



VITRIOLI

ENTRETIEN AVEC OLIVIER PY

Comment est né ce projet d'une mise en scène d'une pièce grecque contemporaine à Athènes ?

Olivier Py : Il est le fruit du lien entre le metteur en scène et le poète. J'avais mis en espace la première pièce traduite de Yannis Mavritsakis, *Le Point aveugle*, avec France Culture. Je l'ai trouvée intéressante, et j'ai demandé à l'auteur de m'envoyer sa dernière pièce : c'était *Vitrioli*, une œuvre qui m'a convaincu encore davantage, et que j'ai eu le désir de monter. Le théâtre national de Grèce m'a ensuite contacté en me demandant si je souhaitais le faire à Athènes, proposition que j'ai acceptée avec joie.

Votre goût pour la tragédie antique est-il entré en ligne de compte ? Le personnage du garçon dans *Vitrioli* n'est-il pas une sorte de héros tragique ?

Les auteurs contemporains grecs que je connais, Dimitris Dimitriadis et Yannis Mavritsakis, assument l'héritage tragique. Il est aussi très présent chez les acteurs ; ils savent aborder ce répertoire, car ils ont tous joué dans des tragédies, même les plus jeunes. C'est très intéressant de travailler avec des acteurs qui sont tous passés par le moule tragique, car leur jeu se caractérise par l'extrême, l'excès, dont ils n'ont pas peur. Il y a un schéma tragique dans *Vitrioli*, dans sa radicalité, dans son pessimisme, mais ce qui m'intéressait aussi, c'est de parler de la situation en Grèce en partant de l'humain, et non de concepts économiques ou de commentaires politiques. La pièce montre dans l'humain la déflagration de la crise symbolique, ce qui en soi, est assez tragique. Le monde dans lequel les personnages de *Vitrioli* évoluent est un monde qui s'effondre, qui n'a plus de sens, qui est mort. La pièce se rapproche également du schéma de la tragédie, au plan formel, en ceci qu'elle est rapide – on entre tout de suite dans des situations paroxystiques – et qu'elle entretient un rapport particulier avec la langue. La catastrophe dans laquelle les personnages vivent, finit par agir sur le rapport à la langue, en ce sens qu'ils finissent par ne plus rien pouvoir dire de ce qui se passe, en somme. On retrouve dans *Vitrioli* un schéma orestien – avec un père absent, mais l'on pense aussi à *Médée* – car une mère y trame l'assassinat de son fil. Œdipe n'est pas loin, puisqu'il y a un inceste et un aveuglement final. On retrouve tous les grands mythes familiaux.

Le héros de cette pièce est un héros en creux, à la fois révélateur et victime expiatoire.

C'est vrai. Tout le monde projette sur lui. Il est dès le début dans le couloir de l'abattoir, personne ne répond à ses questions : « Pourquoi plus rien n'est-il possible, pourquoi suis-je condamné ? » Il ne lutte pas vraiment, mais il a très peu d'apitoiement sur lui-même. Ce qui en fait un héros tragique. Par contre, petit à petit, la réalité se découd et on entre dans une dimension psychotique, qui n'appelle aucun commentaire ; une leçon de ténèbres. C'est la différence entre *Vitrioli* et *Le Point aveugle*, qui est une pièce névrotique. Si le garçon subit tout ce qui lui arrive, c'est parce qu'il sait très vite qu'il ne peut rien faire. C'est en cela qu'il est une métaphore de la situation en Grèce : il y a quelque chose qui plane au-dessus de nous, et qui s'appelle l'économie, la crise, l'Europe, et des êtres qui savent qu'ils n'ont absolument aucune marge de manœuvre, ni même de révolte. Je parle là de la vision de Mavritsakis. Ne pouvant pas plus se révolter qu'Iphigénie, le garçon est possédé ; il entend des voix qui lui disent de se préparer. Et quand il sera prêt, il ira à l'abattoir pour y être sacrifié. Il symbolise la génération sacrifiée. Il n'aura jamais dit non aux désirs des uns et des autres, aura trouvé dans l'hermaphrodite une sorte de double de lui-même... qui lui demande de le tuer. La force de cette pièce est qu'elle ne comporte pas de péripéties. On sait ce qui arrivera, et cela arrivera, inexorablement ; c'est prévu d'avance, et cela est dit. Il n'y a pas de suspens. Il n'y a rien d'autre que le constat d'un monde dans lequel plus rien n'est possible. Pas même de salut par l'art, ou par la parole. En cela *Vitrioli* est plus noir que certaines tragédies, où le chantre du héros tragique justifie sa présence sur terre. Il n'y a rien, dès le début, et rien qui vient le remplacer. Ni les médecins, ni les prêtres (deux rôles d'ailleurs joués par le même acteur) ne peuvent trouver de réponses à cet état de folie dans lequel est le garçon, qui n'est pas un état personnel, mais l'état général de la Grèce, d'une génération sans espoir qui figure, à travers cette histoire, l'inquiétude de toute une jeunesse face à un monde totalement déspiritualisé.

