

# Entretien avec Valérie Marinese, m/scène et comédienne dans 4.48 Psychosis de Sarah Kane

Interview du 16 mai 2013

*Valérie Marinese reçoit une formation de comédienne à l'École nationale de la Comédie de Saint-Étienne ; elle fréquente particulièrement le répertoire contemporain, notamment anglais, sous la direction de metteurs en scènes tels que Gilles Chavassieux (TDM3 de Didier-Georges Gabily, À la tombée de la nuit de Peter Turrini) et Simon Delétang (Shopping and fucking de Mark Ravenhill, For ever Müller d'après les textes d'Heiner Müller). 4.48 Psychose, après plusieurs années de gestation, est sa première mise en scène. Le spectacle, créé au théâtre de l'Élysée à Lyon en 2010, sera repris en 2012 au théâtre des Ateliers à Lyon, ainsi qu'à la Comédie de Valence. Elle travaille actuellement à une mise en scène d'Hamlet de Shakespeare, proposant notamment de jouer les personnages avec des comédiennes et comédiens du genre opposé, concrétisant la pensée d'un Hamlet au féminin, née avec son travail sur 4.48 Psychose.*

**Marceau Deschamps-Ségura :** Comment es-tu venue à cette pièce ? Comment s'est fait le choix de monter ce texte ?

**Valérie Marinese:** C'est arrivé à un moment dans mon parcours, il y a maintenant huit ans, où je travaillais beaucoup en tant que comédienne et j'avais envie depuis longtemps de m'impliquer autrement dans la création et de mettre en scène. J'avais un énorme désir, de mettre en scène. Je lisais beaucoup de théâtre contemporain. Et il se trouve qu'à un moment donné je suis tombée sur l'œuvre de Sarah Kane. Et quand j'ai lu *4.48 Psychose*, j'ai eu un énorme choc. En fait, j'ai trouvé que c'était une œuvre magistrale et qu'en tant que femme je ne pouvais pas passer à côté. De là a commencé un long travail puisque j'ai travaillé six ans à la mise en scène de ce projet, en me disant que peut-être je ne le ferais jamais, parce que je travaillais beaucoup avec mes peurs. Je suis quelqu'un qui a très peur – ces peurs que j'ai même si parfois c'est douloureux et oppressant et pesant, les peurs d'être audacieuses et faire des choses – finalement je me rends compte que c'est avec ça que j'avance. Et du coup j'ai travaillé pendant six ans sur l'idée que je monterais ce texte-là. Et j'attendais je pense d'être prête. Mais ça ne m'empêchait pas, voilà, quand j'avais des moments où je ne travaillais pas, de construire cette histoire-là. De la construire, de construire la

mise en scène, de travailler sur l'univers sonore. Quand j'ai lu le texte, en fait, j'ai vraiment eu une révélation en tant qu'artiste, une révélation très forte en tant que femme. Je travaille beaucoup à l'intuition aussi. Si j'ai eu l'intuition que c'était un texte à côté duquel je ne pouvais pas passer. C'était comme un message qui m'était envoyé par Sarah Kane. Je me disais moi aussi je vais faire quelque chose, en tant qu'artiste, en tant que femme, je ne peux pas passer à côté de ça. C'est l'objet dont j'ai besoin, qui va me permettre de m'exprimer comme j'ai enfin envie de m'exprimer, de montrer, en tant que comédienne, ce que j'ai envie de montrer, et de partager un théâtre dont je rêve, théâtre que j'ai envie de voir, voilà !

**M. D.-S. :** Oui, parce qu'il est important aussi de préciser que sur ce projet tu es aussi la comédienne centrale de la pièce et que vraiment on sent, c'est très palpable, justement en tant que spectateur, on sent ton implication dans ce projet, et que c'est quelque chose qui t'est proche et qui t'est cher surtout.

**V.M. :** Oui ! (*rires*) c'est presque prétentieux, à un moment, mais, je voulais le jouer, je voulais le monter. Certaines personnes m'ont dit, quand je travaillais, quand je disais que je voulais monter ça : « Oh non ! Il faut que quelqu'un le mette en scène, tu ne peux pas faire les deux ! » Hé ben si ! J'ai été têtue et je dis que si ! Il n'est pas question qu'un metteur en scène vienne mettre les pieds ici : c'est mon domaine, c'est mon projet. J'en ai des visions, j'en ai des images. Je rêve beaucoup mes projets. – Mais je ne les rêve pas quand je dors ! – (*rires*) Je les rêve, j'ai les images, je les mélange avec des sons. Et il y a plein de passages avant que je commence les répétitions que j'avais déjà écrits. Et pratiquement tout ce dont j'avais rêvé, on l'a retrouvé sur le plateau. Il y a peut-être deux-trois idées évidemment que, les éprouvant sur le plateau avec la personne avec qui je travaillais, ces idées, j'ai été d'accord pour me dire : « j'ai rêvé ces moments-là, mais il faut savoir les abandonner » ; et j'ai su le faire. Mais quand même beaucoup de choses dont j'avais rêvé étaient présentes et j'étais heureuse d'avoir rêvé les choses et de les voir se mettre en forme et quelles étaient comme dans mon rêve.

