

Un théâtre de la quintessence

Entretien avec François-Michel Pesenti

Louis Dieuzayde
Aix-Marseille Université, LESA (EA 3274)

J'ai toujours fait du théâtre avec méfiance. Je l'ai toujours abordé comme on s'approche d'un animal malade, avec la crainte qu'il morde. Avec un vague dégoût aussi et un vague ennui. Aujourd'hui, après plus ou moins une soixantaine de spectacles, je crois pouvoir encore affirmer que je suis un artiste. Mais je doute être un homme de théâtre, au sens que l'on donne conventionnellement à ce titre. Tant pis, tant mieux. Cet entretien me permet d'énoncer quelques convictions qui me sont autant d'outils pour forer ailleurs, un chemin ou une impasse. Me soustrayant – tant que faire se peut – à la contemplation du théâtre étouffant dans ses graisses.

F.-M. Pesenti septembre 2016

Pour interroger le motif de la disparition au sein du langage scénique, un entretien avec un homme de théâtre qui a inscrit ce motif au cœur de son travail de la scène et des acteurs s'imposait. Ainsi s'est initié, s'est renoué en fait, un dialogue avec François-Michel Pesenti, un metteur en scène obstiné des procédures de soustraction et de diminution des ferments de la théâtralité. Si une grande partie de son activité théâtrale s'est déroulée sur un plan international (Suisse, Allemagne, Chine, Japon...) à l'épreuve des grands textes du répertoire européen, il a mené en France, et plus particulièrement à Marseille, qui fut le siège de sa compagnie Le théâtre du Point-Aveugle, une recherche radicale de transformation du langage scénique à partir de ce qui ne s'appelait pas encore l'« écriture de plateau ». La plupart de ses créations, parmi lesquelles *Le Séjour* (1989), *Conversations pièces : les gens sont formidables* (1993), *Le Corps dans le bois qui brûle* (1996), *Nœuds de neige* (2002), ont constitué des rendez-vous qui ont marqué les spectateurs d'alors, suscitant autant de transports que de résistances. Ce metteur en scène, âgé de 62 ans, grand lecteur de Beckett et de Michaux, fin connaisseur de l'art contemporain, fut l'un des premiers à inventer un théâtre de figures, à froter l'acteur au réel (de son corps sexué, de ses témoignages autobiographiques, de l'espace de la scène dépouillé tant que faire se peut de toute fiction), à interroger implacablement les fondements du rapport acteur/spectateur. À ce titre, il a poussé assez loin certaines limites tout en maintenant une exigence poétique, ou plutôt en acculant cette exigence poétique à la matérialité souvent dénudée du plateau et des corps, en la poussant dans ses retranchements jusque-là où on ne l'avait que rarement cherché. Ses deux dernières créations, *À sec*¹ et *Purge*², au titre littéralement évocateur, s'inscrivent dans la continuité de sa démarche mais elles en offrent une expérience que nous dirions « quintessenciée » : nettement moins violente en surface, bien plus active de façon intrinsèque chez le spectateur, selon nous.

- 1 *À sec*, textes de François-Michel Pesenti, Didier Da Silva et Anton Chekhov, Friche la Belle de Mai, février 2011, spectacle repris au théâtre des Bernardines en décembre 2012.
- 2 *Purge*, textes de Suzanne Joubert, Maxime Reverchon et François-Michel Pesenti, théâtre des Bernardines, janvier 2014.
- 3 Entretien réalisé les 27 avril et 14 juillet 2016 à Marseille. Texte remanié par François-Michel Pesenti.

4 « L'objet de la peinture, c'est la peinture elle-même et les tableaux exposés ne se rapportent qu'à eux-mêmes. Ils ne font point appel à un « ailleurs » (la personnalité de l'artiste, sa biographie, l'histoire de l'art, par exemple). Ils n'offrent point d'échappatoire, car la surface, par les ruptures de formes et de couleurs qui y sont opérées, interdit les projections mentales ou les divagations oniriques du spectateur. La peinture est un fait en soi et c'est sur son terrain que l'on doit poser les problèmes. Il ne s'agit ni d'un retour aux sources, ni de la recherche d'une pureté originelle, mais de la simple mise à nu des éléments picturaux qui constituent le fait pictural. D'où la neutralité des œuvres présentées, leur absence de lyrisme et de profondeur expressive. » Catalogue de l'exposition *La Peinture en question*, musée du Havre, 1969.

