

Entretien avec Johan Simons

Lorsque l'aventure de ZT Hollandia a débuté en 1985, vous partiez à la rencontre d'un public de non initiés, de spectateurs qui n'allaient pas habituellement au théâtre, en produisant vos pièces dans les fermes, les usines désaffectées, les stades de football ou les casses automobiles. Quelle est l'origine de ce projet? Et pourquoi est-il selon vous à la fois une réussite et un échec, dans la mesure où vous reconnaissez être devenu l'un des théâtres les plus élitistes des Pays-Bas?

Johan Simons : Notre idéal artistique, politique et social était opposé à la réalité sociologique que nous sommes obligés de constater aujourd'hui. Cela tient sans doute au fait que nous sommes arrivés au point où l'art et la réalité se sont rencontrés. J'expliquerai ce paradoxe à l'aide d'une image assez symbolique et représentative de cet état des choses. En 1987, deux années après la création de la compagnie ZT Hollandia, nous donnions *Gust*, une pièce du dramaturge allemand Herbert Achternbusch. Cette pièce raconte l'histoire d'un paysan allemand, une sorte de dernier survivant agraire de la première et seconde guerre mondiale. Pendant le récit qu'il fait de son histoire, sa deuxième femme meurt. Mais, juste avant son décès, Gust place un dentier dans la bouche de sa femme, parce qu'il est impossible de rouvrir la mâchoire une fois la mort survenue. La représentation avait lieu dans un hangar, près d'un aéroport, et pendant la soirée, des avions passaient au-dessus de nos têtes. Des critiques et des connaisseurs d'art étaient venus spécialement d'Amsterdam pour y assister. Je leur ai demandé quel moment de la représentation ils préféraient. Ils m'ont répondu que c'était le passage où le paysan plaçait le dentier dans la bouche de sa femme car, disait-il, « c'était vraiment de l'art ». J'ai aussi demandé la même chose au paysan auquel nous avions loué le hangar. Il a mentionné le même moment, car, disait-il, « c'était la réalité ». Faire du théâtre pour des gens qui n'y étaient jamais allés, ce fut la base de mon travail initial. Mais j'étais tellement sur la ligne de rencontre entre art et réalité, que ma pratique a amené en masse les connaisseurs et critiques d'art à s'intéresser à nos propositions. Car ces spécialistes les percevaient comme de nouvelles formes théâtrales, alors que pour moi, ce n'était que la réalité pure. J'ai voulu faire du théâtre itinérant pour tous ceux qui ne se rendaient pas dans les salles de spectacle. Mais, entre-temps, ZT Hollandia était devenu un groupe culte qui attirait les théâtres d'Amsterdam qui venaient à la campagne pour voir nos représentations. Peu à peu, les campagnards et habitants des villages se réduisaient à une poignée, une dizaine tout au plus... Je suis malgré tout fier d'avoir tenté cela.

La volonté de ZT Hollandia n'était pas seulement d'aller à la rencontre d'un public de non initiés. Qu'aviez-vous envie de défendre artistiquement? Et comment les choses ont-elles évolué?

J'avais envie de devenir un excellent metteur en scène... Parce que j'aime m'occuper de la relation entre deux personnes, mais aussi parce j'aime faire du théâtre politique. Je crois avoir cela dans le sang. Cela a commencé avec les plus démunis, dans les lieux les plus reculés, avec une chance infime d'y parvenir. « *On n'a pas de chance, mais il faut la saisir* », dit Achternbusch. Et nous l'avons saisie. J'ai alors commencé à travailler à partir de mon propre univers, celui de la paysannerie, dont je suis issu. Plus j'avanciais dans mon art de metteur en scène, plus j'évoluais vers des pièces comme les tragédies grecques, Shakespeare, les « classiques »...

On a l'impression qu'il y a deux éléments constitutifs de la nature humaine et de la culture occidentale qui vous intéressent particulièrement – et qui apparaissent de manière frappante dans La Chute des dieux et Deux Voix que vous présentez à Avignon – à savoir le thème du pouvoir et de la chute. D'où vient cette fascination?

