



HAL
open science

En faire ou ne pas en faire : considérations sur la "mise en scène"

Julie Valéro, Jean-Francois Peyret

► To cite this version:

Julie Valéro, Jean-Francois Peyret. En faire ou ne pas en faire : considérations sur la "mise en scène" : Entretien avec le metteur en scène Jean-François Peyret. Presses Universitaires de Rennes. Metteur en scène aujourd'hui : identité artistique en question?, , 2017, 978-2-7535-5498-6. hal-01919185

HAL Id: hal-01919185

<https://hal.science/hal-01919185>

Submitted on 12 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

En faire ou ne pas en faire : considérations sur la « mise en scène »

Jean-François Peyret

Entretien par Julie Valero

Jean-François Peyret est auteur et metteur en scène. Son premier spectacle, intitulé Le Rocher, la lande, la librairie, a été créé en 1982, au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, et mis en scène en collaboration avec Jean Jourdheuil. Ce spectacle, d'après les Essais de Montaigne, fait émerger une écriture scénique singulière. Les travaux suivants, la collaboration avec Heiner Müller, l'élaboration de dispositifs audiovisuels sophistiqués dès les années 80 (Paysage sous surveillance, 1987) tracent un chemin à l'écart des sentiers balisés d'un théâtre conventionnel, inscrit dans une tradition dramatique. Cette façon de faire s'affirme dans les années 90 à travers le dialogue avec la science ; depuis 1998 en effet (Un Faust, Histoire naturelle, co-écrit avec Jean-Didier Vincent, 1998), Jean-François Peyret propose des spectacles qui s'« exposent » à la science, comme on s'expose au soleil ou à un risque, explique-t-il lui-même. Co-écrit avec le complice neurobiologiste, Alain Prochiantz, l'ensemble de ces spectacles (des Variations Darwin, 2004, à Ex vivo/in vitro, 2011) est indissociable de dispositifs sonore et vidéo élaborés dans le même temps que l'écriture du spectacle et imaginés par des créateurs indépendants tels qu'Alexandros Markeas (musicien et compositeur), Thierry Coduys (créateur sonore) ou Pierre Nouvel (vidéaste). L'œuvre scénique ainsi esquissée constitue une interrogation tenace de l'acte théâtral, une façon aussi de mettre à mal la figure traditionnelle du « metteur » en scène.

Julie VALERO : Le métier, cette « habileté technique (manuelle ou intellectuelle) que confère l'expérience d'une même pratique professionnelle », si l'on en croit le Larousse, exige-t-il un apprentissage ? Comment peut-on apprendre à « faire du théâtre », y a-t-il là un artisanat, un savoir-faire qui s'acquiert ?

Jean-François PEYRET : Je suis sans doute mal placé pour répondre, dans la mesure où je n'ai jamais appris à faire du théâtre, comme l'autre n'avait pas appris à écrire non plus... Apparemment, il y a des écoles où l'on enseigne le théâtre ; y apprend-on à faire du théâtre ?

J. VALERO : Dans ta génération, était-ce déjà le cas ? Engel, Lavaudant, ces gens-là avaient-ils fait des écoles ?

J.-F. PEYRET : Non, Chéreau n'en avait pas fait, Vincent non plus ! Auparavant on pouvait faire du théâtre en venant d'ailleurs, en faisant d'autres apprentissages ; maintenant il faut avoir le diplôme. Jadis des troupes, de lycéens par exemple, se professionnalisaient ; désormais de jeunes professionnels se mettent en troupes. Mais si je répons à titre personnel, j'ai appris sur le tas et le tard. J'ai pris le train en route en quelque sorte puisque je n'ai pas commencé seul mais avec Jean Jourdheuil qui, lui, avait déjà une certaine expérience¹. La question qui s'est posée

¹Jean-François Peyret fait ses débuts au théâtre aux côtés de Jean Jourdheuil en 1982, avec lequel il fonde et dirige le Sapajou Théâtre, et crée, jusqu'en 1994, une quinzaine de spectacles. Traducteur de Brecht et Müller, Jean Jourdheuil avait, dans les années 70, travaillé à la Schaubühne de Berlin aux côtés de Peter Stein et Luc Bondy en tant que dramaturge.

a été plutôt « en faire ou ne pas en faire » qu'« apprendre à en faire », quand, après une quinzaine d'années de co-mise en scène avec Jourdheuil, nous nous sommes séparés. C'est là que je me suis demandé : « mais au fond, est-ce que je continue à faire du théâtre ? » D'ailleurs la question de l'apprentissage ne s'est pas posée parce que je ne suis pas un metteur en scène. Peut-être un faiseur de théâtre ?

