



# O KYKLISMOS TOU TETRAGONOU

## ENTRETIEN AVEC DIMITRIS KARANTZAS

**Votre parcours de jeune metteur en scène se distingue par votre intérêt pour des classiques tels que Tchekhov et Ibsen. Pourquoi *La Ronde du Carré*, pièce d'un auteur grec vivant, Dimitris Dimitriadis vous a-t-elle attiré ?**

Dimitris Karantzias : Après l'invitation du Centre Culturel Onassis, j'ai pu découvrir le travail de Dimitris Dimitriadis dont *O kyklismos tou tetragonou* (*La Ronde du Carré*). J'ai d'abord été terrorisé par l'ampleur, la forme et le contenu de la pièce. Mais plus je la relisais, plus j'étais intéressé non pas tant par les histoires parallèles qu'elle raconte et la typologie des personnages, mais par son caractère profondément musical. Pour moi, cette pièce est avant tout une partition. Dans une œuvre, le rythme du langage, la façon dont il se condense pour ensuite s'effriter, sont toujours des éléments qui me passionnent parce qu'ils donnent lieu à une grande beauté. Dans *La Ronde du Carré*, basée sur un principe de répétitions, puis de combinaisons – qui pourraient être infinies – de quatre scènes initiales, la langue est, au départ, presque épique. Progressivement, son rythme ample se transforme en une suite de mots épars, et finit par ressembler à la musique de John Cage. Quelle est la fonction de cette répétition ? En présentant des situations qui paraissent au début complètement banales – une suite de relations humaines et amoureuses déçues, il me semble que Dimitriadis explore les effets de l'affaiblissement d'une trame, et la transformation progressive de onze voix, portées par onze personnages, en un cri unique. C'est en plongeant au cœur de ce qui caractérise ces voix, en voyant de très près ceux qui les portent, qu'on arrive à ce cri, expression d'un désespoir absolu. Chacune des situations exposées est sans issue, les personnages y butent sur les mêmes écueils, et ce contexte finit par faire surgir une voix unique, qui lutte pour trouver une réponse à sa propre existence. Une fois toutes les possibilités de répétitions épuisées – car comme chez tout être humain, ces voix ne peuvent se taire –, les voix finissent par intervertir leurs rôles, se passent le relais, dans le seul but de pouvoir continuer à parler, à s'exprimer.

**Mais que disent plus précisément ces voix, qui se fondent en une voix unique ?**

La partition de la pièce est très structurée, très maîtrisée dans sa composition – je suis donc parti du principe que l'auteur veut que son texte soit respecté quasiment à la lettre. Mais derrière le dessein de l'écrivain, je vois tout simplement l'angoisse existentielle qui existe en chacun de nous. La pièce est comme une tentative, pour chacun de nous, d'écouter le rythme de sa propre respiration.

**Voyez-vous un lien entre le contenu ou la forme de *La Ronde du Carré* et la situation actuelle en Grèce, comme peuvent le suggérer les metteurs en scène d'autres pièces grecques présentées au Festival cette année ? En d'autres termes, *La Ronde du Carré* peut-elle être prise comme une métaphore des tourments que traverse votre pays aujourd'hui ?**

La situation que vit notre pays est, je crois, un prisme à travers lequel nous voyons forcément les choses. Une fois traversée, digérée, cette situation nous influence. Comment pourrait-il en être autrement ? Mais cela ne veut pas dire que toute œuvre grecque doit nécessairement se pencher sur ces problèmes. Nous sommes tous dépendants de facteurs extérieurs ; nous créons en Grèce, comme partout, dans un environnement donné.