**M. D.-S. :** Donc ce qu'on a sur le plateau, c'est un peu ces six ans de toi qui a travaillé avec ce texte et qui a rencontré sa – le mot qui me vient dans la tête c'est à la fois le mot « autonomie » (le fait d'être soi-même en train de se dicter ses propres lois avec ce texte). Ainsi que l'idée d'absolu. Ce sont deux thèmes très chers à Sarah Kane. L'absolu en tant que pareillement, c'est la chose qui est séparée du reste. Seulement l'objet ; l'objet, l'objet et toi. Chercher à comprendre la relation à l'objet mais en étant juste toi seule face à lui

**V.M. :** Oui

**M.D.-S. :** Je sais que dans ton travail tu as cherché à ne pas voir d'autres mises en scène de la pièce avant de proposer la tienne. Que tu as cherché justement à te tenir un peu à l'écart des autres lectures pour vraiment proposer la tienne. Donc c'est quelque chose qui te tenait à cœur d'arriver ainsi vierge des autres lectures pour voir laquelle allait être la tienne ? Où ce n'est pas exactement comme cela que ça s'est passé ?

**V.M. :** C'est exactement comme ça que ça s'est passé. C'est pas par prétention de dire : « Non je n'irai pas voir la mise en scène de Régy<sup>1</sup> », c'est que – Je ne sais pas, je suis une bonne spectatrice. J'aime le théâtre, j'aime être spectatrice au théâtre – Et j'avais l'impression qu'en allant voir la mise en scène qu'on aurait pu faire de *4.48 Psychose*, après j'aurais trop associé cette mise en scène à la mienne. C'est parce que ça m'est arrivé par exemple, j'étais allé voir *Anéantis* de Sarah Kane monté par Thomas Ostermeier à Avignon<sup>2</sup>, et ça a été un énorme choc ! Et je ne monterai jamais *Anéantis*. Alors je dis ça aujourd'hui, mais peut-être que dans dix ans je changerais d'avis. Pour moi, il y a des mis en scène comme ça qui font qu'après, il y a trop d'images fortes, trop de cohérences, pour que je puisse me dire, je peux en faire quelque chose. J'avais besoin d'être vierge d'image, autre que la mise en scène que je voulais en faire. De manière à pouvoir garder mon courage et ma vision des choses et pas me dire : « oui lui il a fait ça, mais il a peut-être raison, ça a plus de sens que ce que moi je veux faire ». J'ai besoin de rester un peu innocente et naïve par rapport à mes idées, et à mes visions. Et j'avais peur que ça vienne perturber mes choix à moi, mes choix personnels.

**M.D.-S. :** D'accord, oui c'est le mot que j'avais dans la tête, c'est l'idée de personnel.

**V.M. :** Oui voilà !

**M.D.-S. :** On sent qu'il y a quelque chose de personnel, que dans ta démarche j'ai l'impression que tu as essayé de préserver cette chose personnelle pour pouvoir l'amener jusqu'au bout.

**V.M. :** Oui

**M.D.-S. :** Et ce qui n'empêche pas l'autre impression que j'ai en voyant ton travail, c'est qu'il est extrêmement documenté. J'ai l'impression vraiment que tu as recherché beaucoup, beaucoup de choses pour comprendre ce texte. Et du coup, de quelle manière est-ce que tu as cherché à l'approcher ? Ce n'est pas par la lecture des autres mises en scène. Est-ce que c'est en lisant peut

---

<sup>1</sup> Claude Régy crée *4.48 Psychose* en 2002 aux Bouffes du Nord, avec Isabelle Huppert.

<sup>2</sup> Thomas Ostermeier crée *Anéantis* en 2005 au Cloître des Carmes à Avignon.

être des autres interviewees qui avaient été faites à propos de ce texte ? ou est-ce que c'est par un autre biais ?

**V.M. :** J'ai l'intuition d'avoir tout de suite compris ce texte. Moi, je suis une comédienne, une artiste, je ne suis pas du tout une intellectuelle. Mon premier métier c'est que je suis comédienne et j'ai des intuitions physiques (*rires*) comme quand je te parle des images que j'ai, ce n'est pas de l'ordre de l'intellect en fait. C'est vraiment d'un rapport de l'ordre de l'énergie. Pour moi le sens au théâtre est important, donc travailler comme ça, c'est ça qui me fait peur parfois, je travaille de manière énergique. Ce sont des énergies, des intuitions, qui me poussent à comprendre les choses lorsque je suis face à des textes hyper compliqués, comme celui-ci l'est par moment. Il m'est arrivé d'être face à des textes compliqués, qui ont une densité, je les sentais, c'était de l'ordre de la sensation, de l'évidence.