J. VALERO : Qu'est-ce qui te gêne dans le mot « metteur en scène » ?

J.-F. PEYRET : Eh bien, je ne mets rien en scène, c'est déjà ça ! Un metteur en scène en général prend un texte, le met en scène ; il le traite. Moi, je fabrique mes objets d'un bout à l'autre : ça prend du temps. Mon modèle : Flaubert qui lit des milliers de livres pour écrire *Bouvard et Pécuchet*. Aucun texte ne m'attend pour être mis en scène.

Historiquement, la question de l'apprentissage ne s'est jamais posée parce que je n'étais pas seul au commencement ; j'étais un novice, mais Jourdheuil avait l'expérience du théâtre : nous nous sommes mis au travail, un point c'est tout. Je n'ai pas eu à montrer mes papiers.

J. VALERO : C'était lui, par exemple, qui s'adressait aux acteurs pendant les répétitions ?

J.-F. PEYRET : Oui, nous concoctions notre truc et il se chargeait de la direction des acteurs. J'ai donc sans doute appris sans m'en rendre compte. Et puis comme aujourd'hui, il y avait un gros travail « en amont »²..., pas le temps de se poser des problèmes d'identité : suis-je ou ne suis-je pas un metteur en scène, ce n'était pas la question.

Quand je me suis retrouvé seul en 1994, je me suis demandé si je continuais ou pas. Il y avait la tentation de Venise – c'est-à-dire la Dordogne³ – je ne savais pas trop... En fait, j'avais pris goût à habiter dans les théâtres, à y passer du temps... Quand Ariel Goldenberg était *on duty*, à la MC93 ou à Chaillot, j'avais l'impression d'être chez moi parce que, là où il est, on est bien nourri ; c'est chaleureux. J'ai ressenti la même chose au TNS du temps de Braunschweig : on savait pourquoi on était là, et puis il y avait l'école, l'occasion de participer à la vie d'une maison de théâtre. Ce que depuis, je n'ai pas retrouvé ; cela me manque. Cela signifierait aussi que l'apprentissage se fait par l'habitude de l'habitation.

Mais, pour revenir à ta question ; au moment où je me suis retrouvé seul devant la scène et avec la consigne surmoïque d'y faire se mouvoir et parler des comédiens, je me suis rendu compte que je pouvais le faire. J'avais donc dû apprendre le « métier ». Ce n'était pas facile pour autant. Quand j'ai proposé à des comédiens avec qui nous avons travaillé auparavant, de venir dans

²Jean-François Peyret élabore avec ses collaborateurs artistiques (principalement son complice scientifique et son dramaturge), avant le début des répétitions, ce qu'il nomme une partition (dont la forme varie de spectacle en spectacle : partitions thématiques, numérotées, nominatives, etc.). Celle-ci est distribuée à l'ensemble de l'équipe dès les premiers jours de travail et constitue le matériau à partir duquel sont lancées lectures et improvisations. L'écriture scénique s'élabore à partir de ce premier travail de défrichage et toujours dans un aller-retour entre les actions du plateau et celle proposées par la régie son et vidéo.

³Résidence secondaire de l'artiste. J.-F. Peyret fait ici allusion au désir de s'y retirer pour écrire.

mon théâtre, personne ne m'a dit : « mais est-ce que tu es metteur en scène ? Tu as appris quand ? » Personne ne m'a rien demandé.

Je dirais que j'ai un certain savoir faire qui est aussi un métier, parce qu'il faut travailler dans un théâtre avec différents corps de métier. Même si tu essayes d'aller à travers champs, de faire un peu du hors-piste, il y a le principe de réalité (le métier des autres, justement) avec quoi composer, et ce n'est pas désagréable.

Si le spectacle ne me plaît pas, je ne me dis jamais que c'est parce que je ne sais pas faire ou que je suis illégitime parce que je n'ai pas commencé la mise en scène au berceau ! Quel que soit le résultat, je ne me sens pas maladroit sur un plateau, alors que je me sens empêtré devant une page blanche. Ou malade, ou névrosé, etc. Je ne suis pas, sans aucune espèce de vanité, mal à l'aise dans un théâtre même si, quelquefois, je commence une phrase en m'adressant aux comédiens et je ne sais pas du tout comment elle va finir, parce que je patauge complètement.