N'existe-t-il pas une charge critique de la part de Yannis Mavritsakis, quand il montre comment les modèles traditionnels que sont la famille et le travail glissent littéralement sur le garçon sans y avoir de prise ?

Peut-être, mais il n'y a pas de méchanceté, ni même d'ironie chez l'auteur. Dans son affirmation de la catastrophe, il y a même un certain angélisme. Il voit avec des yeux compassionnels, ni larmoyants ni culpabilisants, que l'homme n'a plus de destin. En Grèce, mais pas uniquement, sinon, cela ne nous intéressait pas (c'est un peu comme quand Thomas Bernhard parle de l'Autriche). Je crois que c'est surtout l'absence de l'Art qui est insupportable dans la pièce. La scène avec le pope au début nous montre qu'il n'y a pas d'échappée par le haut, avec le médecin-psychanalyste, qu'il n'y en a pas par le dedans, il ne se passe rien non plus de collectif. Le seul personnage qui se rapprocherait de la figure de l'artiste est l'hermaphrodite, qui donne, à un moment, le petit espoir de vivre quelque chose d'autre ; mais



au fond, cet artiste hermaphrodite – sorte d'alter ego du garçon – n'a pas d'autre désir que la mort. Par l'extase. Le garçon ne s'oppose pas à ce marché, mais lui n'arrive pas à en jouir. Il est persuadé qu'il est pourri à l'intérieur, parce qu'il est conscient de sa folie, de la folie du monde.

La manière dont l'intime et le public se mêlent est caractéristique de l'écriture de Yannis Mavritsakis.

Oui, ce sont des histoires de famille sur fond de crise, de guerre. Mais c'est une écriture dépourvue de tout cynisme, de toute agressivité, de toute velléité moralisatrice. Mavritsakis n'est pas un donneur de leçons, ce qui fait que son pessimisme équivaut à de la lucidité. Il constate, en tant que poète, que sa place est de tendre un miroir à la situation qu'il a devant lui, et l'on voit comment d'une pièce l'autre, la situation en Grèce s'est dégradée; on est passé d'une situation névrotique, avec une impression de malaise général, qui plane au-dessus de nos têtes, à l'explosion de la catastrophe, la mise à mort d'une génération.

La scénographie du spectacle reprend cette idée de miroir.

Elle fonctionne sur le principe bifrontal, un dispositif qui permet de récupérer l'idée du chœur tragique, absent de la pièce. Spectateur, on voit les autres spectateurs assister à la catastrophe. Elle se devait d'être peu chère. L'idée était d'apporter de la terre – plus précisément de l'argile teinte et stérilisée – pour pouvoir travailler sur une matière noire, collante, qui salisse tout, et rende le jeu des acteurs plus dur physiquement. Dans cette boue, les pas sont plus lourds, les postures plus bizarres, plus effrayantes. Le corps nu, au contact de la boue, est comme immergé de plus en plus dans la catastrophe, il appelle d'autres sécrétions. Cette immersion progressive est semblable au processus de la tragédie. Ce qu'on fait pour l'éviter est précisément ce qui la provoque; en voulant se débarrasser de la boue, on ne fait que s'en couvrir davantage, et elle finit par tout envahir. La boue est comme une image inconsciente de cet état psychotique dans lequel tombent les personnages. C'est une image simple. La scénographie l'est aussi; un piano, une petite table, des rideaux en plastique transparent, une douche...

Quelle expérience cela représente-t-il de travailler dans une langue qu'on ne maîtrise pas ?

Je ne parle pas le grec. Yannis Mavritsakis était souvent présent pour pallier, dans le processus de travail, ce manque, mais au fur et à mesure du développement d'une esthétique du jeu, on finit par savoir tout ce qui se dit. Tout ne passe pas par la direction d'acteur, il existe un autre langage, ou métalangage, qui est celui de *la mise en scène*; c'est le vrai langage du théâtre. C'est par la *mise en scène* que l'on dirige vraiment des acteurs. Comme je suis acteur moi-même, je montre beaucoup, je crois que cela permet de gagner du temps. Et c'est un plaisir de montrer des choses à des acteurs qui ne se privent pas de *jouer*, qui ont tel plaisir au jeu *physique*.

Propos recueillis par Laurent Muhleisen.

68^e ÉDITION	Tout le Festival sur festival-avignon.com f t i s ★ #FDA14	
	Pour vous présenter cette édition, plus de 1 750 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.	