Au regard de cette recherche si spécifique, un entretien avec François-Michel Pesenti³ s'annonçait donc comme infiniment précieux. D'autant plus que, retiré du circuit institutionnel, ses propositions scéniques s'espacent de plus en plus. Sa parole, reprise en main par lui-même pour cette version écrite, sonne à l'instar de son théâtre : sèche, brute et dense ; ouvrant une approche tout à la fois élaborée et intuitive des mécanismes principaux du théâtre qu'il ne cesse d'isoler et de faire rayonner tel un physicien de la scène.

Le travail de raréfaction théâtrale que tu mènes depuis peu tend à transformer les acteurs en paysages. Ils apparaissent sur la scène dans une intrication étrange d'exhibition très frontale et de rétention expressive qui vient les placer comme sous observation. Quelles sont les sources et les nécessités d'une telle concentration sur la présence de l'acteur ?

Je pense qu'il est essentiel de montrer des gens. Désigner leur existence même sans raisons, sans explications qui légitimeraient leur présence sur la scène. Peut-être même surtout sans raisons. J'ai le sentiment d'avoir commencé à faire du théâtre à partir du moment où j'ai ralenti mon regard sur les acteurs. Avant je ne faisais que des spectacles. Je crois que cette façon de réduire l'acteur à sa présence le révèle dans sa qualité d'énigme. En l'amoindrissant je participe à sa sanctification. Je le fais retourner à une sorte d'archaïsme de sa fonction. Comme l'écrivit Hölderlin quelque part, « Nous sommes des signes sans interprétation. » C'est ainsi que je veux que l'acteur soit.

Il m'importe néanmoins de souligner que je ne le convoque pas au nom de lui-même. Je crois d'ailleurs qu'il ne l'accepterait pas, quel que soit son degré de narcissisme. Paraissant, il s'engage à être le témoin d'autres, il se charge de leur absence. De fait il affirme sa dimension collective, son appartenance à une collectivité qu'incarne paradoxalement son isolement et dont font partie aussi ceux qui le regardent.

Le contraignant à renoncer à incarner un personnage, je lui propose/impose d'incarner une sorte d'ailleurs de lui-même qui nous inclut. Ça ne marche qu'à cette condition qui évacue toute psychologie et tout sentimentalisme. D'où certainement qu'il nous émeut.

Mais si ce n'est pas sa personne que je veux montrer, ce que j'appelle son érotisme personnel, lequel ne tient pas de la sexualité mais d'un registre phénoménal - les traces matérielles de sa vie, son énergie, sa poésie physique - cet érotisme, donc, est le vecteur de ce que nous projetons sur lui et devient, le temps de la représentation, le sens que nous lui prêtons.

Peu à peu, ce matériau personnel est devenu plus important pour moi que les personnages joués. Plus exemplaire, donc plus utile, au sens où un outil est utile à quelque chose.

J'ai coutume de dire, ayant oublié si c'est vrai, que cette démarche s'est nourrie principalement de l'influence, très tôt dans mon travail, de la musique concrète, notamment des écrits de Pierre Schaeffer. Je découvrais alors que ce qui était premier dans cette musique était non pas la composition mais le matériau sonore. Préexistant à l'écriture de la pièce, c'est de ce matériau, qui va être traité, soumis donc à des opérations, que va naître la composition musicale proprement dite.



© Bellamy

.....*Le Jardin des délices*, Conception et mise en scène François-Michel Pesenti. Photographie : © Bellamy 2004

J'ai rencontré ensuite les travaux théoriques des peintres du mouvement Support/Surface⁴, dernier grand mouvement d'avant-garde français aujourd'hui tombé dans l'oubli. J'y retrouvais les mêmes préoccupations quant au primat de la matière et du support, mais surtout une poétique de la praxis, du faire, du matériau.

L'irréductibilité de l'apparence physique des acteurs est ainsi devenue mon matériau premier. Leur corps devenaient l'ébauche d'une fiction sans histoires, devenait une charge théâtrale en soi. De l'œuvre potentielle.

Aussi, au fil des spectacles, j'ai développé, contre la notion de personnage, l'outil de la figure. C'est-à-dire un jeu de tensions égale entre ce qu'est ou délivre une personne d'elle-même et ce qu'elle convoque quand elle engage la responsabilité de sa présence sur la scène : son paraître. Au fur et à mesure, ce paraître est devenu l'objet principal de mon travail jusqu'à des formes extrêmes : convoquer les acteurs sur le plateau pour qu'ils n'y fassent plus rien.

Ils sont des « figures », c'est-à-dire ni tout à fait des sujets ni tout à fait des objets. Ils sont une sorte de support à l'errance de notre regard autour d'eux.