Si on passe de cette question de l'apprentissage à la question de l'acquisition d'un métier, je dirais que cela suppose pour moi un « outil », c'est-à-dire un théâtre en ordre de marche. Si tout d'un coup je n'ai pas un régisseur à qui parler, s'il n'y a pas le scénographe qui est là – c'est toujours le même⁴ – un dramaturge-assistant avec qui se reconforter, cela ne marche plus. C'est une façon de dire aussi que cette expérience, ou cette habileté ou ce métier, il peut se perdre très vite s'il n'y a plus ces conditions de possibilité. J'ai l'impression que si on me mettait juste deux chaises, quatorze péquenauds et « vous allez monter *Henri VI*, vous avez 17h devant vous ! », d'abord cela ne m'intéresserait pas du tout, ensuite je serais incapable de le faire.

Donc mon métier suppose le métier des autres. Et de beaucoup d'autres !

Parce que je le vois bien, dans la difficulté, toute amicale, que l'on a avec Jos en ce moment⁵, je ne peux me reposer que sur son métier, puisqu'il n'y a pas d'environnement, il n'y a pas de théâtre autour. Et lui aussi d'ailleurs, d'une certaine manière, ne se repose que sur le mien. Il faut réunir pas mal de professionnels, en fait. Cela correspond peut-être à un état historique de la question ou qui est réservé à de moins en moins « d'acteurs culturels », comme dirait Fleur Pellerin, ceux qui ont encore des maisons, des maisons qui se sont bureaucratisées pas mal... Et on sent de toute façon que le centre de gravité des théâtres s'est déplacé des scènes vers les bureaux où il y a des ordinateurs et des gens qui font de la « com », sans venir voir les spectacles pour autant, sans doute pour ne pas être influencés...

Je pense effectivement qu'en trente et quelques années, j'ai acquis quelque chose de l'ordre d'un métier qui est peut-être fossilisé, qui est peut-être encore une fois maintenant, comme perdu, comme certains vieux métiers. Mais, en plus, c'est un métier très particulier parce que c'est le mien, je veux dire (*sourire*) c'est par rapport à mes façons de faire du théâtre. Si on me disait « Tiens, il y a cette année *Monsieur de Pourceaugnac* là qu'il faut monter », comme les

⁴ Nicky Rieti, avec lequel Jean-François Peyret travaille depuis ses débuts.

⁵ Allusion aux répétitions du spectacle *Citizen Jobs*, avec Jos Houben (le spectacle s'est joué du 3 au 15 mars 2015 au 104, à Paris). Tournée à partir du printemps 2015.

dramaturges le font en Allemagne, qui font la programmation puis proposent les textes choisis à des metteurs en scène – ce n’est franchement pas rigolo ! – je ne saurais pas faire du tout et puis je n’en aurais pas envie.

J. VALERO : Tu dis que tu as appris « par expérience » aux côtés de Jourdhueil, mais y a-t-il eu d’autres rencontres ? Avec des corps de métier différents, la scénographie par exemple – tu as évoqué tout à l’heure Nicky Rieti – la régie générale, qui t’auraient appris des facettes de ce métier que tu ignorais totalement ? Tu avais déjà, évidemment, une culture livresque du théâtre...

J.-F. PEYRET : Pas uniquement livresque, une culture de spectateur aussi. J’étais capable d’un jugement esthétique sur certaines œuvres ou certains engagements ; je ne vais pas refaire le coup de ma première rencontre derrière un pilier de Sarah Bernhardt avec *Mère Courage* et la Weigel⁶... J’avais quelques idées sur le théâtre. Que j’ai assez vite perdues, en en faisant ! Parce que tu ne fais pas quelque chose avec des idées. C’est une des choses qui m’intéresse en ce moment ; qu’est-ce qui déclenche un spectacle ? Ce n’est pas un programme académique, des *topoi*, des tropismes et des topiques : faisons droit à l’imagination de n’être pas tout à fait dans les griffes de la raison planificatrice des intellectuels institutionnalisés qui font des programmes, que ce soit dans les universités ou dans les ministères et qui nous disent : « C’est intéressant ce que vous avez fait, c’est “sociétal” » !

