

ENTRETIEN AVEC LOUIS CASTEL

DANS VOTRE TRAVAIL, VOUS VOUS ÊTES INTÉRESSÉ À LA FOIS À DES TEXTES DRAMATIQUES ET À DES TEXTES LITTÉRAIRES QUE VOUS AVEZ ADAPTÉS. Y A-T-IL UNE DIFFÉRENCE POUR VOUS ENTRE CES DEUX MATIÈRES ?

Louis Castel Pour moi, le théâtre est le lieu où l'on peut superposer, empiler des strates de temps, celui de l'origine, et tous les temps passés ou à venir dans un présent beaucoup plus dense dont le mot représentation nous donne à entendre la vocation : re-présenter, remettre à nouveau au présent, et par là même, sortir du temps. Echapper à notre condition d'Animal du temps. Quelle que soit la matière textuelle, le travail est le même pour réfléchir sur le théâtre comme mode de représentation par rapport à d'autres comme le cinématographe, les arts plastiques... que j'intègre parfois dans mes spectacles sous forme d'images projetées.

QU'EST-CE QUI VOUS A INTÉRESSÉ DANS L'ÉCRITURE DE RAYMOND FEDERMAN ?

Il y a une écriture spécifique et un rapport au phrasé, au rythme, qui m'ont interpellé. Ensuite, en ouvrant les livres, on découvre aussi une mise en page qui est un éclatement, un déploiement dans l'espace. Il traite l'espace de la page comme je traite l'espace du plateau. Il éclate la phrase et donne une forme très singulière à son écriture. Cette forme prend en partie son origine dans ce qu'il appelle "la plus grande connerie du XX^e siècle" : Auschwitz. Il se situe au plus près du chaos, d'un trou, d'un vide, d'un gouffre, qui est pour lui historiquement daté mais qui est aussi quelque chose de l'horreur qui est en nous, dans notre condition humaine. Nous autres humains tentons toujours de nous en approcher comme on le voit dans les tragédies grecques ou dans les œuvres de Sade. J'ai fait auparavant un travail sur *Les 120 journées...* J'ai éprouvé le besoin de transcrire au théâtre l'effort surhumain de Sade pour inventorier les crimes humains pour la plupart totalement imaginés afin de se confronter à ce qu'il y a de plus horrible en nous.

Y A-T-IL UN LIEN ENTRE VOS SPECTACLES ?

Je vois mieux aujourd'hui ce qui relie ces spectacles et ces auteurs. Grâce à Novarina et Federman, j'ai pris conscience que j'étais attiré par les auteurs à trou. Valère Novarina par exemple n'arrête pas d'évoquer les trous. Il décrit l'homme troué par la langue, troué par en bas et par en haut, par le tube où passe la parole. Je pourrais aussi établir un lien avec mes travaux sur l'œuvre de Philip K. Dick qui utilise la science-fiction pour trouer le voile qu'on met sur le réel, sur la réalité qu'on voudrait nous vendre comme objective. Raymond Federman s'inscrit dans cette lignée-là, car s'il refuse de raconter sa vie dans une autobiographie, c'est pour mieux inventer une forme littéraire qui témoigne du gouffre en nous, une forme porteuse de sens bien au-delà de tout message circonstanciel qui ne tiendrait qu'à l'éphémère d'un moment.

LE PREMIER OUVRAGE DE RAYMOND FEDERMAN, LA VOIX DANS LE DEBARRAS, SERA UNE DES BASES DE VOTRE TRAVAIL THÉÂTRAL...

Oui, pour deux raisons. D'abord, il y est question de ce jour de la rafle dite "du Vel d'Hiv" du 16 juillet 1942 où la mère de Raymond Federman, voyant arriver la police française, pousse son fils dans un placard-débarras sur le palier de leur appartement en lui disant pour dernière parole : "chut". Il y restera vingt-quatre heures et sera ainsi sauvé de la déportation et de la mort qui frappera son père, sa mère et ses deux sœurs. Ensuite, ce petit livre est d'un format original puisqu'il est carré, un carré qui est décliné sous différentes formes à chaque page du livre. Ce carré représente le débarras, l'enfermement entre quatre murs à l'intérieur desquels Raymond Federman est né une seconde fois. Ce qui, pour moi, le relie involontairement à Sade, qui décline souvent le chiffre quatre dans son œuvre, symbole de cet espace d'internement, d'enfermement : les quatre murs de la prison. Peut-être une forme d'enfermement est-elle nécessaire à l'écriture qui, partant de cet enfermement, lorsqu'elle atteint certaines couches de notre psyché, va parler véritablement de notre rapport d'humain à ce que j'ai appelé "le trou".

