

Si on veut parler du monde d'aujourd'hui, si on veut que le théâtre pénètre le XXI^e siècle, il faut monter des auteurs contemporains.

- Julien Gosselin -

2666

TNS Théâtre National de Strasbourg



MAILLON
THÉÂTRE DE STRASBOURG
SCÈNE EUROPÉENNE

Saison 16-17

Julien Gosselin

entretien

Au départ du travail sur *2666*, vous aviez qualifié le projet de « défi » ; qu'est-ce que ce mot représente pour vous ?

Avec la compagnie Si vous pouviez lécher mon cœur [collectif composé de six acteurs et Julien Gosselin ; depuis *Les Particules élémentaires*, d'autres acteurs s'adjoignent à la distribution], nous avons fait trois spectacles avant *2666* : *Gênes 01* de Fausto Paravidino [créé en 2010 au Théâtre du Nord], *Tristesse animal noir* de Anja Hilling [créé en 2011 au Théâtre de Vanves] et *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq [créé au Festival d'Avignon 2013]. Le point de départ de chaque spectacle est que le projet nous semble « irréalisable » – non pour des questions financières ou techniques, mais par rapport à la « masse », littéraire ou intellectuelle, qui nous paraît inatteignable artistiquement, à l'endroit où nous sommes.

C'est une donnée qui a toujours rythmé notre travail. Quand nous avons fait *Tristesse animal noir*, nous trouvions que c'était un projet « massif », poétiquement, intellectuellement... Le groupe réagit à cela avec énormément de plaisir et d'intensité. Pour *Les Particules élémentaires*, il s'agissait, en plus, de réaliser l'adaptation d'un roman, ce que je n'avais jamais fait...

Juste après, j'ai pensé un moment aller vers une chose plus légère. Mais rapidement, on s'est dit que ce n'est pas ce que nous avions envie de faire ensemble et qu'il fallait, au contraire, aller chercher une littérature encore plus impossible à aborder.

Vous avez tout de suite pensé à *2666* ?

Non. Je ne me suis pas d'emblée penché sur la littérature sud-américaine... D'ailleurs Roberto Bolaño est, en quelque sorte, une exception : on n'est pas dans le « réalisme magique », mais dans une écriture qui est à la lisière entre la grande littérature de la fin du XIX^e / début du XX^e et de la littérature sud-américaine. Et c'est une écriture en rapport étroit avec la société contemporaine – en cela, il peut y avoir des points de jonction avec Michel Houellebecq.

J'aime les auteurs ambitieux dans leurs choix thématiques et poétiques. Je ne conçois pas la littérature comme une chose purement stylistique, pouvant être détachée de l'idée de « thème », d'une pensée – d'un questionnement. J'ai besoin d'une tentative thématique qui soit riche.

J'ai lu de nombreux romans. Dans mon exploration, je me suis souvenu avoir entendu dire de *2666* qu'il est « le premier grand roman du XXI^e siècle ». J'ai dévoré le livre, tout en me disant que je ne voyais pas comment l'adapter au théâtre. Quand j'ai le sentiment que la littérature est tellement puissante qu'il semble difficile de la faire entrer sur un plateau, ça m'intéresse vraiment. Parce que ma façon de travailler va s'en trouver modifiée.

Étiez-vous à la recherche d'une thématique précise sur laquelle vous aviez envie de travailler ? Est-ce en partie ce qui a orienté votre choix ?

Non, je ne fonctionne pas comme ça. J'ai besoin d'être surpris, « saisi ».

Je dirais qu'il y a deux manières de faire de la mise en scène : prendre une pièce connue – le plus souvent un « classique » – et en tirer une lecture plus ou moins contemporaine, faire en sorte qu'il y ait une résonance actuelle ; c'est-à-dire

superposer à l'image du classique une forme de nouvelle pensée. Ce n'est pas ce qui m'intéresse. Je ne me pose jamais la question de ce que j'ai envie de « faire dire ». Il y a un processus naturel qui se met en place : j'essaie juste de faire entendre.

Je ne plaque jamais des thèmes qui me sont chers sur une forme, en la tirant à moi pour qu'ils apparaissent. En l'occurrence, avec *2666*, je me demande juste : comment va-t-on pouvoir faire entendre cette œuvre sur un plateau ? Et, de fait, notre travail s'en trouve modifié.

2666 embrasse plusieurs époques, plusieurs lieux à travers le monde – le Mexique, l'Allemagne, Londres, New York, Barcelone. L'écriture de Bolaño est tellement riche, poétiquement, thématiquement ! On pourrait même considérer qu'il y a trop de choses, des digressions, etc...

On peut disserter longtemps mais quand on lit une œuvre en se disant : « c'est ce que je dois faire », il faut aller vers cette évidence – essayer.

Juste avant *2666*, vous avez mis en scène *Le Père* [d'après *L'Homme incertain* de Stéphanie Chaillou, avec Laurent Sauvage, créé en 2015]. Est-ce que ça correspond à ce que vous évoquiez : le désir d'un projet plus « léger » ?

« Quand j'ai le sentiment que la littérature est tellement puissante qu'il semble difficile de la faire entrer sur un plateau, ça m'intéresse vraiment. »

Ce projet s'est mis en place après la décision de créer *2666*. Et c'est un objet complètement « à part » – c'est-à-dire sans le collectif d'acteurs de la compagnie –, né d'un coup de cœur pour le texte et du désir de travailler avec Laurent Sauvage.