Cela s’est passé quand même de manière plus impromptue et c’est justement cela que j’ai aimé dans ce métier. J’étais quand même parti pour être un intellectuel moyen, c’est-à-dire professeur. J’ai préféré être un artiste médiocre. C’est mon droit. Parce que quand même je me suis amusé ! A l’heure qu’il est, c’est-à-dire à l’automne ou à l’hiver de la vie, je ne regrette pas ça. De même que Montaigne écrit pour tenir le rôle de ses idées, parce que sinon son esprit cavale comme un cheval fou, et qu’écrire, d’une certaine manière, met de l’ordre dans ce désordre, l’assagit pour ainsi dire, de même inventer des spectacles m’a empêché de devenir fou ! Et devant toutes les sollicitations de la bibliothèque, les envies de lire, si je n’avais pas eu cette rencontre avec le théâtre qui m’a permis vraiment une *catharsis* de tout ça – chaque spectacle a forcément une forme et un effet cathartique, c’est sommaire mais je me comprends – je ne sais pas ce que serait devenu mon cerveau. Donc le théâtre est à la fois une maladie et une thérapie. C’est une maladie, parce que effectivement quand la question s’est posée, après dix ou douze ans, d’arrêter ou pas, de faire autre chose, je sentais qu’il y avait quand même une forme d’addiction, d’intoxication... Mais ces objets, les spectacles, les uns à la suite des autres, m’ont empêchés de devenir fou, et en tous cas m’ont permis de trouver la seule vie sociale dont j’étais capable. Sinon je serais resté dans mon bureau. Il y a quand même cette fiction que le théâtre est un lieu de travail et un lieu amical aussi, un lieu d’amitiés ; ça a commencé comme ça d’ailleurs, avec un spectacle sur Montaigne, ça tombait bien ! Je crois que j’ai eu de la chance de rencontrer des gens bien, dans le métier, qui avaient justement une assez haute idée du théâtre, que ce soit à la technique, sur le plateau, etc., et assez disposés aussi à faire quelque chose qui ne soit pas trop canonique ou

⁶Allusion aux représentations de *Mère Courage* au Théâtre Sarah Bernhardt (actuel Théâtre de la Ville de Paris) en 1954 et aux réactions qu’elles suscitèrent parmi les intellectuels français, Bernard Dort et Roland Barthes notamment.

convenu. Il y avait des esprits aventureux, aussi bien à la lumière qu'au son, chez les régisseurs, etc. Et c'est vrai que cela a été un ensemble de rencontres qui m'ont donné une petite vie sociale, je n'en avais pas d'autre. Cela a été ma seule « société »...

J. VALERO : Je voudrais revenir à quelque chose qu'on se disait précédemment sur la question des moments difficiles des répétitions. Il y a toujours ce moment – et tu me l'as encore dit récemment dans un mail ou un message je ne sais plus – où tu me dis : « on avance, je vois mieux ce qu'il faut faire ». Cette injonction à « faire » quelle est-elle ?

J.-F. PEYRET : Ce n'est pas ce qu'il « faut » faire. Je vois mieux ce qui est en train de se faire ; je suis effectivement à la manœuvre, mais il n'y a pas d'injonction. Il faut laisser quelque chose venir. Il est vrai que lorsque nous commençons un spectacle, nous ne savons absolument pas à quoi il ressemblera, même si nous avons la scénographie de Nicky Rieti, une contrainte forte en général, et tel ou tel comédien dont on sait sur quelle pente il peut nous mener. Mais une des excitations à faire ça, c'est de tout ignorer du résultat. Quand on fait un enfant, on ne sait pas trop non plus quelle tête il aura. Le spectacle se fait en partie à mon insu : le travail de la vieille taupe qu'est l'inconscient... C'est intéressant de voir ce qui peut se produire dans ta tête et qui n'était pas prévu. Cet imprévu, il est aussi apporté – par rapport à l'expérience solitaire de l'écrivain – par la société ou les amis avec lesquels on travaille, et qui ont chacun aussi leur imagination et donc au bout de tout ça, ça fait une espèce d'alchimie étrange, un cocktail dont le goût est inédit à chaque fois. Tout d'un coup, je vois la chose apparaître, et à laquelle, du reste, il est difficile de toucher après, et qui s'impose un petit peu malgré moi – c'est peut-être un petit peu mystique ce que je dis là ou fumeux, mais c'est comme ça que ça se passe. C'est-à-dire qu'il n'y a pas de maîtrise ; il faut aussi se démettre de quelque chose pour faire quelque chose et, pour moi, se démettre, c'est se démettre de la rhétorique dont je me méfie puisque j'ai été élevé là-dedans. J'ai eu du mal à désapprendre l'art de la dissertation. Mais je crois que je suis en bonne voie ! Je me soigne grâce au théâtre.

Le théâtre que je fais est un théâtre qui travaille sur des mots, sur des discours plus que sur l'imitation de la réalité ; cela peut être considéré comme un théâtre intellectuel : oui, j'aime comment les choses se disent. On me fait reproche souvent d'être un intellectuel, tout ça parce que j'ai fait des études ou parce que j'enseignais à l'université. Mais il y a foncièrement chez moi – et je tiens ça de ma mère – un anti-intellectualisme. Le théâtre, c'était une manœuvre personnelle pas tant contre le bourgeois que contre l'intellectuel menacé par le professorat. Le théâtre a été une solution pour ne pas être un intellectuel. Donc c'était un petit luxe : comment je ne suis pas devenu professeur, quoi ! Tout en étant non-enseignant non-chercheur professionnel.