**M.D.-S. :** Oui, je comprends

**V.M. :** Ensuite ce qui m'a aidé c'est que j'ai lu tout ce qui avait été écrit sur Sarah Kane notamment la Bible, ce livre de Graham Saunders qui s'appelle *Love me or kill me*<sup>3</sup>. J'ai lu aussi toutes les pièces de Sarah Kane. J'avais vu la mise en scène d'Ostermeier d'*Anéantis*. Une mise en scène de *Manque*. Je trouve que dans les cinq pièces qu'elle a écrites il y a un fil, parce qu'on la sent dans les cinq pièces, par la rage qu'elle y met, par son implication. Mais après elles sont toutes tellement différentes, ces cinq pièces. Vraiment je n'ai pas du tout voulu me servir en tant que référence des autres pièces, des autres mises en scène que j'avais pu voir sur les textes de Sarah Kane. Mais vraiment sur elle, sa manière d'appréhender le théâtre. Voilà, sa manière de parler de la performance, de chercher une manière nouvelle et singulière de parler du monde et c'est tout ça qui m'a chargée. Et après ce qui était important, c'était que je sentais une affinité entre son engagement à elle et le mien.

**M.D.-S. :** D'accord

**V.M. :** Après ce qui était important pour moi c'est de me dire, moi j'ai choisi ce texte-là. J'ai pu la maudire parfois. (*Rires*)

**M.D.-S. :** Ah oui.

**V.M. :** Mais je trouve que c'est important, c'est-à-dire qu'il y a une espèce de combat. Parfois il y a eu une espèce de combat et surtout sur le plateau. À partir du moment où j'ai commencé les

---

<sup>3</sup> Graham Saunders, *Love me or kill me : Sarah Kane et le théâtre*, Paris, L'Arche Editeur, 2004.

répétitions entre ce qu'elle avait écrit. Parfois je lui parlais, je lui disais : « bon d'accord tu as écrit ça mais, vas-y toi maintenant sur le plateau, vas-y, vas l'interpréter, vas le mettre en scène ». C'était comme un dialogue entre l'auteur et le metteur en scène et l'actrice, puisque je faisais les deux. Je n'ai pas du tout l'impression de l'avoir trahie, mais ce qui était important c'était de ne pas mystifier l'auteur. Évidemment j'ai énormément de respect pour son œuvre et pour la femme qu'elle a dû être. (*Émotion*) Mais l'important c'était que je me l'approprie et que ça devienne mon texte. Et que je puisse la laisser de côté et que je puisse me dire – (pardon je fais une petite parenthèse). Lorsque j'ai découvert le texte au début je pleurais tout le temps. Il m'a tellement touchée, je pleurais, je pleurais dès que je le lisais. Parce qu'évidemment c'était difficile de ne pas l'identifier à ce qui lui était arrivé après. Ensuite, j'ai lu justement dans le bouquin de Graham Saunders, son frère disait, Simon Kane disait : « elle aurait voulu qu'on se souvienne de son œuvre et pas de ce qu'il lui est arrivé après ». Donc, après, j'ai pris de la distance et je me suis dit : « effectivement elle a écrit ce texte-là, je ne suis pas certaine qu'elle ait prévu de se suicider tout de suite après. Ça on ne sait pas, est-ce que c'était prémédité ou pas, après tout en tant qu'artiste est-ce que ça me regarde ? Non ! Prend de la distance. Elle a eu la vie qu'elle a eue. Elle laisse une œuvre, ce qui est important c'est ce que les artistes vont faire maintenant avec son œuvre. »

**M.D.-S. :** D'accord, oui, c'est quelque chose de vraiment saisissant dans ta mise en scène, c'est qu'à la fois on retrouve Sarah Kane, en effet ne serait-ce que par la transformation physique. J'ai envie de parler de ta transformation physique le fait que tu te sois coupé les cheveux pour cette mise en scène.

**V.M. :** Rasé ! (*Rires*)

**M.D.-S. :** Oui, rasé. Et qu'on te retrouve aux premières images du spectacle justement proche des photos qu'on peut avoir d'elle.