Ces deux questions me fascinent, en effet, comme si elles étaient l'envers et l'endroit d'un même mouvement, le paradoxe humain par excellence. Plus prosaïquement, j'essaie de me forger ma propre vision des détenteurs du pouvoir et de comprendre la complexité du capitalisme contemporain. Dans *Deux Voix*, il y a quatre personnages inspirés de l'œuvre de Pier Paolo Pasolini, car nous pensons que s'il y a un pays où la politique, la mafia et l'Église s'interpénètrent, c'est bien l'Italie. Mais en même temps, j'ai pensé que les mêmes situations devaient exister en Hollande, notamment à travers les scandales financiers et pétroliers du groupe Shell au Nigeria. Alors, nous avons pris le PDG de Shell pour modèle, lui qui avait publié dans un journal un discours en forme de plaidoyer sur la responsabilité des grandes sociétés multinationale. Enfant des années soixante, je suis totalement et viscéralement opposé à ce personnage. Mais je me dois de montrer sa complexité. Et celui-ci dit, par exemple, « Faut-il que nous quittions le Nigeria? Nous y créons des emplois, nous leur faisons gagner de l'argent, et si nous quittons ce pays, la pauvreté

reviendra. Est-ce cela que les gens souhaitent? ». Voilà un point de complexité. Et le public doit bien se dire à ce moment précis qu'il doit bien y avoir quelque chose de vrai là-dedans... Mais, dans le même temps, ce dirigeant déclare cyniquement que le plus important à ses yeux demeure le profit des investisseurs. Et cette contradiction m'intéresse. Ce que je fais aujourd'hui est encore plus complexe, car je m'intéresse à l'écrivain Michel Houellebecq et au philosophe Peter Sloterdijk, deux penseurs assez géniaux et controversés, parce qu'ils touchent aux tabous de notre société. J'ai également mis en scène *Anatomie Titus* de Heiner Müller, à Munich. Dans cette pièce, il y a des meurtres dans chaque camp. Il aurait été assez simple de montrer les violences, les viols et les tortures, de faire peur au public par le biais de la représentation. Mais je n'ai rien fait de tout cela. Dans cette mise en scène, j'ai insisté sur le fait que Titus rêve de cette violence. Ainsi je montre, comme Houellebecq et Sloterdijk, que cette violence est située dans nos gènes. Je n'ai donc plus besoin de montrer des gens qui se battent sur scène, mais de faire sentir que, dans la tête, dans le métro ou dans notre voiture, nous avons constamment des idées violentes que le processus de civilisation – sérieusement mis à mal – vise à les contenir. Faire en sorte que la violence soit une projection dans la tête de Titus nous a permis de ne montrer aucune violence sur le plateau, mais seulement des pensées violentes. Je pense que le théâtre ne doit pas montrer la violence, attentats ou autres viols, mais qu'il est un espace où le public et les acteurs doivent réfléchir et faire réfléchir à la violence intériorisée de la société.

Est-ce pour cela qu'il y a un seul acteur qui joue tous les rôles dans Deux voix, à savoir le prodigieux Jeroen Willems, que le public français va découvrir à Avignon dans toute l'ampleur de son registre, qui oscille entre l'intériorisation et la métamorphose ?

Le titre *Deux voix* vient du fait qu'à l'origine du projet il y avait tout simplement deux personnages, un homme et une femme lancés tour à tour dans des monologues entrecoupés d'un entracte et d'un dîner. Mais nous avons gardé le titre au final parce que la pièce parle aussi de la contradiction située à l'intérieur d'un même individu qui exprime lui-même les contradictions de la société. Il y a en fait cinq voix. Aujourd'hui, il n'y a plus qu'un seul acteur qui joue cette pièce, Jeroen Willems, qui est pour moi le meilleur acteur des Pays-Bas. Je travaille avec lui depuis 16 ans. Il a commencé à travailler avec moi depuis sa sortie du Conservatoire sans discontinuité. Il va quitter la compagnie à présent, mais nous continueront à travailler ensemble. Jeroen Willems pense qu'il devrait aussi travailler avec d'autres metteurs en scène, et je crois que c'est une bonne idée. C'est un acteur qui a notamment le don des langues : il parle le turc, l'italien, l'espagnol, le français, l'anglais, l'allemand et le néerlandais... Grâce à cette étonnante capacité linguistique, il va créer la pièce en français pour la première fois au festival d'Avignon, et il ne lui faudra que deux mois pour le parler parfaitement et sans accent. Comme nous venons aussi à Paris avec cette pièce, où le public est très regardant, il faudra qu'il le parle parfaitement ! Mais je ne doute pas qu'il réussisse : il a déjà joué le spectacle en anglais et en allemand. Il est très exigeant envers lui-même et le meilleur n'est pas assez bon pour lui. Il endosse la responsabilité de son rôle, mais aussi des autres personnes et partenaires, et même de la pièce entière. C'est un comédien qui a une vision globale des pièces dans lesquelles il s'investit. Il réfléchit également à la mise en scène. Il est aussi représentatif de la compagnie : il peut me remplacer lors de nombreuses manifestations... C'est plus qu'un comédien, c'est un membre à part entière du groupe Hollandia et un véritable collaborateur artistique.