J. VALERO : Tu as parlé de la scénographie, des régisseurs, du son, etc. Comment la technique a-t-elle commencé à déborder le seul cadre auquel elle se restreint normalement ?

J.-F. PEYRET : Tu veux dire, comment on passe de la technique habituelle d'un théâtre en état de marche à l'intrusion de machines supplémentaires, numériques ? Historiquement, ce n'est pas non plus quelque chose qui a été délibéré, par mode ou par curiosité. Ce n'est pas dramaturgique dans ce sens-là, c'était plutôt un hasard. Il y a eu deux périodes. Il y a eu un premier contact avec les « nouvelles technologies » - je vais appeler ça comme ça pour faire vite – avec un texte de

Müller *Bildbeschreibung*, qu'on a traduit par *Paysage sous surveillance*⁷. Et cette traduction embarquait déjà le texte dans une espèce de bain dramaturgique particulier, qui était celui de la société de contrôle. On ne savait pas du tout comment monter cette phrase de douze pages qui décrit une image, avec à la fin l'introduction – j'allais dire l'intrusion – de l'observateur dans la chose observée. Et donc cette question du regard est très présente dans le texte ; on a commencé à gamberger avec le scénographe, déjà Nicky Rieti à l'époque. Et c'est là qu'il a eu l'idée – on avait les moyens – de mettre un petit écran dans chaque bras de fauteuil, un écran de la taille d'un viseur de caméra, qui pouvait passer pour un petit écran de surveillance. Comme il n'y avait pas de fable, mais une espèce de foirade, dirait Beckett, une description infinie, nous avons choisi ce recours massif au dispositif d'images : il y avait des images hétérogènes dans ces petits écrans, du direct, des choses enregistrées, de la neige, rien, etc. C'était d'ailleurs très compliqué à l'époque puisqu'on n'était justement pas dans le numérique, tout était encore analogique. Et il y avait un dispositif sonore – c'était je crois l'une des premières consoles numériques dans un théâtre – donc le son était spatialisé, se baladait, se transformait, etc. Donc, oui, on s'est adonné à la technique, ce qui n'empêchait pas d'avoir un quatuor live, le quatuor Enesco qui jouait l'opus 2 de Philippe Hersant.

Le dispositif était une solution ; il s'agissait de trouver une solution scénique pour ce texte plutôt qu'une dramaturgie, au sens « d'idées sur ». Nous étions en difficulté devant ce texte ; nous ne savions pas si c'était du théâtre – on ne peut pas faire théâtre de tout, quand même – ; à cette question Müller avait répondu : « Puisque c'est moi qui l'ai écrit, c'en est ». Bon, c'est une réponse comme une autre. Les dispositifs ne sont pas venus décorer, s'ajouter à la scène, en fait c'étaient des dispositifs d'accueil d'un texte. Il s'agissait de faire un réceptacle pour pouvoir faire entendre, faire jouer le texte. Ça, c'était en 86, et dans les Müller d'Avignon⁸, il y avait encore une ou deux télévisions, parce qu'on sentait que le travail, l'écriture de Müller était contemporaine de la télévision : nos spectateurs d'alors étaient avant tout des téléspectateurs. Cela se passe il y a 25 ans et on ne pouvait pas se débarrasser de ce débat en répondant comme l'avait fait Vitez : « La télévision, il suffit de ne pas l'allumer ». Non, elle était déjà allumée dans tous les cerveaux. Et puis il n'y a qu'à relire *Hamlet Machine* : la question de la télévision est inscrite dans le texte.

Des années après, les images sont revenues à cause d'un Kafka que j'avais fait à l'Odéon⁹ et où je projetais la photo de Kafka sur le visage d'une comédienne, et tout d'un coup ça faisait une espèce d'image vivante. C'est donc revenu par la photographie, et la photographie d'identité. Notamment ce qui m'intriguait c'était le rapport entre les petits photomaton de Francis Bacon et sa peinture. La question de la technologie s'est réintroduite à partir de la question de l'image animée et du rapport photographie – peinture. Cela a donné le *Traité des passions* : la photographie de Kafka, à cause de son inexpressivité nous renvoyait à la question de l'expression des visages. On peut lire une émotion ou une passion sur un visage, et voilà que sur cette photo célèbre, on ne lit rien. Ce n'est même pas non plus de l'impassibilité qui est encore

⁷ Le spectacle a été créé en 1986 à la MC93 de Bobigny.

⁸ *Le Cas Müller*, Festival d'Avignon, 1991.