**V.M. :** Oui

**M.D.-S. :** Et en même temps en face de cela, j'ai jamais eu autant l'impression face à une mise en scène de *4.48 Psychose* d'avoir affaire à une œuvre, d'avoir affaire à un texte qui a été écrit, et qui a été écrit et pensé avec justement une narration, une histoire, presque une fiction. Et qui rencontre énormément d'éléments, alors que d'autres metteurs en scènes ont tendance à mettre en avant plutôt l'éclatement et à rendre ce texte comme une errance incontrôlée qui précède le suicide. Alors que dans ta mise en scène, ce n'est vraiment pas l'impression que j'ai eu. Il y a vraiment l'intensité de cette émotion, de cette sensation, de ce rapport au monde, justement extrême et

douloureux et en face de ça il y a la qualité de la construction, la qualité d'une auteure qui construit un texte formidable. Et en face de ça, encore, il y a la qualité de ton travail de metteur en scène, dans, à la fois, ce refus de la distance entre l'actrice et la metteur en scène, puisque les deux ce sont toi, qui propose cette lecture, et en même temps un travail sur la distance de ne pas dire, ce texte c'est Sarah Kane à proprement parler, c'est un testament où il n'y a rien d'autre à voir que Sarah Kane ; de voir qu'il y a, et Sarah Kane, et un travail esthétique, c'est quelque chose qui est frappant dans ta mise en scène. Et vraiment j'avais l'impression d'avoir une fable, d'avoir une histoire qui se racontait de bout en bout, et qui commençait à 4H48 et qui nous donnait à voir l'heure et quart je crois que c'est presque la durée du spectacle.

**V.M. :** Oui

**M.D.-S. :** L'heure et quart, qui mène à six heures du matin, l'heure fatidique et qui nous fait passer par tout l'éclatement esthétique de la personne qui est dit par le travail au plateau, d'éclatement du passage du rêve à la « réalité ». C'est un travail qui t'a tenu à cœur, de reconstruire cette fable ? (Je dis fable, c'est le mot technique.) Comment est-ce qu'elle t'est apparue, la linéarité de cette histoire qui se passait donc dans ta mise en scène, entre cette femme et du coup son amant médecin fantasmé ou pas, qui lui apparaît, avec qui elle dialogue ? – Alors là même le texte ne donne pas le nom des personnages et qu'il y a eu énormément de propositions qui allaient dans plusieurs sens. – Voilà cette intuition, je ne sais pas si on peut comprendre comment arrive une intuition, mais est-ce que toi tu sais ? Qu'est ce qui dans le texte t'a dit : « tiens regarde c'est peut-être ça ? et là ça continue ? ce passage poétique en fait, il est en lien avec le reste, et cette suite numérique elle dit ça. » Comment est-ce que tout s'est rejoint finalement malgré l'éclatement ?

**V.M. :** Ben c'est tout un cheminement. Déjà il y a à la découverte du texte et après il y a un long temps de réflexion, de dire bon ben comment je vais le monter, puis très vite j'ai des idées – je n'aime pas le mot idées – très vite j'ai des images, et puis je me pose les questions, qu'on se pose comme quand on va interpréter un rôle sauf que là c'est un peu plus, c'est-à-dire... Je peux dire que j'ai commencé comme ça : « Comment je vais interpréter ce rôle ? Où ça va se passer ? En quel espace ? Avec quel univers sonore ? » Ça ce sont des questions qui me viennent très vite. Les questions qui me viennent pour préparer une proposition de théâtre, d'un objet théâtral, qui serait le théâtre que j'ai envie de faire. Donc ce que je peux dire, c'est ce que moi au théâtre j'aime. – L'un de mes premiers chocs, j'ai eu la chance de voir *La Classe morte* de Tadeusz Kantor<sup>4</sup>. Le théâtre de la mort, les fantômes, les rituels, tout cela ce sont des choses qui me sont chères au

---

<sup>4</sup> Tadeusz Kantor a créé *La Classe morte* en 1975 à Cracovie.

théâtre. Et que j'aime voir et que j'aime chercher. Après au niveau du jeu, ce que j'aime toujours c'est travailler sur les ruptures, sur l'étrangeté à la manière du théâtre de Meyerhold. Tous ces gens-là Kantor, Meyerhold, Brecht, ce sont des créateurs qui sont dans mes bagages et qui m'ont donné envie de faire de la mise en scène. Donc je construis mon édifice en écrivant, et en me disant, voilà comment je vais monter ce texte. Je travaille page par page, me disant tel bloc il raconte ça, donc ça va se passer comme ça. Je compose mon tableau. C'est comme des peintures en fait. J'écris mes dessins. D'ailleurs j'ai dans mon texte plein de dessins, croquis sommaires. J'écris ma scénographie, je la dessine un peu, j'ai besoin de voir.

**M.D.-S. :** Cela m'intéresse beaucoup que tu parles du tableau, parce que moi, quand je travaille sur ce texte pour mes études littéraires, ce que je vois, dans le *4.48 Psychose* c'est le travail sur la page. Comment Sarah Kane a spatialisée son texte, comment elle l'a mis, comment elle a joué, sur l'écart entre les mots, la disposition des mots comme un tableau, comme quelque chose de très visuel. Pareillement, dans ta mise en scène on sent qu'il y a justement cette conscience de l'espace que tu as déjà mentionnée, et je me demandais comment est-ce que les tableaux picturaux qui forment le texte sur sa page, ont amené une partie des tableaux que tu proposes à la scène ?