Quelles sont ces «voix intérieures» que Jeroen Willems nous fait écouter?

Les cinq personnages de la pièce sont représentatifs de la société tout entière. Il y a notamment un philosophe, qui adopte une attitude cynique envers le monde ; le personnage politique d'Aldo Moro, qui a l'air très propre sur lui et sûr de ses convictions, mais qui est en réalité un homme de la mafia, une figure à la Berlusconi ; le troisième est un assistant d'Aldo Moro, qui raconte les affaires secrètes de l'homme qu'il sert ; le quatrième personnage est un travesti, un personnage drôle, très italien, qui se retrouve dans un couvent pour devenir un saint, qui a rencontré Dieu mais aussi le diable. À travers ce personnage, Pasolini raconte quelque chose de très important, à savoir qu'il faut passer par le mal pour arriver au bien ; le dernier rôle est donc celui de Cor Herkströter, le directeur de Shell, qui nous plonge au cœur d'une société multinationale. Je pense qu'en France il fera penser au président d'une grande société, comme Elf, par exemple. La conversation a lieu à table, après un dîner copieux, tard dans la nuit, comme lorsque l'on se retrouve avec des amis et que l'on parle, boit, et refait le monde jusqu'au petit matin. Ce qui est étonnant avec ce spectacle, c'est qu'à la fin de la représentation, le public et les critiques des Pays-Bas ne parlaient pas du décor, ni de la scénographie, mais, pour une fois, du contenu. Et, bien sûr, de la performance de l'acteur. C'est une chose rare en Hollande. Nous avons longuement discuté de la complexité du capitalisme, de la politique, de la responsabilité de l'Église, des sujets de notre monde et de notre temps.

Il y a une deuxième pièce que vous allez présenter à Avignon, La Chute des dieux, adaptation scénique du célèbre film de Luchino Visconti, Les Damnés, qui raconte l'ascension et le déclin d'une riche famille d'industriels allemands lors de la montée du nazisme. Ici encore, il s'agit de la thématique du pouvoir et de la chute. Pourquoi ce retour sur cette période de l'histoire allemande? À cause du trouble, de la confusion et du dérèglement de tous les sens qu'une telle situation permet et révèle?

Il s'agit certes d'une situation politique dans laquelle une riche famille d'industriels se détruit et se déchire sous la pression du fascisme. Mais il ne s'agit pas de raconter l'histoire de l'Allemagne. Il s'agit d'une situation extrême et d'explorer le comportement des individus – ces âmes nobles possédantes – lorsqu'ils sont placés dans de telles situations limites. Il se crée alors en effet un grand trouble où la violence se mêle à l'argent, au plaisir, à la sexualité, à l'inceste. Seuls deux membres de la famille restent propres dans cette histoire. La montée du nazisme en Allemagne est bien sûr terrible, mais aussi fascinante à explorer, car tout un peuple a suivi et collaboré. Comme le disait Hitler lui-même, « chaque allemand était un informateur ». Mais cette histoire-là raconte aussi l'histoire des femmes dont on a oublié l'importance et dont le rôle a été passé sous silence après la guerre. Le retour sur l'histoire doit être plus large : même s'il y avait moins de femmes que d'hommes nazis, les femmes ont souvent fait pression sur leurs fils, par exemple, pour rejoindre la SS. Et cette pièce montre aussi l'importance déterminante d'une femme, Sophie von Essenbeck, sorte de Lady Macbeth moderne.

À force de travailler sur ces questions, avez-vous l'impression de mieux comprendre les mécanismes du pouvoir, ceux qui rendent le nazisme possible, notamment?