⁹ *Qui moi ?*, d'après Kafka, Odéon-Théâtre de l'Europe, 1994.

une passion ; c'est très étrange et ça a été le déclencheur de quelque chose et peut-être au fond de tout ce qui a concerné l'image. Dans le *Traité des passions* 2¹⁰ c'était un peu différent puisque c'était l'image de personnes réelles qui intervenaient dans la fiction. Dans le *Traité 3* l'image vidéo est revenue ; dans le *Traité 1* c'était juste un ciel au-dessus des gens, personne n'a vu... J'ai même peut-être rêvé... Mais dans le *Traité 3*, il y avait des effets vidéo, image *versus* couleur, et massivement dans le *Faust* où c'était la première fois qu'il y avait aussi une sonorisation avec des micros HF. Donc image et son. Tous les spectacles n'ont pas été avec son ; il y avait des micros quelquefois sur pied, des choses comme ça...

La question des dispositifs liés au son, de la transformation des voix en temps réel remonte à *La Génisse et le pythagoricien* (2002), avec l'entrée dans l'équipe d'Alexandros Markeas, qui est musicien et qui a fait de la musique assistée par ordinateur et du scénographe sonore, Thierry Coduys. Et après, tous les spectacles ont été sonorisés mais pas tous avec vidéo.

Disons que, dans *Paysage sous surveillance*, le dispositif était déjà très prophétique – il y avait à peu près tous les éléments qui serviront à un peu tout le monde sur les plateaux numériques, sauf la 3D et l'hologramme, mais sur le rapport image/son, c'est-à-dire vidéo et dispositif sonore, il y avait déjà pas mal de choses. Mais ce dispositif était là pour accueillir le texte, pour pouvoir le traiter, pas pour le fabriquer puisqu'il était déjà tout fait. On pouvait le démolir un petit peu, le faire se mettre en boucle – c'est aussi l'idée de l'esthétique de la boucle qui arrive à ce moment-là, à cause peut-être aussi de la nature du texte de Müller : plutôt la boucle que la fable qui avance à sa fin, à sa chute. Alors qu'après les autres dispositifs, à partir du *Traité des passions*, et puis en montant en puissance, aussi bien les scénographies de Nicky Rieti que les dispositifs images-son des uns et des autres ont servi non plus d'éléments pour pouvoir mettre en scène un texte préexistant mais plutôt pour aider à le produire, à l'écrire. Cela devient aussi une machine à écrire : qu'est-ce qu'on peut dire avec ça ? Qu'est-ce qu'on ne peut pas dire, quelles sont les possibilités ? Là on tombe tout à fait dans l'univers de la machine : qu'est-ce qu'elle peut faire et après qu'est-ce que je fais de ce qu'elle peut faire ? Sachant qu'il faut aussi résister à tous les représentants de la machine qui ont envie de lui en faire faire le plus possible sans savoir pourquoi. ..

C'est intéressant aussi de rappeler que *Paysage sous surveillance*, c'est le moment où j'ai acheté mon premier Macintosh, en 1985 ; un *Mac plus* que j'ai toujours conservé. Mais, bon, on a commencé à travailler sur ordinateur pour parler de la télévision. Curieux. Et puis il y a des grandes cassures comme ça, en 89 par exemple, pas seulement la chute du mur mais aussi le passage de l'analogique au numérique. Dans les années 2000, pour moi, c'est monté en puissance, aussi parce que, pour revenir au point numéro 1, nous avions les moyens pour expérimenter ; les théâtres où nous travaillions pouvaient se permettre de mettre à notre

¹⁰ Le *Traité des passions* était composé de trois volets, auxquels fait ici allusion J.-F. Peyret : 1/ *Racine – Descartes* (1995), 2/ *Notes pour une pathétique* (1996), 3/ *Traité des couleurs ou Des asters pour Charlotte* (1997).

disposition des dispositifs sophistiqués. Un dispositif hyper-technologique, comme celui sur *Re : Walden*, sans grosse maison derrière, ça devient acrobatique¹¹.

J. VALERO : Surgit alors, au sein de l'équipe, plusieurs postes nouveaux (compositeur, créateur vidéo, dispositif électroacoustique) qui prennent aussi une place importante dans la production en termes budgétaires parce que tu ne fais plus vraiment appel aux régisseurs « maison » des lieux dans lesquels tu travailles...

J.-F. PEYRET : Oui, la création se fait plutôt avec les créateurs même. Cela a été un problème par exemple pour le *Galilée*¹² déjà et aussi pour *Ex vivo* et *Re : Walden* : comment passe-t-on des régies assez compliquées à des régisseurs de théâtre qui, quelle que soit leur bonne volonté, n'ont pas toujours soit le goût, soit la compétence ?