**V.M. :** Là c'est tout à fait juste, quand je lis ce texte, quand je le découvre c'est une succession de tableaux, à la manière de Beckett, qui le faisait déjà quand il écrivait ses pièces, il y a une structuration, et il y a une structuration dans la page, qui fait que elle donne des signes. Je déteste les didascalies – elles peuvent être constructives, mais j'aime le théâtre contemporain car justement il laisse une liberté aux créateurs, qui vont monter les pièces, qui est immense. Et en même temps dans la mise en page de ses tableaux, comme tu le disais très justement, il y a des signes, des signes qui donnent des pistes et ce qui est fabuleux, c'est qu'en même temps on peut se dire : « mais est-ce que ce j'ai les mêmes sensations qu'elle ? ou est-ce qu'elle ne se pose pas la question ? » Ça raconte des choses, puis après c'est à moi de choisir le parti pris qui va faire que telle mise en page, me donne envie et provoque le désir de le monter de telle manière effectivement. Par exemple ce passage un peu difficile où elle dit : « taillader, trancher<sup>5</sup> » toute cette énumération. J'ai passé un long moment à réfléchir me demandant : « mais comment je vais le montrer », tout en me disant que chaque tableau devait être une performance et devait presque être un spectacle, presque une suite de performance à la manière d'artistes qui le faisaient dans les années soixante-dix. Donc ce passage où elle dit : « taillade, brûle, tord, presse », il fallait que je trouve à chaque fois quelque chose de fort à faire faire à l'actrice que j'étais, de l'ordre d'un

---

<sup>5</sup> Pour retrouver le passage : Sarah Kane, *4. 48 Psychose*, Paris, L'Arche Editeur, 2000, p. 39-41. Valérie Marinèse cite la traduction inédite de Séverine Magois.

engagement physique presque extrême et c'est là que j'ai eu l'idée de la noyade entre guillemets. L'idée d'enregistrer, de me filmer avec les cheveux longs aussi. Ça c'est un signe, je commence rasée, mais on me revoit avec les cheveux longs. C'est là que j'ai eu l'idée de travailler sur quelque chose d'obsessionnel entre la projection du film, et la mise en provocation de l'actrice qui met sa tête dans le seau et qui reste jusqu'à la fin des cycles de cette séquence-là.

**M.D.-S. :** Cet aspect, ce jeu sur la frontière entre le théâtre et la performance est au cœur, il me semble, de ta mise en scène, et en fait je trouve ça très juste car il me semble que c'est proche de la vision que Sarah Kane pouvait avoir du théâtre quand elle parlait justement de la manière dont un match de foot lui procurait plus de sensations que toutes les pièces qu'elle voyait<sup>6</sup>.

**V.M. :** Tout à fait.

**M.D.-S. :** Il y avait vraiment cette idée de retrouver une urgence du plateau et une intensité du plateau. Et ça passe par ce travail, sur la frontière entre l'histoire qui se raconte, et ce qui se joue, à ce moment-là sur le plateau. Et dans ta mise en scène on passe disons assez régulièrement de l'un à l'autre, et l'un toujours pour l'autre. C'est ça qui est intéressant ce qui pourrait apparaître comme des parenthèses ou des digressions, par le fait d'aller vers une performance, qui en soi n'est pas narrative, ça permet de continuer à raconter ce personnage qui est là, qui est tourmenté, qui justement subit en permanence physiquement des choses.

**V.M. :** Oui

**M.D.-S. :** La question de la sensation est très présente dans ce que tu dis du texte, elle est également très présente dans l'analyse que je fais du théâtre de Sarah Kane. Et en effet cette idée de l'expérience – elle parlait d'une idée d'un « théâtre de l'expérience<sup>7</sup> » – cette idée de l'expérience et de la sensation, apparaît de manière de plus en plus évidente au fil de ses textes, notamment dans *4.48 Psychose*, qui paraît être un texte direct, lié à la poésie. Je parle d'adresse directe au sens où on dirait qu'il est adressé directement au spectateur ; ce ne sont plus des personnages qui parlent entre eux. Et donc dans ce travail vers une adresse directe, on retrouve l'idée de la performance et de la sensation, livrer directement une sensation dans ton travail scénique. On a vraiment cette impression que quelque chose s'adresse directement, quelque chose se passe maintenant, et s'adresse vraiment, directement, à la sensation. J'aimerais mettre ça en lien avec le fait que tu

---

<sup>6</sup> Sarah Kane, « Drama with balls », in *The Guardian*, 20 août 1998.