Comment avez-vous bâti l'adaptation du roman de Bolaño ? L'avez-vous conçue en amont ou s'est-elle construite sur le plateau ?

Comme dans le livre, il y a cinq parties dans le spectacle. À l'origine, Bolaño avait émis le souhait qu'il s'agisse de cinq livres différents – essentiellement pour des questions de droits d'auteur – mais l'éditeur et les ayants droit se sont mis d'accord pour considérer qu'il s'agissait bien d'une œuvre dans sa globalité. Ce sont des histoires distinctes mais qui se croisent, se répondent – se complètent.

Le livre est donc composé de cinq parties qui sont chacune de facture très différente et, à l'intérieur même de chacune d'elles, plusieurs formes de narration se côtoient, s'entrechoquent. Bolaño explore tous les champs littéraires. Il nous emmène d'un univers très contemporain, presque cinématographique, dans la première partie, à une forme de grand récit épique dans la dernière... en passant, à un moment, entre les deux, par

une plongée dans les scènes de crimes – une succession de descriptions de femmes mortes...

Mon objectif, dans l'adaptation, est de trouver un « mode théâtral » – même s'il est changeant, jamais fixe – qui puisse me permettre de faire entendre le texte le mieux possible.

L'adaptation préexiste au travail de répétitions. J'utilise la structure du roman et le fil narratif – la fiction. Je ne travaille jamais sur la base d'une extraction d'une sensation d'un texte. Je ne fais pas une « variation sur » : je ne superpose pas une pensée en fonction de ce que j'ai retenu ou ce qui m'a ému à l'intérieur de l'œuvre. Je veux garder un fil fictionnel concret, clair.

Ce qui m'intéresse, c'est de « mettre la structure à vue ». Je ne fais pas de mise en dialogue de l'écriture pour « faire du théâtre ». J'aime faire entendre la narration. Je veux que le spectateur soit face à l'œuvre littéraire avec, en même temps, les armes que peut offrir le théâtre : l'acteur, la musique, le son, la vidéo, etc.

Pour me reposer sur la structure, il faut que l'adaptation soit présente dès le début du travail au plateau.

Comment se passent les répétitions ? Avez-vous

construit le spectacle dans la chronologie ? Travaillez-vous conjointement tous les aspects scéniques ?

Nous avons travaillé dans la chronologie, du moins de chaque partie. Et nous travaillons tout en même temps : le jeu, les lumières, le son, la vidéo... Le défaut de ce processus, c'est qu'on peut, parfois, avoir l'impression de perdre du temps : je peux mettre en attente un acteur pendant dix minutes parce que j'ai une chose à régler en lumière, en son, en vidéo... Mais je n'envisage pas les outils esthétiques comme étant des éléments « autour » de l'acteur. C'est un tout. L'acteur doit aussi régler son niveau de jeu en fonction du reste.

Admettons que je répète avec un acteur un monologue de dix minutes. En y adjoignant, par exemple, de la musique *a posteriori*, je pourrais me rendre compte qu'il y a une forme de redondance, qui pourrait même créer un contresens.

Comme c'est toujours le cas dans notre travail, les acteurs sont tour à tour musiciens, *performers*, narrateurs, personnages. Je souhaite que l'émotion suscitée par la rencontre avec l'œuvre, sa structure, la richesse de ses thématiques, soit autant d'ordre intellectuel que sensoriel.

Pour vous donner une image concrète : quand on lit une œuvre chez soi ou dans un café, avec une

certaine lumière, une certaine ambiance, on se dit parfois que toutes les sensations convergent vers un point émotionnel qui est extrêmement juste. Ce point-là est la base de notre travail : essayer de faire entrer le spectateur dans une ambiance globale, immédiate. Il ne peut pas exister uniquement par le prisme littéraire ou celui de l'acteur ; d'autres éléments doivent entrer en scène. C'est pour cela que nous travaillons systématiquement tous ensemble.

Combien de temps avez-vous répété ?

En tout, seize semaines. C'est ce qu'il fallait pour une telle ampleur de temps de jeu – plus de huit heures [le spectacle dure onze heures avec les entractes]. Nous n'avions pas de temps à perdre.

Les Particules élémentaires et *2666* sont des romans non « linéaires », où se côtoient des formes d'écriture variées à l'intérieur de l'œuvre. Est-ce notamment ce qui vous attire ?

Stylistiquement, poétiquement, j'aime les auteurs contemporains dont l'ambition narrative rejoint le niveau des très grands auteurs classiques. Chez Houellebecq, il y a une tentative de grand récit du monde contemporain, qu'on peut qualifier de balzacienne. Il s'agit de regarder un objet ou une

« Je veux que le spectateur soit face à l'œuvre littéraire avec, en même temps, les armes que peut offrir le théâtre : l'acteur, la musique, le son, la vidéo, etc. »

situation du monde comme si l'on était déjà cent ans après, de l'analyser avec une forme de recul, comme le fait Balzac. J'y vois un grand courage littéraire.

