



# ROBERTO ZUCCO

## ENTRETIEN AVEC YANN-JOËL COLLIN

### **Comment s'est fait le travail avec les élèves du Conservatoire national supérieur d'art dramatique ? Pourquoi cette pièce avec eux ?**

**Yann-Joël Collin :** J'ai réuni les élèves l'été dernier pour que l'on discute de ce qu'ils souhaitent faire. J'avais besoin d'entendre leurs désirs. De mon côté, il y a quelques années, j'avais réfléchi avec mon ami Laurent Pavlovsky (réalisateur) sur l'à-propos de monter *Roberto Zucco*. Si, par la suite, je leur ai proposé cette pièce, ce qui m'intéressait c'était que tous soient partie prenante de cette histoire. Car il m'est apparu rapidement que ce n'était pas pertinent qu'un seul acteur joue Roberto Zucco parce que, d'une part, cela correspondait à une attente qui n'était pas juste, et puis d'autre part, en relisant le texte, je me suis aperçu que chaque tableau était une interrogation sur Roberto Zucco. Cela devenait troublant d'envisager un personnage multiple. Tout cela créait la sensation que n'importe quel jeune homme souffrant de cette perte d'identité-là pouvait devenir ce monstre que personne ne réussit à comprendre. Ce qui me violente le plus lorsque je pense au personnage, c'est de repenser à ces images de Mohammed Merah sortant de sa voiture, le sourire aux lèvres. Je ne peux m'empêcher de me demander : « Comment ce type, jeune et souriant, en est-il arrivé à tirer sur des enfants ? » Il y a chez lui, comme chez Roberto Zucco, une perte d'identité totale. C'est un prétexte pour exister par la mort, et cela fait d'eux des sujets de fiction. Ils deviennent des héros. Pas positifs, bien sûr ! Mais ils se placent au-delà de toute cohérence explicative, psychologique, sociale. C'est ce qui fascinait Koltès et qu'il met à mal en écrivant cette pièce et en opposant Roberto Zucco à notre société. C'est la mise en échec de sa fonctionnalité. Ce n'est pas pour rien qu'il est le seul à porter un nom tandis que tous les autres sont appelés : gardien, pute, mère, sœur, grand frère, mac, patronne... Chaque tableau de la pièce est une mise en échec de « la fonction » et c'est souvent Roberto Zucco lui-même qui se retrouve perdu dans ce monde-là. Tenter d'être ce rôle, c'est une tentative d'identification désespérée qui permet de mettre à jour l'humain. Poser la question de l'identité, de l'identification à de jeunes acteurs, c'est les obliger à se poser la question pour eux-mêmes. J'aime travailler avec ce qu'ils sont. Je ne nie pas la réalité de leur individualité. « Il faut faire avec », disait Gabyly et c'est ce qui me permet de faire naître le parcours du personnage et de les emmener le plus loin possible. Plus ils se racontent, plus ils endossent l'enjeu de la représentation et défendent leur propre raison d'être sur un plateau.

### **En parlant de Didier-Georges Gabyly, pourquoi avoir ajouté ce *Prologue. Sur le théâtre*, douloureux texte sur un infanticide qui semble être la réponse féminine à la violence de Roberto Zucco ?**

J'avais besoin d'une matière complémentaire qui me permettait de mettre en lumière la parole des femmes et qui ne cassait pas la linéarité du texte de Koltès. Cela permettait de pousser les actrices à être autre chose qu'elles-mêmes. Ce monologue est un extrait d'un roman que Gabyly avait écrit, *Physiologie d'un accouplement*, et qu'il a repris tel quel dans la pièce *Lalla (ou la terreur)*. Il permet aux actrices « d'accoucher » de la parole, et c'est un processus qu'on retrouve dans Roberto Zucco. C'était quelque chose de récurrent chez Gabyly, la tentative de reconstitution pour traiter de la violence. Il n'est pas dans un rapport de jugement, la personne qui raconte n'est pas la personne racontée. Pourtant, en étant simplement dans le mouvement de la langue, quelque chose s'accomplit. Quelqu'un appelle au secours. Le personnage de la gamine chez Koltès pourrait être dans la continuité de ce rôle : elle n'a pas de nom, elle refuse son identité. D'ailleurs elle n'est pas gamine du tout. Elle est violée par Zucco, et cela fait d'elle une « femelle », un ventre à ravager.

### **Comment ces deux paroles viennent se répondre ? Se confronter ?**

Il y a une forme de lyrisme chez Gabyly qui passe par l'accouchement de l'acteur, tandis que chez Koltès il y a affrontement. Il nous dit tout de sa pensée. Le mouvement du texte permet à l'acteur de trouver la situation. C'est une écriture physiologique qui l'entraîne à l'endroit de l'accomplissement, mais aussi de la faille. Comme disait Vitez, « c'est la faille qui est intéressante au théâtre ». Ces deux auteurs, avec Jean-Luc Lagarce, avaient un rapport à l'écriture de l'ordre de la pulsion. Ils se confrontaient physiquement à leur langue, pour la mettre à mal et voir jusqu'où cela tenait. L'écriture devient une chose charnelle, parce que c'est une parole projetée qu'il faut mettre face à sa propre violence. Chez Gabyly cela commence tout petit : « Si seulement c'était possible que ça se taise... » et puis d'un coup cela se déverse et offre à l'acteur la possibilité de prendre corps. On retrouve aussi chez eux cette quête de l'identité. Elle passe par la revisitation du théâtre, en hommage à Shakespeare ou au théâtre antique.