<sup>7</sup> C'est ainsi qu'elle décrit le bouleversement vécu devant *Mad* de Jeremy Weller, qui aura un grand impact sur sa carrière artistique. Voir Graham Saunders, *About Kane, the Playwright and the Work*, Londres, Faber, 2009, p. 47.

disais tout à l'heure, que tu avais cherché justement à sentir chacun des tableaux et pas à rationaliser ce texte, à voir quelles sensations il t'amenait.

Un autre point que ça m'amène à aborder c'est la question de la frontière, puisque dans cette adresse on a une transgression vraiment forte de la frontière qui pourrait séparer le spectateur et le spectacle. Une transgression qui est assez propre à la performance, et à la plupart des formes théâtrales, dès lors qu'elles arrivent à une certaine intensité, et ce motif de la frontière ne s'arrête pas, j'ai envie de dire à cet endroit-là, de ta mise en scène. Ce n'est pas seulement un travail sur la frontière entre le théâtre et la performance, entre la manière de raconter l'histoire, et de la raconter directement au spectateur, il y a un travail sur la frontière qui me semble aller de bout en bout de ton spectacle. C'est une image qui est présente au plateau, je pense à ce carré de craie dans lequel commence le personnage et qui peu à peu va s'émietter. Cette question de la frontière, de toutes les frontières de l'individu de l'identité, c'est quelque chose qui a été importante dans ton travail ?

**V.M. :** Oui, j'aime en tant que spectatrice, j'aime aller au théâtre quand je me sens avec, quand je me sens dedans, la chose. Et c'est là que ça me touche le plus. Quand je vis une expérience. Quand je vis quelque chose d'unique. Et donc effectivement tu as raison l'histoire de la frontière, c'est moi, je suis là pour vivre une expérience avec le spectateur, pour partager quelque chose avec lui, qui va provoquer des choses chez lui, sans vouloir l'agresser – ce n'est pas mon but – c'est de partager l'intensité de ma propre expérience avec lui, et qu'il soit embarqué. D'ailleurs même quand je suis sur d'autres projets en tant que comédienne, je me dis : « comment je vais les embarquer ? comment on va être ensemble pour vivre un moment qui va faire qu'en sortant on va se poser des questions. On va échanger, et on ne partira pas sans que ça ait laissé une trace, chez chacun. » Et effectivement j'aime un théâtre où on a une première vision, je ne vais pas dire lisse, mais assez claire des signes qu'on vous présente sur le plateau. Et j'aime qu'à la fin d'un spectacle on voit les traces d'une vie. Comme je pense, on voyait à la fin du spectacle, il y avait de l'eau partout. Voilà, j'aime que ça se déstructure et que ça s'abîme.

**M.D.-S. :** Oui, en effet, dans ta mise en scène, il était flagrant que quelque chose s'était produit, que quelque chose s'était passée. On avait commencé avec un espace très réglé, juste cette lampe qui pendouille au-dessus d'une table, un carré blanc au sol dans lequel est l'actrice et au fur et à mesure de la représentation les choses s'étendaient, partaient, partaient vers l'extérieur et jusqu'à donner ce plateau, un peu mêlé avec des traces de craie. Des pas à la craie qui errent un peu, qui partent du carré, et ce carré qui lui-même est de moins en moins précis au fur et à mesure de la pièce.

**V.M. :** Oui, et qui laisse une vision de l'espace, où on a vécu quelque chose, qui a modifié cette vision. Qui a modifié l'acteur, car il n'est plus dans le même état, et où on a vécu, et où il y a eu une épreuve, souvent dure dans ces spectacles-là. Mais pas toujours comme j'ai toujours essayé de tirer vers le haut. Parce que je me dis toujours que dans la vie, quand il nous arrive des drames, il y a un instinct de survie où on peut rire encore. Donc c'était important. J'ai eu parfois du mal, j'aurais voulu, non, je pense que je l'ai tiré au mieux vers l'ironie, le cynisme que Sarah Kane peut avoir et un énorme instinct de vie. Dans le livre de Graham Sanders il y a des témoignages de comédiens qui disent qu'elle était pleine de vie, qu'elle adorait faire la fête. Donc c'était important pour moi, que de tableau en tableau, on puisse avoir à des moments, des moments de respiration où presque elle rit, elle y croit encore et elle rit, elle est folle, elle est drôle et c'est là, que ça rejoint le théâtre en rupture que j'aime. C'est à dire qu'un personnage n'est pas tragique du début à la fin. Mais à travers son histoire tragique il traverse des bulles de bonheur qui lui permettent de tenir. Et qui permettent aussi au spectateur de tenir. (*Rires*)