**Les situations de la pièce sont, vous l'avez dit, assez banales : on y voit des personnes incapables de faire face à des situations amoureuses qui interrogent leur être profond. Mais la répétition de ces situations conduit inmanquablement à la violence et à la mort. Est-ce d'après-vous la seule façon d'affronter ces questions existentielles ?**

Pour moi, la pièce ne propose aucune solution à la violence, à la mort, au suicide, comme on pourrait le penser. Au contraire, la répétition et le retour constant des personnages à ces mêmes solutions mettent celles-ci presque hors circuit, les annulent. La structure même de la pièce, dans toute sa noirceur, comporte une part d'optimisme. Le fait que ces mêmes personnages, qui luttent et qui en viennent aux extrémités du meurtre ou du suicide reviennent ensuite, revivent et reprennent tout depuis le début, pour s'entendre entre eux, trouver une solution, ne pas accepter le vide, le rien, la non-existence pointe un espoir caché. Les personnages touchent la mort et la dépassent pour trouver une réponse à la question de la vie, de l'existence. Ce qui fait que tout ce qu'il pourrait y avoir là-dedans comme banalité, clichés, histoire d'amour s'annule. C'est seulement un prétexte pour nous montrer la limite de l'être humain. Ce point où il touche du doigt les interrogations de l'existence.

**Comment caractériseriez-vous le jeu de vos acteurs, leur rapport au texte ?**

C'est un aspect de mon travail qui m'intéresse tout particulièrement. Je pense qu'on ne peut trouver de la liberté dans le jeu que dans un cadre très strict. Pour mes mises en scène, je passe d'abord beaucoup de temps avec les acteurs



à travailler sur les didascalies. Il s'agit de déterminer, ensemble, les objectifs de la pièce, scène par scène, dans les moindres détails. En réalité, ces objectifs se composent de deux parties : ceux du rôle proprement dit et ceux de l'acteur qui porte ce rôle. Il m'importe de savoir ce que chaque acteur compte apporter à la pièce par son rôle. Le rôle est porté par l'acteur. Il doit se regarder lui-même en train de jouer. D'une certaine façon, il se dirige lui-même dans son interprétation. Le travail du metteur en scène est donc de donner les clés de cette direction. En somme, cette première étape du travail, c'est de la dramaturgie. La deuxième étape consiste à travailler, sans le texte, sur des improvisations basées sur les enjeux de la pièce, afin d'explorer le langage scénique, celui du corps et de l'espace ; la langue et la géométrie des corps dans un espace donné, et comment celles-ci peuvent se modifier à tout moment en fonction d'un tout petit déplacement d'une de ces composantes. C'est la combinaison de ces deux étapes qui forme ensuite le spectacle.

**Pendant les répétitions et les improvisations avec les acteurs, comment leur propre expérience avec l'amour, la possession, la frustration a-t-elle pu influencer leur façon d'envisager leurs personnages ? Des interférences ont-elles eu lieu ?**

Les expériences personnelles sont toujours le réservoir où puiser pour créer. D'ailleurs, pour moi, un rôle est le point de rencontre entre l'acteur, cet acteur particulier, et les informations tirées de la pièce. Cela dit, il ne m'arrive jamais, au cours des répétitions, de me mettre à discuter et à faire état des expériences personnelles des uns ou des autres. Ça me semble risqué ; la plongée dans les histoires personnelles de quelqu'un peut avoir un effet d'interruption sur le travail en cours, jusqu'à tourner parfois au psychodrame. En répétition, je préfère obliger l'acteur, à l'intérieur d'une direction déterminée, à être personnel, mais dans un processus d'improvisation ; il propose alors des intonations où j'essaye de détecter le plus large éventail de sensibilités.

Propos recueillis par Laurent Muhleisen.

68<sup>e</sup>  
ÉDITION

Tout le Festival sur [festival-avignon.com](http://festival-avignon.com)



#FDA14



Pour vous présenter cette édition, plus de 1750 personnes, artistes, techniciens et équipes d'organisation ont uni leurs efforts, leur enthousiasme pendant plusieurs mois. Plus de la moitié relève du régime spécifique d'intermittent du spectacle. Ce carré rouge est le symbole de notre unité.