L'entrée dans le numérique a été liée à l'invitation de Bernard Stiegler – qui avait vu *La Génisse et le pythagoricien* et avait trouvé qu'il s'agissait d'un exemple de « théâtre populaire », je lui laisse la responsabilité de cette expression – à venir penser la question du spectacle vivant à l'IRCAM¹³. Donc cela s'est quand même « surthématisé », emphatisé chez moi et cela a fait que la collaboration avec Alexandros ne s'est pas démentie depuis et pas plus que la présence de Thierry Coduys qui a le mérite d'inventer des choses qu'il parvient à faire fonctionner tous les soirs.

Cela efface aussi les lignes entre la technique et l'artistique. Et on voit bien que maintenant à la technique son et image, dans les théâtres, c'est en train de changer. Maintenant il y a des vidéastes maison, alors qu'il n'y en avait pas à l'époque. Cela crée des équipes d'une nature nouvelle par rapport à la génération d'avant. Il y a des *geeks* partout. Pas tellement pourtant chez les spectateurs. Il me semble qu'il y a une espèce de divorce entre ceux d'un côté, mais ça concerne plutôt la danse, la performance, etc., qui savent qu'ils vivent dans le numérique comme dans un milieu « naturel » et, de l'autre côté, une branche humaniste – parfois intégriste – qui justement refuse les machines, ne veut que de l'humain, le corps, le plateau, la sueur et le sang et deux, trois chaises, et de la belle et juvénile énergie ! On peut comprendre d'ailleurs ce geste... Mon geste, c'est plutôt de « sonner la diane dans la caserne », comme dit Primo Levi quand il a vu son premier ordinateur. Je pense que nous vivons une révolution ; c'est pour ça que je travaille sur Steve Jobs en ce moment qui en est, d'une certaine manière, l'image, le nom. On n'a plus à convaincre personne qu'il s'est passé quelque chose, on est dedans ! Je veux que mon théâtre se saisisse de cela, mais je comprends que pour certains, surtout les « *digital natives* », le théâtre soit un lieu de désintoxication. « Veuillez éteindre vos portables »...Je peux très bien comprendre

¹¹ *Re : Walden*, spectacle et installation créé entre 2010 et 2013, dans plusieurs lieux (Le Fresnoy – Centre national des arts contemporains de Tourcoing, le Théâtre Paris-Villette, le Festival d'Avignon et le Théâtre National de la Colline).

¹² *Tournant autour de Galilée*, 2008.

¹³ Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, centre de recherche public qui mêle création musicale et recherche scientifique fondé par Pierre Boulez et dirigé par Bernard Stiegler de 2002 à 2006, note de rédaction.

que les nouvelles générations essaient justement de s'extraire de ce monde de l'ordinateur pour sortir et aller aux champs, de retrouver le parfum de la bouse de vaches et la joie des cabanes au bord des étangs.

J. VALERO : Tu dis qu'il y a donc deux périodes liées aux « nouvelles technologies ». Une première période durant laquelle le dispositif technique est d'abord un « dispositif d'accueil » pour un texte à la dramaturgie non-évidente, puis une seconde période où le dispositif devient lui-même producteur de texte, une période que l'on pourrait nommer « dispositif-machine à écrire ». Durant cette seconde période comment se passe la mise en place du dispositif ?

JFP : Ce n'est pas une question facile... Qui me renvoie à ce que j'évoquais tout à l'heure : qu'est-ce qui déclenche un spectacle ? Ce n'est évidemment pas l'injonction de faire un « théâtre de l'ère scientifique », comme disait Brecht. C'est toujours par la bande ou par des biais que ça se présente. Il faut toujours une petite illumination ; quand on m'a parlé pour la première fois de Turing, j'ai immédiatement compris qu'il entraînait dans mon théâtre, je ne me suis pas demandé pourquoi. Après tout, je ne comprends rien à ce qu'il fait ; c'est un mathématicien, il est anglais, homosexuel. Il n'y a donc rien qui nous réunit. Il n'est pas de la même génération non plus et il n'a pas travaillé avec moi contrairement à ce qu'écrit Fabienne Darge, puisqu'il est mort en 1954.

Ce sont des choses comme ça, ce sont de petites... ah ! je ne sais pas, il faudrait trouver un mot moins ridicule qu'« illuminations » mais disons des petites évidences. Cela précède donc les spectacles. Ces illuminations sont d'ordre différent ; il peut y avoir, par exemple, l'envie de relire Ovide et d'être persuadé qu'il y a quelque chose d'intéressant là-dedans pour Prochiantz qui est un biologiste du développement. Donc je me dis « Tiens ! S'il relisait avec moi Ovide, qui prend quand même quelques libertés avec les lois de la nature, qu'est-ce que ça donnerait ? » C'est de la curiosité. Ce sont des choses comme ça et qui précèdent la discussion avec l'équipe. Ce n'est pas prétentieux de le dire mais ça « m'appartient » d'une certaine manière.