**M.D.-S. :** En effet, quand tu parles du théâtre de la rupture, à côté de ces moments extrêmement intenses, corporels, qui peuvent être très douloureux mais en fait jamais agressifs mais agressant, là, je ne sais pas comment dire, (c'est le spectateur qui parle) on retient son souffle avec elle mais on ne se noie pas non plus. Et donc à côté de ces moments-là, intenses, il y a des moments non moins intenses dans le sourire. On sent un personnage amoureux, on sent un personnage riant, on sent toutes ces émotions, qui à priori n'iraient pas les unes avec les autres, mais qui finalement sont là, et on est bien obligé de reconnaître, elles sont là, et elles sont bien ensemble. Et ça fait du bien de les voir ensemble. (Une fois de plus c'est le spectateur qui parle). En effet je ressors du spectacle que j'ai vu à plusieurs reprises, à chaque fois sans l'idée d'agression. J'ai beau avoir vécu durant le spectacle des émotions intenses, quitte à, comme toi, comme pour les premières lectures du texte, pleurer avec le personnage pour cette histoire qui est belle et sombre et triste. Mais, j'en ressors sans être moi-même endolori, agressé, ou blessé. Il y a quelque chose de bienveillant dans ton spectacle, qui fait qu'on ressent ces choses, qu'on les comprend, qu'on les saisi mais qu'on en est pas blessé. Et, c'est quelque chose à mon sens, très fort. Qui est aussi à mon sens, propre à ce texte. Et à ton travail sur ce texte, puisque que c'est un texte qui dit des choses gigantesques. Comme tu disais au début, d'une intensité incroyable, mais qui le fait de manière tellement, (comment dire), qui dit des choses gigantesques de manière douce – j'aurais presque envie de dire – et de manière à les rendre audible. Il y a vraiment cette idée d'audibilité dans ta mise en scène et dans ce texte.

**V.M. :** Et, notamment, ce passage important pour moi que j'ai rêvé très vite, et je souriais et je disais : « ho, oui, oui, je veux vivre ça avec le spectateur », c'était presque jubilatoire ce passage, où on était toutes les trois habillées en bleu avec des perruques. Ça a un sens pour moi je te le raconterais après. Mais pour moi toute cette énumération, ce tableau où elle dit : « mener à bien objectif et ambition, surmonter les obstacles et accéder à l'excellence, accroître l'estime de soi par l'exercice heureux du talent<sup>8</sup> ». Et ce passage-là, en fait, Sarah Kane, j'ai appris par Séverine Magois qu'elle avait fait quelques recherches dans des centres psychiatriques. C'était comme une Bible, qui était affichée dans certains hôpitaux en Angleterre, et je pense qu'elle a remanié ce texte-là. Mais, elle s'en est servie, presque pas en se moquant. En même temps, moi, je trouve – j'adore ce texte – car je trouve qu'il est tellement juste. « Oui, j'aimerais mener à bien objectif et ambition. Oui, j'aimerais surmonter les obstacles. » Et je me suis dit à ce moment-là : « Il faudrait vraiment que je sois en communion avec le spectateur. Que ce soit un moment, (comment dire) où on baisse les armes. » On a eu déjà beaucoup de choses au début du spectacle. Je me suis dit : « ça va être un moment formidable, autant pour les acteurs, que pour les spectateurs » et puis là est venue l'idée de boire du whisky – qui était du vrai whisky – d'ailleurs, parfois, le spectateur avait du mal à en boire, j'essayais de le forcer un peu. Je n'en mettais pas beaucoup mais moi ça me faisais beaucoup de bien, à ce moment-là, cette petite goutte de whisky. Et l'idée c'était vraiment de jouer avec l'acte théâtral. C'est à dire que là, je sortais un peu du rôle, il y avait une espèce de prise de distance, où, après tout ce qui s'était passé : « Aller prenons deux minutes pour faire le point sur ce qu'on pourrait faire de nos vies. » (*Rires*) J'aimais beaucoup, c'est un passage quand il arrivait, j'étais dans une détente et une complicité avec le public. C'était hyper fort. Hyper fort dans le sourire, dans l'amour du théâtre. Le fil ça a été aussi, par rapport au fait qu'on était habillée toutes les trois pareil. C'était qu'elle se voyait en son médecin, qu'elle se voyait, comme on peut se voir dans quelqu'un qui vous aide. C'était l'histoire du dédoublement, pas forcément du dédoublement de personnalité, mais comment elle l'a contaminé, comment il est comme elle. Et comment il y a ce fantôme, cette femme qui passe qui est aussi une elle-même ou une autre. Comment elle est une femme, comment elle est toutes les femmes.

