est tout. Ça nous a enlevé beaucoup, beaucoup, beaucoup de plaisir. Le problème a été là.

V.L. – Dans les à-côtés, le fait de ne pas pouvoir se retrouver après les répétitions, aller boire un verre... ?

C.H. – Tout. On l'a vécu avec à peu près la même équipe que *Les Idoles*, où les temps de travail étaient aussi exigeants mais joyeux et chaleureux. Là, c'était un enfer. En même temps, tout le monde a joué le jeu et a essayé de tenir la route, mais j'en garde un très mauvais souvenir. Ça a été une mauvaise période pour moi, et très difficile pour aller au bout.

V.L. – Et tu n'avais pas de temps isolé pour écrire, cette fois.

C.H. – Ça, c'est toujours un peu délicat, mais ce n'est pas très grave. C'est le fait de ne pas pouvoir se voir en dehors des temps de travail. Ça, vraiment, au théâtre comme au cinéma... Tu ne peux pas te permettre d'être aussi exigeant dans le travail – et même parfois un peu tendu – si tu ne vas pas boire des coups derrière. Il y a une moyenne d'humeur générale qui fait que c'est plus simple pour tout le monde, et moins stressant. Là, on savait qu'on créait dans le vide. Honnêtement, je sais pas comment on a fait. Heureusement que cette équipe se connaissait bien, parce que c'est trop déstabilisant. Et après, créer avec l'irruption au sein même du théâtre d'une question qui n'avait rien à voir avec la nôtre, celle de l'occupation et des revendications des gens qui étaient là – aussi légitimes soient-elles – et de ne pouvoir dîner sans passer des heures au téléphone avec la direction, avec la CGT, sans cesse, avec tout le monde, ce n'était pas gérable. Pour toute l'équipe, c'était très très tendu. Donc le plaisir avait toujours du mal à se faire, du moins pour moi. Je ne sais pas si tu te souviens quand j'ai eu cette espèce de bug, à table ?

V.L. – C'était lié aussi à la lecture qu'on venait de faire de correspondances de ta famille, c'est normal que ça te retourne.

C.H. – Oui, c'était lié, mais c'est très étrange quand tu sens que ton esprit te dit : « Stop », et que tu ne peux plus gérer ce qui se passe. J'ai été dans cette situation-là, et c'est assez rare que je m'y retrouve. Tout au long du travail, ça a été très difficile de me concentrer sur un projet pourtant très personnel, et qui remue des choses, qui fait remonter des souvenirs. Devoir gérer cette grosse machine dans ces conditions-là, qui sont les pires pour créer quelque chose... Alors heureusement, ça s'est bien passé avec le théâtre, avec Christelle, avec Martine, avec Dominique, avec l'équipe, malgré tout. Je crois que vous vous rendiez compte de ce qui se passait pour moi. Et j'espère que les comédiens, eux, vont pouvoir s'apaiser pour la tournée. Ce n'est pas quatre-cinq jours de travail qui vont tout changer. Comme tout a été décalé, quand eux seront à l'Odéon, je serai à Munich. C'est une espèce de spectacle auquel je devrais être attaché par la force des choses, et, en fait, qui est très éloigné de moi. Et ce n'est pas grave, c'est la vie, mais je ne peux pas dire que ça a été une bonne expérience. Soyons honnêtes, on a tous eu souvent la tentation d'arrêter. J'en sais gré aux gens qui ont participé au projet d'avoir réussi malgré tout à faire ça, le spectacle, les répétitions, les tournages. Après, on ne va pas se plaindre, au vu du cadre dans lequel on a été accueillis.

CLASSIFICATION DES PRISES DE PAROLE DE L'ACTEUR ET DES TROUBLES GÉNÉRÉS DANS LES ÉCRITURES SCÉNIQUES CONTEMPORAINES