Chez Bolaño, le questionnement de la violence est traité avec tellement d'audace et de dureté ! Dans une des cinq parties, il jette sur le papier quatre cents pages de descriptions de femmes mortes. C'est presque une œuvre d'art contemporain. Effectivement, ça casse la linéarité dans la narration.

Cette audace du geste des écrivains m'émeut profondément. À l'intérieur d'un passage fictionnel, Houellebecq peut autant insérer une forme de « description Wikipédia » qu'un long poème. Chez lui comme chez Bolaño, ces ruptures font corps avec une forme de narration plus « classique », un fil romanesque, et les tensions entre ces formes font que pour moi il y a un moyen de créer du théâtre. J'aime qu'on puisse passer d'une « scène de chambre » avec un dialogue amoureux entre deux personnages – classique théâtralement – à quelque chose qui se brise complètement et qui va m'amener à trouver le moyen d'embarquer le spectateur totalement ailleurs. C'est l'épreuve de la littérature qui rencontre l'épreuve du théâtre.

2666 de Bolaño m'intéresse aussi car il est question de l'épreuve du temps. Celui de la littérature, de la lecture, on peut le moduler à sa guise ; celui du théâtre est imposé. Romeo Castellucci le dit de manière très pertinente : la seule violence que nous avons à notre disposition au théâtre est celle du temps, son extension ou sa distension. Quand je suis face à ces longues descriptions, je me dis que le lecteur pourrait en avoir assez et poser le livre. Au théâtre, il est impossible de « se reposer ». Tout ce que peut faire le spectateur, c'est sortir de la salle, mais c'est un geste *a priori* définitif.

Quand l'auteur fait un choix extrême, il m'incite à en faire aussi. Si lui-même cherche des ruptures, si on peut naviguer en permanence entre une narration dite « classique » et des formes plus brûlantes, puissantes, c'est vraiment ce qui me passionne.

Je considère d'ailleurs que les narrations « linéaires » sont plus difficiles à mettre en scène – en ce qui me concerne – parce qu'il faudrait alors que j'invente des solutions fortes, que je les « sorte du chapeau »... ce qui voudrait dire faire ma propre lecture et, d'une certaine manière, aller contre l'œuvre, ce que je n'aime pas. J'aime que l'œuvre m'aide à avoir des lignes de force très dures. C'est pour cette raison que j'ai besoin de prouesses ou tentatives stylistiques fortes pour désirer mettre en scène.

Depuis *Les Particules élémentaires*, comment se décide la venue de nouveaux comédiens dans le travail ?

Cela se passe très naturellement, en fonction de la nature des personnages, des désirs et des besoins. Au départ de la compagnie, il y a des acteurs issus, comme moi, de l'EPSAD [École professionnelle supérieure d'art dramatique du Nord-Pas-de-Calais, créée par Stuart Seide] : Guillaume Bachelé, Antoine Ferron, Noémie Gantier, Alexandre Lecroc-Lecerf, Victoria Quesnel et Tiphaine Raffier. Nous avons fait les deux premiers spectacles ensemble, sans faire appel à d'autres acteurs. Pour *Les Particules élémentaires*, Joseph Drouet, Denis Eyriey, Marine de Missolz et Caroline Mounier nous ont rejoints. Ils sont tous à nouveau dans *2666*, sauf Marine qui doit accoucher durant cette période. *2666* est l'occasion de travailler avec Frédéric Leidgens, qui est un acteur que j'admire, que j'ai toujours aimé voir jouer et qui a aussi lui-même envie de telles expériences. Il y a également Carine Gouron et Adama Diop qui travaillent avec nous pour la première fois et sont formidables.

Nous vivons toutes ces venues comme un élargissement naturel du groupe.

« Comme c'est
toujours le cas
dans notre
travail, les acteurs
sont tour à tour
musiciens,
performers,
narrateurs,
personnages. »

Le principe du collectif est formidable. Les acteurs s'améliorent à chaque spectacle, moi je m'améliore à leur contact et on arrive de mieux en mieux à travailler ensemble. Mais il pourrait y avoir un risque, au bout d'un moment, de « consanguinité » ! Et il est pour nous hors de question de tomber dans un rapport « routinier ». Faire venir du « sang neuf », ça fait du bien, ça nous fait travailler avec des acteurs qui ont vécu d'autres expériences.

Ce sont tous des gens qui comprennent l'endroit de jeu dans lequel je veux les emmener. Il n'est pas question de nier leur singularité, mais il faut qu'il y ait une rencontre, un axe commun dans le travail.

Sauriez-vous dire ce que vous attendez des acteurs ?

Je demande à l'acteur d'être dans une forme de simplicité et de jouer le texte, d'être dans la pensée la plus simple, émotionnelle, du personnage. Il n'a pas à jouer le décor, la musique, l'ambiance...

Même si je construis parfois des scènes qu'on pourrait qualifier de « psychologiques », des scènes d'amour, de couple – qui sont des relations que j'aime beaucoup explorer – il y a toujours un rapport de simplicité au texte : beaucoup de « face public », notamment.

Au fond, c'est le texte qui est toujours le moteur premier et non la vie de l'acteur sur le texte. J'ai besoin de travailler avec des gens qui soient capables d'aller dans cette direction.

