ENTRETIEN AVEC JEAN-FRANÇOIS SIVADIER

APRÈS LE MARIAGE DE FIGARO ET LA VIE DE GALILÉE, VOUS METTEZ EN SCÈNE LA MORT DE DANTON... TROIS PIÈCES POLITIQUES ?

Jean-François Sivadier Rétrospectivement ça ressemble bien à un triptyque, mais le trait d'union entre les trois textes n'est pas tant le thème de la révolution que la manière dont Beaumarchais, Brecht et Büchner mêlent dans l'écriture le politique et le poétique. D'autre part, dans les trois pièces, la langue est l'outil d'un combat pour et autour de pouvoir. La plupart du temps c'est un enjeu de vie et de mort. Ce sont des mots qui sauvent ou condamnent les personnages. On peut dire un peu schématiquement qu'il y a une vraie folie de la syntaxe, du jeu de mot chez Beaumarchais, de la pensée chez Brecht, et des idées chez Büchner, et à chaque fois ce délire est au service d'un geste politique très incisif, très percutant.

LA MORT DE DANTON EST UNE PREMIÈRE PIÈCE. LES PREMIÈRES PIÈCES SONT SOUVENT DES MANIFESTES SUR LE THÉÂTRE. EST-CE LE CAS ICI AUSSI ?

Le discours de Camille Desmoulins sur l'art est clairement un manifeste sur le théâtre dont rêve Büchner et qu'il commence de manière plus ou moins assurée à mettre en pratique dans la pièce pour l'affirmer totalement dans *Woyzeck*. À savoir un théâtre savant et populaire, peuplé de personnages "réels", un théâtre sans morale, sans Dieu, traversé par la vie, et qui refuse toute forme d'idéalisme. Büchner aurait très bien pu faire seulement un essai sur la révolution française ; s'il a besoin du théâtre pour parler de Danton c'est sans doute qu'il sent qu'avec le théâtre, on peut saisir en direct, au sens photographique, le corps, la parole, la pensée, le temps, la réalité. Son projet étant d'arracher les masques, de montrer les hommes derrière les grandes figures historiques. Dans chaque ligne de la pièce on l'entend nous dire "c'est comme ça qu'il faut écrire le théâtre et c'est comme ça qu'il faut penser la révolution. En partant des hommes et non pas seulement des idéaux." La pièce elle-même est un manifeste artistique et politique.

LA MORT DE DANTON TOUCHE AU PROBLÈME DE LA MORT. ON A DIT QUE L'ENNUI ÉTAIT UN DES VISAGES DE LA MORT...

Genet dit que le plateau est un lieu voisin de la mort où toutes les libertés sont possibles. Ce pourrait être le sous-titre de *La Mort de Danton*. Büchner montre dès la première scène Danton épuisé, déjà pratiquement condamné (ne serait-ce que par le titre de la pièce). Il n'y a pas a priori de rebondissement possible de l'action. Il n'y a que la certitude de mourir et l'impossibilité de penser l'avenir. Tout ça rejette nécessairement les personnages dans le présent et c'est dans ce présent, ce temps sans durée, que Büchner inscrit son théâtre et trouve de la liberté. Le nerf de la guerre chez Büchner, c'est le présent de l'humain en proie à la course effrénée du temps. La question de la mort est surtout une question sur le temps, une suite terrifiante de rendez-vous manqués entre l'instant et l'éternité.

IL Y A DANS LA PIÈCE UNE MULTITUDE DE PERSONNAGES. CELA NÉCESSITE-T-IL UNE TROUPE POUR LA JOUER ?

Je ne l'aurais pas montée avec trente acteurs, je ne voulais pas que quelqu'un vienne jouer trois répliques, car j'aime que les acteurs aient une véritable histoire dans la représentation. Nous sommes onze à jouer tous les rôles. Ça implique nécessairement un geste collectif. Voir un ensemble sur un plateau est une des choses qui me touche le plus quand je fais ou quand je vois du théâtre. L'idée du groupe fonctionne particulièrement bien avec *Danton* qui est avant tout une grande pièce chorale où l'on voit des hommes et des femmes qui, après avoir tous regardé dans la même direction, commencent à se regarder les uns les autres sans se reconnaître. Cet état de crise, de perte du sens de la révolution concerne absolument tout le monde dans la pièce.

CETTE DÉMARCHE COLLECTIVE A-T-ELLE UN LIEN AVEC VOTRE PARCOURS EN COMPAGNIE DE DIDIER-GEORGES GABILY ?

Didier, entre autres choses, nous a appris comment être ensemble sur un plateau. Il voulait que nous soyons comme des écrivains et comme des serviteurs de la langue. Si la langue est le centre de gravité du plateau, alors il y a intérêt à la tenir ensemble. Sur le plateau avec lui, je me suis parfois senti perdu, mais jamais seul. Nous étions tous responsables de la circulation de la parole ce qui nous soulageait très vite de toute fausse question sur l'interprétation. Le plateau était une seule unité regroupant l'espace, les corps et la langue. Et c'est dans cet ensemble que chacun existait vraiment. En atelier, il faisait souvent travailler une scène à deux avec dix personnes autour qui ne disaient rien, mais qui étaient directement impliquées dans la scène. La notion de l'ensemble nous est finalement devenue nécessaire et naturelle. Je n'imagine pas pouvoir faire du théâtre autrement.