COMMENT ENVISAGEZ-VOUS LA "FICTIONALISATION" À LAQUELLE SE LIVRE FEDERMAN DANS SON ŒUVRE ?

L'intéressant ici est de montrer l'écart entre ce qui se présente comme vrai, et qui souvent ne l'est pas, et quelque chose d'autre qui n'est ni plus vrai ni plus faux. Cet écart permet d'échapper aux codes de la représentation théâtrale, écart entre le personnage et la personne, écart entre l'identité civile et l'identité enfouie, celle qui est en-dessous de l'iceberg. Cet écart procure une jubilation du jeu. Raymond Federman parle d'ailleurs admirablement du jeu, en s'amusant sur le va-et-vient entre le "jeu" et le "je". Au théâtre, on n'est jamais aussi heureux, aussi "jouissant", que quand on est associé à ces écarts.

QUEL RAPPORT ENTRETENEZ-VOUS AVEC LA NOTION DE PERSONNAGE ?

C'est une notion qui n'a pas grande réalité pour moi. Je parlerais plutôt de moments successifs de conscience, de morceaux épars, de paramètres fluctuants définissant une présence sur le plateau. Tout doit être possible à tout moment – hors du carcan du personnage – et Raymond Federman me semble

très proche de cette vision, lui qui se permet tout : changer l'axe de ses récits, rompre les continuités. Il ouvre sans cesse des possibilités.

DANS LE MONTAGE DES TEXTES, UTILISEZ-VOUS AUSSI D'AUTRES ŒUVRES DE RAYMOND FEDERMAN ?

Oui, car le premier choc que j'ai eu a été la lecture d'*Amer Eldorado*, même si j'ai très vite senti qu'il me manquait quelque chose, que j'ai trouvé dans *Quitte ou double*, à savoir certaines articulations entre la forme et le fond, beaucoup plus déployées dans le second ouvrage. *Amer Eldorado* est formidable de vie, de rythme, une vraie partition, mais avec *Quitte ou double* il va encore plus loin dans le jeu formel. En utilisant ces deux œuvres et *La Voix dans le débarras*, je constitue un ensemble à parts inégales pour faire bouger l'univers de Federman dans l'espace théâtral.

SENTEZ-VOUS UNE PROGRESSION ENTRE LES TROIS ŒUVRES, DES ORIGINES PARISIENNES DE L'HISTOIRE DE FEDERMAN À SON INSTALLATION AUX ÉTATS-UNIS ?

Federman a quelques motifs récurrents dans sa besace que l'on retrouve dans ces trois livres. Le débarras, l'arrivée à New York, l'armée (puisqu'il a fait la guerre de Corée comme soldat américain), le jazz (il a rencontré Charlie Parker), et il ne cesse d'inventer des mises en scène différentes de ces motifs dans un aller-retour permanent entre eux, s'autorisant toutes sortes de liens et de digressions, toutes sortes de mises en page. Il les interroge systématiquement, il les dynamise, il joue avec.

RAYMOND FEDERMAN EST TRÈS PRÉSENT DANS SON ŒUVRE, SERA-T-IL PRÉSENT DANS VOTRE TRAVAIL SUR LE PLATEAU ?

Oui, car Raymond Federman est consubstantiel à son écriture et sa présence pourra prendre plusieurs formes, dont je ne suis pas encore sûr à ce jour. On pourrait envisager des effets à la Méliès par exemple.

COMMENT ENVISAGEZ-VOUS DE MONTRER LA MISE EN PAGE DE SON ÉCRITURE DONT NOUS PARLIONS PRÉCÉDEMMENT, QUI FAIT DE LUI UN PLASTICIEN DE L'ÉCRITURE ?

Sans doute par des projections textuelles qui matérialiseront son écriture dans l'espace. Il faut faire de la musique visuelle avec les mots écrits. Il faut entretenir un rapport entre les corps qui parlent et l'écriture matérialisée sous différentes formes dans l'espace. Un des propos de ce spectacle sera : comment faire interagir corps et mots sur un plateau de théâtre ? Comment la machine-théâtre permet-elle, en juxtaposant différents modes de représentation, de donner des éléments de réflexion et de jouissance ?