C'est d'ailleurs un endroit où il y a un point de jonction évident avec le travail de Stanislas [Nordey] : l'utilisation du « face public » me plaît énormément.

L'acteur est un vecteur de puissance à la fois physique et intellectuelle. Il envoie une forme d'énergie en même temps qu'il envoie la pensée, de la manière la plus directe, aux spectateurs.

La simplicité est souvent difficile à atteindre. Je m'en rends compte quand je travaille dans les écoles avec de jeunes acteurs. Ça n'a pas été le cas ici au TNS et c'est une bonne surprise. Par exemple, je travaille souvent avec des musiques puissantes sur lesquelles les acteurs disent le texte au micro. Quand ils cherchent trop à jouer chaque intention du texte, alors qu'ils sont sonorisés et portés par la musique à un certain nombre de décibels, cela forme une « redite » qui est insupportable... J'ai besoin d'acteurs qui comprennent qu'à certains moments, notamment dans cette configuration, il faut en faire « moins ».

En résumé, ce que je demande aux acteurs, c'est de se dépasser physiquement, mais dans une grande simplicité de la pensée et du jeu.

Peut-on parler de votre parcours ? Vous étiez dans la deuxième promotion, de 2006 à 2009, de l'École professionnelle supérieure d'art dramatique du Nord-Pas-de-Calais. C'est une école d'acteurs ; vous souhaitiez alors être comédien ? Comment s'est opéré votre passage à la mise en scène ?

C'est assez mystérieux pour moi. D'abord parce que je n'arrive pas à situer ce passage à un point précis. Je suis entré jeune à l'EPSAD – à dix-neuf ans. Je ne savais pas ce que je voulais faire précisément mais je savais que je voulais être « dans le théâtre », ou plutôt « dans un théâtre », parce que c'est là que je me sentais bien.

En France, intégrer une école de théâtre signifie prioritairement être acteur – sauf à l'ENSATT [à Lyon] ou ici, à l'École du TNS, où l'on peut notamment entrer comme dramaturge ou metteur en scène. Il se trouve qu'on me disait, à cette époque, que je pouvais être acteur – ce qui s'est révélé faux car je ne me considère pas comme un bon acteur ; ce n'est pas une coquetterie de ma part, c'est une analyse qui me semble juste. Pour commencer, parce que je n'ai pas de plaisir

à le faire. Ensuite, parce que je sais que je serais incapable de m'imposer à moi-même l'exigence que je demande aux acteurs.

Quand j'étais à l'école, je me rendais compte, sans pour autant le formuler clairement, que ça n'allait pas être ma voie. En revanche, ma « force » était d'arriver à entraîner des gens avec moi, créer des groupes pour lancer des travaux. Mais je n'ai pas fait de mise en scène durant mon cursus. Je pense que j'étais trop jeune et que ce n'était pas le moment.

Je viens du nord de la France où il y a un lien fort avec la Belgique et la Flandre ; avant d'intégrer l'EPSAD, mon éducation théâtrale s'est faite avec Jan Lauwers, Jan Fabre, Guy Cassiers : les Flamands... Ou, par exemple, Pippo Delbono. Pour moi, faire du théâtre, c'était prendre des micros, être *performer*. Les post-vitéziens, le théâtre institutionnel français, me sont apparus tard et, pendant mes études, je ne me sentais pas de familiarité avec ce théâtre-là – ce qui est toujours globalement le cas.

Je dois dire que quand j'ai vu les spectacles de Stanislas, il y avait quelque chose dans le rapport à la langue, au « face public », dans l'implication de l'acteur – dans le choix des textes aussi, clairement – qui m'a fait penser que le théâtre

« L'acteur est un vecteur de puissance à la fois physique et intellectuelle. Il envoie une forme d'énergie en même temps qu'il envoie la pensée, de la manière la plus directe, aux spectateurs. »

français peut, avec toute sa tradition, avoir des choses à dire sur le monde.

Quand je me suis intéressé à *Gênes 01* de Fausto, j'ignorais d'ailleurs que Stanislas l'avait monté ! J'ai eu un rapport évident à ce texte, c'est de là qu'est parti mon désir de mettre en scène.

C'est à cette occasion que s'est créée la compagnie ?

Oui. Je n'ai pas le souvenir de m'être dit : je veux être metteur en scène. C'est comme si j'avais toujours porté cela en moi et qu'il était naturel que je finisse par l'être. Du coup, j'ai vécu ce passage de manière détendue ; pas du tout comme une « rupture ».

Est-ce aussi lié au fait que vous avez travaillé avec Stuart Seide [directeur du Théâtre du Nord de 1998 à 2013 et de son école qu'il crée en 2003], qui incite l'acteur à être, en quelque sorte, son propre dramaturge ?

Oui, Stuart nous disait toujours : « Faites ! Faites ! ». C'est quelqu'un d'extrêmement important pour moi. D'ailleurs, c'est drôle, les élèves avec qui je travaille actuellement me disent que je parle parfois comme lui, ce qui est vrai.

Stanislas disait lui-même récemment que le rapport au « face public » dans son travail a pu, d'une

certaine manière, être influencé par Stuart. Par le rapport qu'il a, notamment dans Shakespeare, à l'idée d'une « adresse » extrêmement précise : à qui parle-t-on ?