Une fois qu'un problème, comme dirait Deleuze, commence à « m'agiter » avec plus ou moins d'élaboration, je commence la conversation avec l'équipe – je n'aime pas ce mot-là – avec l'amicale, avec la compagnie : « Nicky, si je te dis Ovide ou artificialisation de la naissance, qu'est-ce que tu fais ? » Eh bien il sort ses guindes – on peut dire cordes, on est dans mon bureau – et puis après, il faut « faire avec »¹⁴. Et à Markeas : « un enfant, c'est quoi ? ». Eh bien il fait des cris de bébé d'abord, et puis après il les enlève, etc. Ça commence, comme ça ; ça se noue, ça prend plus ou moins. Et après ce sont les comédiens évidemment qui, se baladant là-dedans, permettent à la mise en scène de prendre ses décisions.

JV : Est-ce que Thierry Coduys ou Alexandros Markeas, travaillant à partir de vos conversations, essaient de donner une réponse « technique » au matériau dramaturgique ? Par exemple sur les *Variations Darwin* ?

¹⁴ Allusion à la scénographie de Nicky Rieti pour le spectacle *Ex vivo / in vitro*.

JFP : Pour cet exemple, il y a aussi l'effet de la résidence à l'IRCAM, puisqu'on pouvait travailler sur des transformations de texte en temps réel, etc. Mais oui, leurs propositions étaient liées à la thématique de l'augmentation de l'homme et de la continuation de l'évolution par la technique.

JV : Tu disais tout à l'heure que ces postes-là effaçaient les frontières entre technique et artistique ; ce n'est pas tout à fait le cas d'Alexandros Markeas, qui est compositeur, musicien, du côté de l'artistique clairement...

JFP : Oui, mais il connaît la technique ! Il n'est pas comme moi par exemple ; la technique m'intéresse, m'intrigue, me gêne parce que j'aime mieux l'écriture au stylo. Mais je n'ai pas de compétences techniques. Je me sers d'un ordinateur et d'un iPhone, et je navigue un peu sur la toile. Les jeunes créateurs mettent la main à la pâte. Moi je ne bidouille rien du tout. Pas envie. Je suis contemporain du moteur à explosion ; ce qui m'a intéressé techniquement, c'étaient les bagnoles. Là, j'avais un rapport fétichiste à la machine. Tandis que je ne peux pas dire que j'aime les ordinateurs. Mais je ne veux simplement pas jouer au vieux, je ne vais pas finkielkrauter dans mon coin. A la française comme ça, où tout est tout de suite dans la dénonciation, c'est forcément pire qu'avant ! J'entends Jean-Michel Besnier dire « Maintenant, c'est la perte de l'intériorité ! ». Mais les mecs en 14, ils l'ont pas perdue leur intériorité ?! On dirait que c'était vraiment le bonheur avant, que l'individu passait son temps à lire de manière profonde et était au centre de lui-même, enfin, c'est aberrant quoi ! Moi, je trouve moins tragique d'être contemporain d'Internet que d'Auschwitz ! Puisque c'est la même technique tout ça, il paraît... Oui, la technique, c'est la mort. A part le pape qui a le droit de le dire parce que c'est son boulot, les autres feraient mieux de s'informer. Je ferme cette parenthèse.

JV : La question que je posais c'était plutôt celle de l' « ingénieur » – pour répondre un peu à la commande qui nous est faite ici – et donc la place de Thierry Coduys, puisque c'est lui qui assurerait cette figure un peu de l'ingénieur, même si, comme il se plaît lui-même à le rappeler, son seul diplôme est un BEP-CAP de pâtissier.

JFP : Ce n'est pas tout à fait juste. Il se dit « scénographe sonore » et j'aime bien cette expression parce qu'il fait des propositions, comme celle par exemple d'augmenter Bibi la truie de caméras¹⁵. Ce n'est donc pas seulement l'ingénieur au sens où il réaliserait une idée qu'un autre a eue. Et même musicalement, il peut y avoir une tension entre la musique d'Alexandros et l'univers sonore de Thierry. Il y a donc toujours deux univers sonores, une friction (qui n'empêche pas la collaboration, bien sûr). Je n'aime pas beaucoup ce terme d'ingénieur qui renvoie à la partition art/technique, dont j'ai dit qu'elle me paraissait révolue.

¹⁵ *Tournant autour de Galilée*, 2008.