DANS ITALIENNE AVEC ORCHESTRE, VOUS POUSSIEZ TRÈS LOIN CETTE ASSOCIATION DU PUBLIC, PUISQUE VOUS LUI DEMANDIEZ DE DEVENIR ACTEUR...

Le jeu avec le public n'est pas un effet de style, mais vient du désir qu'il puisse travailler en même temps que les acteurs à la construction de la représentation. Dans *Italienne avec orchestre*, c'était même le sujet du spectacle. Comment faire pour que le public ne soit pas en face des acteurs mais à côté en train de regarder l'œuvre. Ça n'a rien à voir avec une mise en distance du texte mais plutôt avec son ouverture. Je suis heureux comme spectateur quand j'ai l'impression que les acteurs ont besoin de mon regard pour interroger le texte, qu'il y a une place à côté d'eux qui m'attend sur le plateau.

VOUS ALLEZ AUSSI REPRENDRE VOTRE PRÉCÉDENT SPECTACLE GALILÉE. COMMENT EST NÉ LE DÉSIR DE REPRENDRE CETTE PIÈCE EN L'ASSOCIANT À LA MORT DE DANTON ?

La Mort de Danton ressemble un peu au dernier acte d'une pièce de Shakespeare. Un acte qui s'appellerait quelque chose comme "après la bataille". En travaillant sur la pièce, Véronique Timsit, Nicolas Bouchaud et moi, on s'est d'abord dit que ce serait beau de montrer cette bataille : un temps qui serait comme la construction d'une mémoire commune entre les acteurs et les spectateurs. Il fallait donc jouer autre chose avant. D'autre part, nous nous disions toujours : ça pourrait ressembler à Brecht mais c'est le contraire de Brecht. En fait nous parlions beaucoup de Brecht. Et puis la figure de Galilée est revenue. Celui qui se bat pour donner la science, la liberté au peuple, et qui se rétracte parce qu'il a peur de la torture. En opposition à Danton qui lui ne veut plus se battre, qui lâche le peuple et qui n'a pas peur de la mort. Brecht le dramaturge accompli et Büchner le jeune homme de vingt-deux ans qui apprend à écrire du théâtre. L'omniprésence de Dieu dans *Galilée* et l'absence de toute transcendance dans *Danton*. Tous ces contraires réunissent magnifiquement les deux textes. Et puis ils sont tous les deux autobiographiques. Mis en scène avec presque la même distribution et dans le même espace, il me semble que chacun va éclairer très fortement l'autre.

POUR VOUS, EST-CE QUE L'HOMME DE THÉÂTRE POSE DES HYPOTHÈSES COMME LE SCIENTIFIQUE ?

Au théâtre, on ne fait que ça : des hypothèses, des propositions. Et comme des scientifiques, on travaille à quelque chose que l'on n'a pas encore découvert, qui n'a pas encore de nom. On ne sait jamais où va nous entraîner le texte. Ce non-savoir-là donne une liberté incroyable. *La Mort de Danton* est un très bon exemple de ce que peut être l'écriture comme expérience. On a souvent l'impression que Büchner s'aventure sur une terre inconnue, le théâtre, et qu'il s'est laissé surprendre par la forme que prenait son drame.

LE THÉÂTRE SERAIT ALORS COMME UN LABORATOIRE ?

Oui le théâtre est un laboratoire, un lieu d'expériences. Ce n'est pas un endroit où l'on vérifie mais où l'on s'aventure, on n'y vient pas pour poser des certitudes mais des questions. Et au théâtre comme dans la science, on peut douter de ce qu'on cherche mais douter aussi de l'outil qui nous aide à chercher. Büchner et Brecht remettent l'outil très fortement en question. Brecht dans son théâtre fait exploser le quatrième mur comme Galilée les sphères de cristal de Ptolémée. Büchner offre aux grandes figures de la Révolution française un corps et une parole qu'on ne leur connaissait pas.

PAR RAPPORT À LA SITUATION DE BRECHT FACE À LA VÉRITÉ ET AU POUVOIR POLITIQUE, COMMENT INTERPRÉTEZ-VOUS LE MONOLOGUE FINAL DE GALILÉE ?

Ce que Bernard Dort appelait l'analyse meurtrière de Galilée est sans doute le seul vrai coup de théâtre de la pièce. Galilée remet au jeune Andrea les *Discorsi* qu'il a continué d'écrire en cachette après s'être rétracté devant l'inquisition, puis il se lance dans un grand mouvement d'auto-accusation. Ou plutôt c'est Brecht qui accuse Galilée d'avoir consciemment, en se rétractant, abandonné son savoir entre les mains des "hommes de pouvoir égoïstes". En août 1945, alors qu'il travaille aux États-Unis sur le texte, Brecht charge encore Galilée, suggérant implicitement qu'une telle irresponsabilité chez un scientifique peut conduire directement à la bombe atomique. A Berlin, Brecht indiquait à l'acteur qui jouait Andrea qu'en disant "la science ne connaît qu'une loi : la contribution scientifique", il était en train de marcher sur des cadavres. Il n'est pas difficile de voir dans *La Vie de Galilée* un autoportrait de l'auteur et dans ce monologue final un avertissement à tout chercheur, intellectuel ou artiste confronté au pouvoir.

Propos recueillis par Jean-François Perrier