Je sais qu'il y a – non pas dans les choix artistiques que je fais mais dans la manière de les mettre en place – des armes que Stuart m'a apprises que j'utilise tous les jours. Et un principe de rigueur extrême. Les acteurs et moi savons ce qu'est « travailler ». Cette exigence, essentielle, c'est Stuart qui nous l'a apprise.

J'ai cru comprendre qu'il a aussi influencé le choix du nom de votre compagnie ?

Oui, plusieurs fois il nous avait cité cette phrase du film *Shoah* [de Claude Lanzmann, 1985] : « Si vous pouviez lécher mon cœur, vous mourriez empoisonné ». Il la comparait à l'écriture de Shakespeare, pour sa force et sa beauté – sa profondeur. Quand nous avons cherché un nom, nous y avons pensé et avons choisi Si vous pouviez lécher mon cœur.

Diriez-vous vraiment que la compagnie est un « collectif » ? C'est vous qui faites seul le choix de la matière textuelle.

Hier, j'ai rencontré Raphaël Pichon, un chef d'orchestre qui a créé l'ensemble Pygmalion et qui travaille depuis plus de dix ans d'une manière extrêmement collective avec les musiciens qui constituent le cœur du projet. Il parle d'un collectif et pourtant, il dirige le groupe. En ce qui nous concerne, c'est un format similaire : je choisis les textes, les collaborateurs artistiques, je fais la mise en scène... mais c'est une aventure collective.

Je n'ai jamais eu le sentiment d'être confronté à une fidélité obligatoire mais plutôt à un besoin de travailler avec ces acteurs, ces gens-là. Et je pense qu'il est réciproque. Nous formons un ensemble, un groupe. Tout le monde dans la compagnie peut parler du travail en s'y sentant totalement partie prenante. Nous avons passé une année à tourner *Les Particules élémentaires*, nous nous retrouvons cette année sur *2666*... C'est une fidélité très forte. Et comme tout le monde s'améliore au fur et à mesure, nous ne sommes pas lassés de travailler ensemble.

Mais il ne s'agit effectivement pas de « création collective » comme ça peut être le cas dans certains autres groupes, où tout le monde participe au jeu et à la mise en scène.

Vous avez, jusqu'ici, fait le choix du récit contemporain ; vous n'avez jamais eu envie de mettre en scène Marivaux ou Shakespeare ?

Marivaux, non. Shakespeare, peut-être un jour. Je me sens très loin des classiques français, à l'exception peut-être de Racine...

Mais si on veut parler du monde d'aujourd'hui, si on veut que le théâtre pénètre le XXI^e siècle, il faut monter des auteurs contemporains. Ou en tout cas – même s'il n'y a pas d'auteur –, créer des formes basées sur des matériaux contemporains.

Des metteurs en scène ont monté Feydeau ou Labiche en disant que le bourgeois de ce théâtre d'hier est l'équivalent du *trader* d'aujourd'hui. Je considère que c'est faux. Les problématiques ne sont pas comparables. Je n'ai rien contre l'idée qu'on monte Feydeau parce que c'est brillant, drôle, etc. Mais qu'on prenne pour raison le fait que cela permet de parler de la Bourse et de la crise financière de 2008, c'est faux, c'est un mensonge qui m'est insupportable. C'est comme quand on veut parler de l'Économie en montant *L'Avare*. Si l'on veut traiter de ces problématiques, Falk Richter, par exemple, en parle vraiment.

Pour que le théâtre puisse exister au présent, il faut monter des auteurs d'aujourd'hui. Il n'y a pas d'autre art où les œuvres classiques aient une telle prédominance – même en musique, elles n'occupent pas la majorité des espaces d'écoute.

« Pour que le
théâtre puisse
exister au présent,
il faut monter
des auteurs
d'aujourd'hui. »

Il faut que le théâtre puisse avoir un écho qui soit comparable à celui des autres arts contemporains, du cinéma notamment. Si on ne vise pas cela – et il ne s’agit pas de le faire de façon putassière, je crois au contraire qu’il faut faire du théâtre de la manière la plus dure et la plus violente –, si on ne parle pas avec des mots d’aujourd’hui, si on passe notre temps à faire des *remakes*, cela n’a aucun sens. Les classiques devraient occuper 20% de la production théâtrale et non 80% ; on ne peut pas se contenter fièrement de cet état de fait.

Je ne dis pas que je ne monterai jamais de classique, mais je n’ai pas du tout envie que cela représente la plus grande part de notre travail. Jusqu’à maintenant, je n’ai mis en scène que des écrivains contemporains. Parce que je vis aujourd’hui et ce sont les problématiques d’aujourd’hui qui m’intéressent.

Il y a des choses qui se sont révélées ; par exemple la question de la solitude sexuelle des années 90 ou 2000, dont parle Michel Houellebecq, est une thématique formidable qu’on ne trouvera jamais chez Shakespeare ni Molière. Parce que ça n’existait pas, de la même manière que le sentiment chevaleresque ou la question de l’honneur telle que l’évoque Corneille n’existe pas aujourd’hui. Elle est toujours présente, bien sûr, mais pas de la même façon. Elle est modifiée par l’Histoire. Puiser dans

les classiques pour retrouver les sources d'une chose qui persiste, c'est un travail honorable. Mais quand j'entends des professionnels dire « ça parle tellement du monde d'aujourd'hui ! », non, c'est faux ! On peut dire « un peu » ; on peut s'amuser à trouver des points de convergence. Mais c'est tout.