Ce faisant, je me suis aperçu que cela démasquait le regard du spectateur. Ce dernier, irrité, se sentait menacé. Car conduire les acteurs dans des endroits où leur présence n'est plus légitimée par l'art revient à demander aux spectateurs ce qu'ils font en face.

Cette expérience visée chez le spectateur est-elle d'ordre essentiellement perceptive voire perceptuelle ? Comment la qualifier ?

Cette expérience est d'abord celle d'une relation, dans laquelle s'affirme qu'être spectateur est une identité. Ce n'est pas seulement une circonstance plus ou moins culturelle, c'est une construction psychique et sociale d'un « être à nous-mêmes » qui se met au travail. On ne voit pas parce qu'on regarde, on voit parce qu'on pense. Ces convocations des spectateurs à la supposition, à l'hypothèse, peuvent être vécues comme des embuscades tendues à leur confort, à ce qu'ils pensent être la nature et la légitimité de leur consommation de signes. Elles me sont essentielles et fondent à mes yeux la nécessité de mon travail.

Hors toute provocation.

Dans un texte intitulé « La chair de l'acteur » (*Théâtre/Public* n° 154-155, 2000), je définis la représentation théâtrale comme l'instant d'une bataille. Il s'agit, dans mon esprit, de dresser la conscience de l'autre. C'est-à-dire de créer un ordre dans lequel le spectateur sera sommé de faire fonctionner sa présence à l'autre (l'acteur). Je ne conçois l'exercice du théâtre qu'en tant que lien et séparation. Ce sont ces liens et ces séparations entre le public et les acteurs que je « fictionnalise » dans mes derniers spectacles. Je mets en scène l'être-là, face à face, de ces deux rapports au monde. Inconciliables.

Tes deux dernières réalisations, *À sec* et *Purge*, sont donc bâties sur un principe de disparition des médiums théâtraux, concentrant l'écoute et le regard des spectateurs sur la présence des acteurs. Ces derniers deviennent alors des phénoménalités en acte mises en quelque sorte à l'étude sur le plateau. Dans le même temps, tu apparais toi-même sur la scène, soit évoquant les acteurs en leur présence dans *À sec*, soit en jouant plusieurs séquences de la partition

scénique dans *Purge*. De quel ressort procède ta venue sur le plateau alors même que la scène s'appauvrit délibérément des nombreuses ressources de la théâtralité ?

Certainement que ces spectacles mettent à mort quelque chose. Peut-être même mon désir de théâtre. Ou bien font-ils le constat de son inutilité. Je ne sais pas, j'en suis là.

Être présent sur la scène opérait paradoxalement à mes yeux un signe en moins, comme si la présence du metteur en scène, en actualisant, face aux spectateurs la fabrication du spectacle, retirait du théâtre de la scène. Et j'étais, et je suis encore, dans cette exigence de retrait. Pour mesurer « autant que faire se peut » ce qu'il reste.

De fait, ces deux spectacles relèvent d'une pratique du signe en diminution, en renoncement, ils se tiennent loin du performatif et vont à la frontière du presque rien, du non signifiant du tout, voire de l'insignifiant. Dans *À sec*, je me disais que c'était la bonne place et la bonne heure pour moi, l'ultime, que celle d'apparaître en creux, dans une forme de renoncement à mon geste de metteur en scène et de rejoindre la qualité de ces figures sur la scène qui étaient en train de disparaître. L'idiotie de leur persistance, de notre persistance, étant d'une certaine façon l'objet du spectacle.

Dans *Purge* j'ai compris au bout de plusieurs représentations, qu'entrant sur le plateau je visitais en fait les ruines de mes spectacles disparus depuis longtemps. Que je m'adressais à des images d'acteurs morts. Le décor de *Purge* représentait d'ailleurs le théâtre dans lequel nous jouions calciné.

Dans *À sec*, tu évoques, au sujet de l'actrice Marcelle Basso, un bruit qui émane de sa présence. Cette formulation étonnante résonne pourtant de façon absolument juste et convaincante. On peut tout à fait concevoir que les acteurs, réduits à si peu de possibles théâtraux et sommés de se débrouiller avec presque rien, font comme entendre, malgré eux, le bruit sourd et diffus de leur singularité irréductible. Est-ce bien de cela dont il s'agit ?

Oui, c'est absolument cela. Une persistance obstinée à être alors que tout l'interdit et un abandon tout à la fois, un abandon confiant au regard que les spectateurs portent sur ce qui reste d'eux. Cette recherche relève d'un enchevêtrement d'impossibles, mais le contrat est que l'acteur paraisse et s'affirme dans des endroits de diminution. Il paraît sur la scène avec la consigne surtout de n'y plus rien faire. De n'y avoir plus aucune place à tenir. Aujourd'hui dirait Beckett « le cas n'est pas si rare ».