Pour reconstruire leur histoire, il faut remonter loin dans celle de la littérature, de l'humanité. Retourner aux sources. Quelque part, c'est aussi une mythologie de reconstruire Roberto Zucco. C'est un homme qui a existé; en faire un personnage théâtral est tout de même particulier. Tous les deux posent la question: « Qu'est-ce qu'on fait là, maintenant ? » Et c'est une question que je veux poser au public, aux acteurs; que la mise en jeu soit quelque chose de partagé et que l'on renouvelle l'expérience théâtrale. Ensemble.

### **Cette question de la transmission semble très importante pour vous...**

Mon travail avec les élèves consiste à les amener à se confronter à eux-mêmes et au public dans le temps présent de la représentation. C'est un procédé actif. Se poser la question de savoir comment on va faire du théâtre est un enjeu pédagogique à part entière et c'est un risque que je prends en questionnant les acteurs avec lesquels je travaille. C'est un endroit de partage et de doutes que nous avons en commun avec Koltès ou Gabily. Parce qu'ils remettent en question leur écriture, nous devons nous remettre en question à l'endroit de l'acteur. Et je suis là pour les confronter à ça. C'est ce qui leur permet de devenir des artistes. Sur scène, j'aime « montrer les ficelles », mais pas comme quelque chose de démonstratif ou didactique. Seulement montrer, avec humilité, ce que cela signifie faire du théâtre, être comédien. Quelque part, cela les met en péril, mais ils aiment ça ! Partager avec le spectateur la difficulté, c'est ce qui rend humain. Cette aventure théâtrale n'est pas une chose figée car tout peut arriver. Comme un funambule qui risquerait de tomber à chaque instant, nous sommes dans la fragilité de ce qu'on est en train de faire. Il y a aussi ce plaisir de voir la fabrication et l'artifice.

### **Fabrication, artifice, tableau... Voulez-vous dire que le plateau mettra en scène l'idée de travail, d'atelier ? Qu'y verrons-nous ?**

Un joyeux bazar ! Lors de la première de mes spectacles, j'aime que les acteurs testent des choses en présence du public. Là, ils sont dix-sept à relever le défi. Dès le début, nous avons répété avec une caméra fixe et une caméra mobile. Elles ont permis de créer les deux mouvements du spectacle. Le moment où l'on raconte, où l'on se raconte face au public et les moments où le théâtre sort du théâtre pour aller ailleurs, s'exposer dans la rue, dans les couloirs, pour que ça bouge ! L'idée, c'est de montrer la chose en train d'advenir mais aussi son rapport au faux. Tout est faux, mais en même temps c'est une quête de la vérité. L'ensemble devient un tableau. C'est pour ça qu'il y a un découpage avec les titres des séquences : « le meurtre de la mère », « la mélancolie de l'inspecteur »... Le public a l'impression que l'acteur lit le titre et se dit : « Ah d'accord, maintenant on va jouer ça. » La pièce est architecturée comme un feuilleton, et l'idée, c'est de rendre la frénésie de cette écriture-là. Au sein de cette histoire, il y a l'enchevêtrement avec la parole de Gabily, qui vient « dire », mais autrement.

### **Comment avez-vous traité la question de la violence ?**

« Nul ne témoigne pour le témoin. » C'est-à-dire que dès lors que l'on tente de rendre compte de la violence extérieure sur un plateau, cela éloigne, ça devient même obscène. Ce qu'il faut alors, c'est traiter l'obscénité. C'est-à-dire le décalage. Par exemple, lors de la prise d'otage dans *Roberto Zucco*, on voit bien que Koltès se moque de nous. Ce qui devrait être grave ne l'est pas et c'est seulement à la fin, lorsqu'il tue l'enfant de manière absolument gratuite que l'on se trouve stupéfié. On ne sait pas pourquoi, il n'y a pas de raison. La violence en soi est difficile à traiter parce que la reconstituer, c'est la mettre en deçà de la réalité. Par contre, on peut créer des effets de rupture. Koltès nous oblige à nous confronter à nous-mêmes. Comment la société, et donc les spectateurs, regardent la violence du quotidien, sans pouvoir y répondre ? Comment peut-on se renvoyer nos doutes ? Je n'ai aucune réponse par rapport à la violence que je vois tous les jours. Seulement des questions. Mais cela permet de la regarder en face et de s'interroger sur qui l'on est, comment l'on fonctionne. C'est, d'une certaine manière, s'opposer à l'ignorance. Reconnaître nos failles dans la faille de l'autre, c'est la promesse de pouvoir faire quelque chose ensemble.

Propos recueillis par Marion Guilloux



**6 AU 26 JUILLET 2017**

Tout le Festival sur [festival-avignon.com](http://festival-avignon.com)  
f t i s #FDA17