Il y a des auteurs passionnants – Shakespeare est peut-être le plus génial – mais le jeu qui consiste à débusquer les points de convergence tourne en rond. C'est un point de vue radical, mais j'avoue que je suis abasourdi qu'on ne s'intéresse pas plus aux auteurs proches de nous.

Je pense que les textes contemporains – théâtre ou romans – sont trop peu lus par les metteurs en scène. C'est un vrai travail de fond, qu'il est peut-être plus facile de faire dans les grandes maisons comme le TNS. Ces lieux se doivent d'adopter une position « dure » pour que cet effort puisse être partagé. Aujourd'hui, beaucoup de compagnies n'arrivent pas à trouver des coproducteurs pour monter des projets d'auteurs du XX^e ou XXI^e siècles.

Que vous évoque le fait d'être artiste associé au TNS ?

D'abord, le fait d'être associé à un lieu où je sais que le théâtre contemporain a une grande importance me touche.

J'ai toujours pensé – et je vais le vérifier en travaillant avec les élèves – que le format de l'École du TNS est le seul qui vaille, c'est-à-dire un endroit où les acteurs sont confrontés concrètement à la question de « comment on fait un spectacle », parce que c'est aussi important que de savoir « bien jouer ». Cela veut dire travailler avec des techniciens, des dramaturges, des scénographes, des costumiers, des metteurs en scène – et l'idéal serait qu'il y ait aussi des auteurs. Cela devrait être le cas dans toutes les écoles. Pour moi, travailler avec les élèves dans ce cadre-là est un immense plaisir.

J'aime aussi le fait d'être à l'endroit où est Stanislas.

Et il y a bien sûr le fait qu'être associé à un lieu signifie avoir des soutiens pour créer des spectacles. Les décors de *2666* ont été construits dans les ateliers du TNS et c'est un des meilleurs de France, voire d'Europe.

Et puis il y a d'autres raisons, par exemple le fait que j'aime vivre à Strasbourg en ce moment [à l'occasion d'un stage de plusieurs semaines avec les élèves du Groupe 43]. Je m'y sens bien.

Julien Gosselin

Entretien avec Fanny Mentré le 2 février 2016, au TNS

« Le format de l'École du TNS est le seul qui vaille, c'est-à-dire un endroit où les acteurs sont confrontés concrètement à la question de "comment on fait un spectacle" »

questions à **Victoria Quesnel**

Fanny Mentré : Que représente pour vous votre aventure avec le collectif Si vous pouviez lécher mon cœur ? Comment ressentez-vous son évolution dans le temps ?

Victoria Quesnel : Le collectif SVPLMC est né à la sortie de nos trois ans d'école à l'EPSAD à Lille (maintenant École du Nord).

Julien Gosselin a proposé à six acteurs de le suivre sur l'idée d'un collectif et d'un premier travail sur Fausto Paravidino et sa pièce *Gênes 01*. Pour moi, cette aventure du collectif est celle de sept comédiens sortis d'école et heureux de pouvoir, après trois ans d'études variées, réfléchir ensemble au théâtre qu'ils ont envie de faire.

Ce sont des lieux qui nous ont accueilli, des matinées d'improvisations, des après-midi à la table, de longues soirées de recherches musicales. Ce sont des perruques, des synthétiseurs, des découragements et beaucoup de café.

C'est la création des *Particules élémentaires* au Festival d'Avignon en 2013 et la fierté que nous avons ressentie d'être là.

C'est l'expérience collective de la tournée, des voyages, de la fatigue.

L'histoire de ce collectif est importante pour moi car elle représente la cohésion, un groupe d'individus très différents qui, dans la recherche et la représentation, se soudent pour créer ensemble.

Nous nous connaissons pour la plupart depuis une dizaine d'années et il existe des liens forts, singuliers, et une histoire commune. Le groupe s'est agrandi mais la dynamique de travail reste la même. Bien sûr, il y a des blocages, des remises en question, mais ils nous paniquent moins qu'avant.

On a appris à être ensemble, on sait de plus en plus comment se parler et le travail peut aller plus vite et plus loin.

Qu'avez-vous pensé quand vous avez découvert le texte de Roberto Bolaño ?

Je ne connaissais pas Roberto Bolaño quand Julien nous a parlé de son envie de monter *2666*. En lisant le livre, j'ai très rapidement compris son désir d'en faire un spectacle. Les mille-deux-cents pages, la traversée des espaces et des temporalités, cette langue très dense, pouvaient impressionner mais je sais que ces difficultés sont plutôt un moteur dans notre travail. Surtout, j'ai immédiatement ressenti la profonde théâtralité de cette œuvre.

Le roman est composé de cinq parties et chacune offre des possibilités passionnantes sur un plateau. Passer de l'histoire intime d'universitaires européens à la Seconde Guerre mondiale, en passant par le Mexique, la fête, la violence, m'intimidait mais rendait la perspective des répétitions très excitante.