Son bruit alors est celui de l'insistance de son existence à l'instant de cet abîme. À vrai dire ce bruit est un tremblement devant quelque chose. Un tremblement invisible – parce que humble et digne – devant le silence, devant le risque de ne pas vivre peut-être, d'être déjà mort ou de n'avoir jamais été vivant. Je ne saurais le dire précisément. Ce bruit je l'entends chez Bergman et Antonioni, mais aussi dans les natures mortes de Morandi, qui ne représentent pourtant que des objets. Ce bruit est le produit d'une solidarité fondamentale avec l'écoute de celui qui est en face. Une solidarité aussi avec les objets, toute solidarité nous désignant. Quelque chose ne veut pas céder, ni disparaître, ni aller plus loin. C'est une sorte de condition tragique des êtres et des choses.



Me revient un vers de Henri Michaux, dans *Mouvements*, « Le bruit en soi de la kermesse des autres. » C'est assez dire que ce bruit que chacun de nous fait, à son corps défendant, nous est un lien insoupçonnable, voir inconnu. Au théâtre ce lien seul m'intéresse, il engage, à défaut d'identification, de la reconnaissance : il y a du « toi en moi » et, partant, « du moi en toi » comme le remarquait justement Bernard Andrieu à propos d'un de mes spectacles.

Il est étrange que ce théâtre que je cherche à faire participe à la fois autant de la guerre que de l'intimité. Ce paradoxe prend aujourd'hui dans mes spectacles tout le temps et l'espace de la scène. J'ignore encore jusqu'à quelle disparition de tout.

Est-ce pour cette raison que les images ont été chassées de la scène de ton théâtre ?

À un moment, je ne pouvais plus construire d'images qui soient une fin en soi, qui prétendent être un langage. J'avais pourtant largement donné dans cette catégorie si commode et si facile. J'étais écœuré par l'amas d'images produit chaque jour, comme une activité démente de comblement, de refoulement de quelque chose. Je ne suis pas intéressé par la fascination que le spectateur entretient avec la scène mais par le trouble d'être en face. Or, tout ce qui relève de la dictature de l'œil amoindrit la possibilité de penser. Comme si glorifier la représentation de la chose annulait la chose elle-même. Pour tout dire, je ne cherche pas à ce que le spectateur soit fasciné par l'expérience que nous lui proposons, je cherche à ce qu'il puisse engager sa propre expérience. Quelle qu'elle soit.

Il est vrai que mon théâtre suppose que l'on regarde les acteurs comme je les regarde : avec avidité, émerveillement, suspicion. Ce regard ne doit pas être bienveillant, il y va de nous mêmes d'être vigilant, sur le qui vive de l'autre.

N'est-ce pas ce regard implacable qui génère la dimension de cruauté de tes mises en scène ?

Il semble que l'homme cesse de s'imaginer ou d'être imaginé pour apparaître soudainement tel qui est réellement.

J'ignore si mon regard est cruel, je crains qu'il ne le soit pas assez, mais effectivement c'est une mystique de l'autre que j'entreprends et, partant, il y faut du calvaire. L'impératif de l'entreprise est bien de saisir l'autre tel qu'il ne veut pas être. De le saisir dans ce qui lui échappe à l'instant de son paraître. De ce fait, il y a des catégories d'actions qui sont d'emblée évacuées pour ne pas perturber cette apparition. Il s'agit de ne rien vendre de personne. Et pour aller plus loin, il s'agit de faire acheter par le spectateur quelque chose que personne ne vend mais dont on suppose qu'il en veut en étant sûr d'en être déçu. Il faut qu'il le soit. Cette déception est l'énergie de son travail de spectateur.

Outre la soustraction des images, une soustraction des événements s'est peu à peu opérée, dont les conséquences sont pires pour les acteurs. Etre là pour ne rien faire surtout, à destination de personne en outre, leur est une véritable menace. L'enjeu étant d'exposer l'acteur dans une sorte de « tel quel », il n'y a besoin ni d'image ni d'une quelconque légitimité (narrative ou spectaculaire) qui justifierait ces présences. Il arrive que l'acteur en souffre : il ne peut plus accomplir son geste de règne. Mais c'est justement cette souffrance inutile, cet effondrement de son pouvoir, qui va fonder son bruit. Plus rien n'est nécessaire désormais, hormis le rythme qui agence la venue et la durée d'apparition de ces figures. La musique du plateau. Je ne me vois actuellement plus qu'à l'endroit de la production de cette musique des présences, bien loin du pouvoir que j'occupais antérieurement qui distribuait à l'encan images, sens, jouissance d'être artistes et spectateurs... Je m'envisage à cette place, pour autant que je peux, essentiellement attaché à retenir quelque chose qui s'efface. Arc-bouté. Le néant n'étant pas très loin semble-t-il.