Oui, je pense mieux comprendre les mécanismes du pouvoir, même s'ils restent en grande partie mystérieux. Auparavant, le capitalisme m'apparaissait comme le facteur le plus déterminant dans l'enchaînement de la catastrophe nazie, par exemple. Je pense aujourd'hui que ce système de violence est aussi quelque part dans notre cerveau, dans nos instincts, dans nos gènes. L'explication économique est trop simpliste : la violence est ancrée au plus profond de l'individu. Ainsi, je crois qu'il est très important de réfléchir à une nouvelle morale. Je crois qu'un redéploiement de l'empathie me semble nécessaire. Après les attentats du 11 mars à Madrid, les politiques nous ont dit : « il faut continuer, il ne faut pas se laisser impressionner. La vie et le travail doivent continuer ». Alors que nous aurions dû nous arrêter par solidarité et nous interroger sur le monde et la violence que nous engendrons. C'est bien sûr une utopie, mais le théâtre peut quelque chose dans cette prise de conscience. Je ne souhaite pas proposer des solutions sur le plateau, simplement pointer des interrogations, aider à poser les bonnes questions. Je ne propose pas de remèdes, seulement m'engager sur le fragile chemin des solutions, aussi petites soient-elles.

Vous définiriez votre théâtre comme un théâtre physique ?

Très physique au niveau de l'engagement corporel de l'acteur sur scène, en effet. La pensée qui se trouve dans le cerveau doit aussi être présente dans le corps. Le corps peut traduire mais également trahir une pensée, exprimer une contradiction. Je peux dire : « je t'aime », mais mon corps peut signifier qu'il s'agit d'un mensonge. Je travaille constamment dans cette direction.

Quelle est votre méthode de travail ?

Nous travaillons longuement à la table, le plus souvent trois à quatre semaines. Je souhaite que chaque acteur se sente responsable non seulement de son rôle, mais de la pièce tout entière. Parler, pour moi, c'est déjà jouer. Car c'est lors des discussions que les rôles naissent. Je répète non seulement pour voir ce qui se passe sur le plateau, mais aussi pour faire naître les personnages. Et quand l'acteur arrête de jouer au cours de la présentation pour poser des questions et parler de son personnage, alors mon travail commence. Dans ces moments-là, l'acteur développe une idée de son rôle. Il fait preuve d'une telle distance et d'un tel naturel que je lui demande pourquoi il ne joue pas comme il parle. L'acteur est toujours mon médium principal. La musique est très importante chez ZT Hollandia, mais elle est toujours en relation avec l'acteur. C'est pour cela que les acteurs travaillent longtemps en ma compagnie, et la raison pour laquelle je mène un travail aussi intensif avec eux. Ce sont des acteurs qui jouent avec un style qui se situe quelque part entre le cinéma et le théâtre. Le cinéma n'est pas un média démocratique. C'est le réalisateur qui décide du point de vue, de la vision, qui dirige le regard. Le spectateur n'a aucune liberté. Au théâtre, on peut regarder là où l'on veut. Et les acteurs fabriquent la pièce avec le metteur en scène. Je déteste les acteurs qui sont des machines à jouer, des « bêtes de scène », je déteste la « théâtralité », les cris sur le plateau, les poses et les airs grandiloquents... Le théâtre, pour moi, ce n'est que de la pensée. Si l'on pense bien, alors les sen-

timents viennent naturellement. On ne commence pas par jouer des sentiments. Dans mon théâtre, il faut jouer des pensées. C'est au public d'avoir des sentiments.

Pour quelles raisons souhaitez-vous quitter la Hollande ?

Je dirige ZT Hollandia depuis 20 ans, et je pense qu'une page doit se tourner, même si nous rencontrons un vif succès au Pays-Bas. C'est important d'arrêter au sommet de notre aventure et de commencer une nouvelle expérience en Belgique. Je souhaite quitter mon pays parce que les Pays-Bas sont devenus une province des Etats-Unis. On utilise les mots américains, on ne s'intéresse qu'à la comédie, la politique est d'un très faible niveau, et le public est presque trop gentil ! Je vais m'installer en Belgique parce qu'on y ressent l'influence de la culture française. On peut dire beaucoup de mal de la France, mais l'exception culturelle y existe et y persiste. Je ne prendrai qu'un tout petit exemple : chez nous, on parle de « computer » ; en France on utilise le mot « ordinateur »... Artistiquement, j'aimerais travailler en Belgique, parce qu'il y a de grands et bons théâtres, à Anvers, à Bruxelles et à Gand. Au Pays-Bas, on joue une pièce une quarantaine de fois, que l'on ait du succès ou pas. En Allemagne, on peut faire un théâtre de répertoire et garder une pièce plus de cinq ans à l'affiche... Et je souhaite mettre en place un théâtre de répertoire.

Présence de l'artiste soutenue par le Royaume des Pays-Bas à l'occasion de la présidence néerlandaise de l'Union européenne