À la lecture de *2666*, j'ai aussi été frappée par la poésie de Bolaño, sa puissance et la manière avec laquelle elle me parvenait. À la fois directe, fulgurante, mais aussi sinueuse, fragmentée comme un souvenir ou un rêve.

Certaines phrases, une fois entendues en répétition, restaient dans ma tête, obsédantes.

« Comme un fleuve qui cesse d'être fleuve ou comme un arbre qui brûle à l'horizon sans savoir qu'il est en train de brûler. »

« Quelque chose d'étrange est en train de se passer, sur l'avenue, sur la terrasse, dans les chambres d'hôtel, quelque chose d'étrange, qui échappe à la compréhension est en train de se passer en Europe. »

Je n'ai jamais douté de la puissance de ce texte et de la nécessité de l'amener au théâtre.

Comment se prépare-t-on à jouer un spectacle comme *2666*, par rapport à sa durée et à l'acuité nécessaire ?

La première fois que nous avons fait un filage de 2666, en mettant bout à bout ces cinq parties travaillées séparément, nous avons comme une montagne devant nous. C'était quelque chose de totalement nouveau d'aborder un spectacle de cette durée et nous avons joué nos premières représentations dans cette découverte-là.

Au fil des dates, nous appréhendons mieux l'ensemble, et chacun apprend à gérer son énergie en fonction de son parcours dans le spectacle. Le rapport au stress et à la fatigue est assez inédit. De 11h à 23h, entre le déjeuner et le dîner, pendant l'après-midi et une fois la nuit tombée, on joue 2666.

L'état dans lequel on arrive le matin pour jouer a le temps de changer mille fois avant la fin du spectacle. Alors il y a une forme de lâcher prise qui s'instaure, face à l'impossibilité de rester douze heures dans une concentration absolue.

En ce qui me concerne, j'essaie de commencer le spectacle sans le penser dans sa globalité, mais au présent de ce que je dois jouer quand cela arrive. J'essaie aussi de rester connectée à ce qui se passe sur le plateau car, plus que les échauffements, les siestes ou les bananes, je pense que c'est le groupe et ce qu'on raconte qui nous donnent le souffle nécessaire pour jouer ce spectacle, même plusieurs jours de suite.

Quelle est l'ambiance des coulisses d'une telle aventure sur le plateau ?

L'ambiance dans les coulisses est très agréable, malgré la fatigue qui se fait parfois sentir. Le groupe est fort et on arrive souvent à transformer l'épuisement en moments collectifs très joyeux.

On se croise beaucoup hors du plateau, on se retrouve pour les repas, pendant les pauses. On a tous un rythme propre, des moments particuliers de la journée qui sont plus éprouvants.

On essaie de faire attention les uns aux autres, on s'encourage. On a des retours audio et vidéo du spectacle constamment ; même dans les loges, on reste immergés, notamment par la musique. Cela crée une atmosphère particulière en parallèle du spectacle.

La galerie de personnages de *2666* nous offre aussi des moments amusants. Parfois les changements de costumes sont très rapides et comme nous sommes nombreux, ils se font avec fébrilité, gros colliers et lunettes qui volent. Et je suis toujours saisi de croiser des soldats nazis et des policiers mexicains dans les couloirs.

Ces anecdotes parlent aussi de la tentative de représenter une grande œuvre, à travers les pays et les époques, et elles me plaisent d'autant plus.

Y-a-t-il des passages ou des personnages de votre parcours que vous aimez particulièrement ? Des passages que vous trouvez particulièrement éprouvants ?

Dans *2666*, je joue principalement Rosa Amalfitano et M^{me} Bubis, l'éditrice d'Archimboldi.

Ce sont deux personnages que l'on retrouve dans plusieurs parties. La première et la dernière pour M^{me} Bubis, la seconde et la troisième pour Rosa.

J'aime énormément les relations de ces deux femmes aux autres personnages de *2666*. Elles sont toutes les deux à la fois importantes dans la narration et complètement emportées par elle. Rosa au milieu de la violence de Santa Teresa et M^{me} Bubis, dont le destin s'entrelace à celui d'Archimboldi, dans la grande histoire du XX^e siècle.

J'aime l'effervescence autour d'elles.

Pour les mêmes raisons, ce sont les moments collectifs que j'aime le plus vivre pendant les représentations ; la troisième partie en boîte de nuit, le grand récit de guerre de la cinquième et les changements de plateau. Ce sont ces moments-là qui me font le mieux ressentir la machine théâtrale qui avance.

Roberto Bolaño

biographie

Né au Chili en 1953, Roberto Bolaño a notamment écrit *La Littérature nazie en Amérique*, *Les Putains meurtrières* et *Les Détectives sauvages*, internationalement salués. Définissant la littérature comme « un appel fondamentalement dangereux », il rejette et réfute très tôt les modèles établis. Sans sentimentalisme et avec humour, Bolaño s'engage à décrire la violence du monde dans des fictions souvent foisonnantes.

Ayant rejoint Mexico avec sa famille à l'âge de 15 ans, il retourne au Chili en 1973 pour supporter le gouvernement de Salvador Allende. Après le coup d'état, il quitte le Chili et retourne à Mexico, avant de s'installer en Espagne en 1977.

Il meurt en 2003 laissant un manuscrit de mille pages, intitulé *2666*.











cherché partout.



