Ce geste de saisie de l'acteur, de prise de l'autre sur la scène, qui a fondé ta recherche scénique paraît se construire depuis peu très différemment.

Je ne sais pas, je ne peux pas le dire comme ça. Pour moi la même chose insiste, et elle insiste au même endroit.

La même exigence perdure, parce qu'elle n'est pas une variante esthétique de plus, à dire vrai. Qu'est-elle alors ? Une sorte de façon d'en finir ? On n'en finit pas avec ce machin qui nous tient aux autres. La possibilité de commencer autre chose, autre chose qui serait plus valide ? Ce serait reconnaître à demi que je me suis trompé. Or je ne me suis pas trompé. Si tel était le cas vous ne seriez pas aller si avant dans la lecture de cet entretien.

Certainement que ce qui a changé lors de ces derniers spectacles, c'est évidemment la responsabilité d'une sorte de finitude. Je me suis mis dans la situation de produire des gestes testamentaires. Ce qui peut être intéressant dans cette diminution acharnée des signes en même temps que ma présence sur le plateau avec les acteurs, c'est la volonté de signer, ensemble et en direct, l'acte théâtral. Un objet, qui n'appartient à personne, apparaît, comme le monolithe de *2001, l'Odysée de l'espace* de Kubrick, entre les spectateurs, les acteurs et moi. Et c'est cet objet, en quelque sorte transactionnel, que la représentation négocie. Je vois les choses de mon théâtre comme ça désormais. Je crois m'être définitivement éloigné de la production.

Il faut dire également qu'aujourd'hui je me suis retiré des circuits de production théâtrale. J'ai renoncé à chercher de l'argent public comme à faire tourner à tout prix mes réalisations. Ce retrait me pousse à travailler sans le système de valeur qui me sous-tendait auparavant, dans des conditions économiques pauvres et sur des matériaux essentiels. Je suis retourné au feu à partir de cette diminution de moyens absolument assumée. De là est né un théâtre cherchant à rattraper des signes avant leur disparition, en quête d'un langage dont on ne sait à quoi il se réfère, et dont on espère qu'il crée un lien suffisant à sa nécessité.

Au sujet de son geste de peindre, Francis Bacon, dans des entretiens, parle d'une bascule progressive, au cours de son œuvre, du sensationnel à la sensation. N'y-a-t-il pas un mouvement comparable dans ta pratique de metteur en scène? N'as-tu pas renoncé aussi à un certain sensationnel, que tu savais intelligemment exercé, au profit d'une levée de la sensation?

Ce qui est au travail dans les tableaux de Bacon, c'est une sorte de force gravitationnelle.

Remarquons, tout de même, que « le sensationnel » de Bacon était déjà saturé de « sensation » (voir les tableaux des années 50 dédiés à Van Gogh).

Dans *Logique de la Sensation*, Deleuze souligne, dans le même chapitre, l'émergence de la sensation et de la Figure. J'ai été surpris de le relire, ayant oublié que cet outil, que nous avons déjà évoqué, pouvait aussi venir de là. La « Figure » permet à Bacon de faire renoncer la représentation humaine à la figuration et à la narration. Elle établit l'homme dans une sorte de *no man's land* du sens. Pas très loin donc de ces signes sans interprétation dont parlait Hölderlin. Signes ni abstraits et ni concrets, signes relevant des deux à la fois, comme dans la peinture/écriture de Henri Michaux.

Comme si menacer l'intégrité de la représentation humaine en y soustrayant les contours anatomiques des corps, en y soustrayant les sols sur lesquels se tenir et les murs où heurter ses regards, générerait une loi physique, gravitationnelle disais-je, qui opère des torsions et des déformations inconnues jusqu'alors de nous.

Comme si, aussi et surtout, ces déformations de la représentation humaine chez Bacon étaient l'effet du poids anticipé de notre regard sur la toile.

Mes derniers spectacles, *À Sec* et *Purge*, relèvent de cette activité de soustraction, d'abolition des contours, des sols et des murs, un travail de sape en somme, qui rend, sous le regard du spectateur, la présence de l'acteur à la fois inconvenante et fascinante, une présence difforme. Et j'entends faire de la « monstruosité » de cette présence le seul objet de mon travail.



Purge, conception et mise en scène de François-Michel Pesenti. Photographie : © Caroline Victor