L'ÉCRITURE DE FEDERMAN EST AUSSI UNE ÉCRITURE FRAGMENTÉE À PLUSIEURS VOIX : LE "JE", L'ENREGISTREUR, LE NARRATEUR, LE PUBLIC... COMMENT LES UTILISEREZ-VOUS ?

Federman a pris en charge de témoigner de toutes ces voix, plus celles que vous oubliez, celles des absents... Donc il y a un émetteur fondamental, qui est l'auteur, et des instances nommées. Je ne sais pas encore si toutes ces voix viendront d'un seul corps ou de plusieurs... Mais je suis aussi un homme de dispositifs scéniques. Et je veux à tout prix éviter la représentation biographique.

UN AUTRE MOTIF DE FEDERMAN, C'EST, VOUS L'AVEZ DIT, L'ABSENCE, LE MANQUE. COMMENT LE FAIRE SENTIR SUR LE PLATEAU ?

L'auteur a trouvé quelque chose de très simple et de très fort pour signifier les absents. Il trace sur le papier quatre "X" pour les quatre disparus de sa famille proche. Je vais faire figurer ces "X" dans mon dispositif.

VOUS NE VOULEZ PAS TRAITER PSYCHOLOGIQUEMENT LES PERSONNAGES ?

Quand on travaille sur *Novarina*, on travaille sur le rythme, et les textes deviennent des partitions. Il faut que l'acteur comme un musicien, trouve le toucher juste en travaillant. J'ai fait ce travail sur *L'École des femmes* de Molière quand jouant Arnolphe, j'ai senti comment Molière, qui jouait le rôle à la création, avait écrit en partant de son rythme, de sa respiration, presque des battements de son cœur. La question est toujours de savoir de quoi l'écrit garde la trace. Si on touche à ça, on touche au fond même de l'écriture.

VOUS DITES QUE DANS VOTRE TRAVAIL EN GÉNÉRAL, ET SPÉCIALEMENT DANS CELUI QUE VOUS ENVISAGEZ AVEC FEDERMAN, LA SCÉNOGRAPHIE PRÉCÈDE LA DRAMATURGIE...

J'espère toujours trouver le dramaturge qui m'aide à déceler les lignes de force en amont, et puis, le travail commence, la scénographie apparaît, une forme se dessine et c'est elle qui nous guide. Je le répète, je suis essentiellement un homme de dispositifs.

DANS L'ŒUVRE DE FEDERMAN, LES OBJETS, MÊME IMMENSES, COMME LA STATUE DE LA LIBERTÉ, ONT UN RÔLE IMPORTANT. COMMENT LES FEREZ-VOUS PARTICIPER ?

Pour Federman, les objets sont des motifs comme les autres dont nous avons parlé, c'est-à-dire qu'ils symbolisent le rapport entre le soi-disant réel et l'objet délogé de son réel, l'objet mentalement recréé.

En fonction du lieu que j'aurai à ma disposition à la Chartreuse, j'envisagerai une disposition d'objets dans une salle qui précède le lieu de la représentation proprement dite. Le spectateur fera donc comme un parcours avant le spectacle dont il conservera une trace mentale. Mais l'objet ne doit pas être illustratif, car n'oublions pas que Federman a écrit *Amer Eldorado* et non pas *Comment j'ai réussi dans ce pays merveilleux qu'est l'Amérique* !

RAYMOND FEDERMAN EST AUSSI UN MUSICIEN DE JAZZ. QUELLE PART RÉSERVEZ-VOUS À CETTE COMPOSANTE ESSENTIELLE DE L'AUTEUR ?

Il n'y aura pas de composition originale mais une simple utilisation de citations, de motifs récurrents là encore, qui accompagneront parfois ce qui reste l'essentiel : la musicalité de la langue.

FEDERMAN ÉCRIT EN FRANÇAIS ET EN ANGLAIS... UTILISEREZ-VOUS LES DEUX LANGUES ?

Oui, il y aura un va-et-vient entre les deux, avec tout de même une nette prédominance du français. On pourra jouer avec les mots dans ces deux langues, jouer peut-être par le biais d'un surtitrage, mais comme élément dramaturgique à part entière, jouer comme l'auteur le fait dans son écriture. Lorsqu'il se traduit, il ne parle pas de traduction mais de transaction ; le texte n'est pas identique dans les deux langues. On retrouve cette notion d'écart. Enfin, n'oublions pas que la seule chose que Federman a emportée en quittant la France il y a cinquante ans, c'est la langue. C'est cela qu'il faut faire entendre en priorité.

Propos recueillis par Jean-François Perrier