2666

11 | 26 mars

Maillon-Wacken

COPRODUCTION DU TNS

EN CORÉALISATION AVEC LE MAILLON, THÉÂTRE DE STRASBOURG - SCÈNE EUROPÉENNE

D'après le roman de
Roberto Bolaño

Adaptation et mise en scène
Julien Gosselin

Traduction
Robert Amutio

Avec
Rémi Alexandre
Guillaume Bachelé
Adama Diop
Joseph Drouet
Denis Eyriey
Antoine Ferron
Noémie Gantier
Carine Goron
Alexandre Lecroc-Lecerf
Frédéric Leidgens
Caroline Mounier
Victoria Quesnel
Tiphaine Raffier

Scénographie
Hubert Colas
assisté de
Frédéric Viénot

Musique
Rémi Alexandre
Guillaume Bachelé

Lumière
Nicolas Joubert

Vidéo
Jérémie Bernaert
Pierre Martin

Son
Julien Feryn

Costumes
Caroline Tavernier
assistée de
Angélique Legrand

Assistanat à la mise en scène
Kaspar Tainturier-Fink

Julien Gosselin est metteur en scène associé au TNS

Le décor est réalisé par les ateliers du TNS

Le roman 2666 est publié aux éditions Christian Bourgois

Équipe technique de la compagnie Antoine Guilloux | Régie lumière Nicolas Joubert et Arnaud Godest | Régie son scène et HF Mélissa Jouvin | Régie plateau Guillaume Lepert, Simon Haratyk, Gwenolé Laurent | Suivi technique Julien Boizard | Conseil dispositif vidéo Mehdi Toutain-Lopez | Stagiaire régie générale Julie Gicquel | Logistique Emmanuel Mourmant

Équipe technique Maillon Direction technique Antonio Trotta | Régie générale Jean-Louis Schmidt | Régie principale Vincent Caspar | Régie lumière Alessandro Castiglione, Manuel Rietsch, Philippe Brenner | Régie de scène Boumediene Afri Machinistes Céline Barbian, Swen Ferbach, Dimitri Clauss, Benjamin Soret Régie son Sébastien Lefebvre | Assistant régisseur son Grégory Boutry | Régie audiovisuelle Lucie Franz | Habilleuses Julie Galanakis, Mélanie Bernet

Un spectacle de Si vous pouviez lécher mon cœur

Production Si vous pouviez lécher mon cœur, Le Phénix - Scène nationale de Valenciennes, Théâtre National de Strasbourg, Odéon - Théâtre de l'Europe, Festival d'Avignon, TNT - Théâtre national de Toulouse Midi Pyrénées, MC2: Grenoble - Scène nationale, Stadsschouwburg Amsterdam, La Filature - Scène nationale de Mulhouse, Le Quartz - Scène nationale de Brest

Avec l'aide à la production du Dicréam et de la SACD Beaumarchais

Avec le soutien de La Friche de la Belle de Mai, Marseille Montévidéo - Centre de créations contemporaines, Marseille - Le Grand Sud, la ville de Lille, le ministère de la Culture et de la Communication

Administration / production - Eugénie Tesson

Si vous pouviez lécher mon cœur est conventionné par le ministère de la Culture et de la Communication, la DRAC Nord-Pas de Calais, le Conseil régional Nord-Pas-de-Calais et est subventionné par le Conseil général du Pas-de-Calais et la ville de Lille.

Si vous pouviez lécher mon cœur et Julien Gosselin sont associés au Phénix - Scène nationale en résidence à Valenciennes, au TNT - Théâtre national de Toulouse Midi Pyrénées et au Théâtre National de Strasbourg

Based on the book 2666 / Copyright © 2004, The Heirs of Roberto Bolaño - All rights reserved

Spectacle créé le 18 juin 2016 au Phénix - Scène nationale de Valenciennes

Remerciements : Carolina Lopez, Vincent Macaigne, Dominique Bourgois, Laurent Poutrel, Dominique Lecoyer, François Morice, François Clainquart, Adrien Descamps

Tournée

Mulhouse le 6 mai 2017 à La Filature - Scène nationale | Amsterdam (Pays-Bas) du 17 au 21 mai 2017 au Stadsschouwburg

Théâtre National de Strasbourg | 1 avenue de la Marseillaise | CS 40184
67005 Strasbourg cedex | www.tns.fr | 03 88 24 88 00

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretien et questions écrites : Fanny Mentré | Réalisation du programme : Chantal Regairaz et Antoine Vieillard | Graphisme et conception : Tania Giemza | Photographies : Simon Gosselin

Licences N° : 1085252 - 1085253 - 1085254 - 1085255 | Imprimé par Kehler Druck, Kehl, février 2017



La terrasse

arte

La partie des critiques - 1 h 50

Entracte 1h

La partie d'Amalfitano - 1 h 05

Entracte 30 mn

La partie de Fate - 1 h 40

Entracte 30 mn

La partie des crimes - 2 h

Entracte 1h

La partie d'Archimboldi - 1 h 35



Partagez vos émotions et réflexions
sur 2666 sur les réseaux sociaux : **#2666**

TNS Théâtre National de Strasbourg



MAILLON
THÉÂTRE DE STRASBOURG
SCÈNE EUROPÉENNE