Et l'idée aussi du coup que je me rase la tête pour traverser cette histoire-là, c'était d'abord pour m'impliquer, complètement. A plusieurs reprises on m'a dit : « Non ! Mais tu ne vas te raser la tête ! T'es folle ! T'auras plus de travail et puis t'as qu'à mettre une perruque ! ». Non ! Quand un acteur, un homme se rase la tête on ne dit rien c'est bien, mais une femme tout à coup ça

---

<sup>8</sup> Pour retrouver le passage : Sarah Kane, *op. cit.*, p. 43-45. Valérie Marinese cite la traduction inédite de Séverine Magois.

devient ! Je me dis : « mais non, ça va être très simple, j'ai juste besoin de me transformer. J'ai des cheveux je suis assez féminine. » J'avais besoin de trouver quelque chose physiquement qui fasse que je devienne androgyne et que je m'implique vraiment. Je ne voulais pas mettre une perruque à cheveux courts. Il fallait que j'éprouve cette chose-là. Et ça a été super de le faire. Et, du coup, cela me permettait de – à partir du moment où je me suis rasée la tête, je suis rentrée dans un truc en tant que comédienne. C'était super. Physiquement je pouvais travailler à la composition de quelque chose entre guillemet parce qu'il y avait un investissement personnel énorme. Mais physiquement j'étais devenue, ce que voulais que soit ce personnage, c'est à dire un personnage ambigu, androgyne, qui aime les femmes ou les hommes. Je pense qu'on peut se dire que Sarah Kane était homosexuelle ou peut être qu'elle aimait aussi les hommes ? Et elle se pose, cette question-là, la question de l'homosexualité se pose de manière très fine je trouve, très belle. L'amour des femmes dans ce texte. Son amour des femmes.

**M.D.-S. :** En effet, dans mon travail j'ai pu voir que au fur et à mesure des pièces, le sexe du personnage qui parle est de moins en moins évident, de la même manière le sexe du personnage qu'il aime est de moins en moins évident lui aussi, et du coup cela invite à toutes les combinaisons possibles, homme-homme, homme-femme, femme-femme. On a l'impression que ce qui est mis en avant, c'est le sentiment amoureux d'un autre être que soi plutôt que de savoir s'il s'agit d'un homme ou d'une femme, même si cela a son importance, mais comme si cela avait une importance seconde en fait, que l'importance première c'était justement, cette personne à qui le sentiment amoureux va nous lier, avec qui on va établir une relation. J'ai vraiment l'impression au contact de ces textes, qu'elle enlève peu à peu toutes les frontières sociales, les frontières extérieures de l'individu, pour que ce soit directement, justement, les intériorités des individus qui se rencontrent les unes avec les autres.

**V.M. :** Et puis, qui après tout, tu as raison, c'est ça l'important même si du coup elle lance un message à travers ce texte, mais sans l'appuyer, c'est-à-dire je dis « lui », je dis « elle », je suis il, je suis elle, je dis « il » en parlant de l'aimé, puis après je dis « elle ». Et ça brouille les pistes, et en même temps, ça permet de laisser ouvert quelque chose d'une grande tolérance. À notre époque c'est bien.

**M.D.-S. :** Cette question du « il » et du « elle », c'est très lié à la langue. Or Sarah Kane écrit en anglais, c'est une langue qui permet de maintenir l'ambiguïté très longtemps puisque en disant « I », en disant « you », on ne parle pas du sexe du personnage, on n'a pas d'accord avec les adjectifs par exemple. Donc, quand tu me disais que tu as rencontré ce texte, je me demandais quel texte tu as rencontré ? Est-ce qu'il s'agissait du texte anglais ? Est-ce qu'il s'agissait d'une

traduction ? Et si oui quelle traduction, et au fur et à mesure comment tu as travaillé avec les différents textes qui peuvent exister ?

**V.M. :** J'ai d'abord découvert la traduction d'Evelyne Pieiller aux éditions de l'Arche. J'ai déjà beaucoup aimé. Et puis je connais Séverine Magois qui a traduit *L'Amour de Phèdre*. J'ai pris contact avec elle parce que j'avais travaillé il y a quinze ans avec elle sur un projet. J'aime beaucoup cette traductrice. C'est une traductrice qui adore travailler au plateau avec les acteurs. Elle est très ouverte au changement. Elle aime écouter la voix des acteurs. Parfois elle modifie sa traduction par rapport à ce qui se passe. Bref c'est une passionnée quoi, c'est fabuleux, j'aime beaucoup. Je n'avais pas eu de contact avec elle depuis dix ans. J'ai appris par un ami commun qui me dit : « Mais appelle Séverine » - j'avais flashé sur ces textes – « Mais appelle Séverine Magois, elle l'a traduit. » Du coup j'ai repris contact avec Séverine je lui ai dit : « Écoute je viens de découvrir le texte de Sarah Kane, Thierry Bordereau m'a dit que tu l'avais traduit. » et donc, là, elle me dit qu'elle l'a effectivement traduit, mais que le jour où elle a voulu lui envoyer par la poste, elle a appris, juste avant d'aller poster son texte, pour lui proposer, que Sarah Kane s'était suicidée. Donc elle est rentrée chez elle, elle a mis son texte au placard. – On a appris après que tous les droits sur les dernières traductions avaient été donnés à Evelyne Pieiller. – Donc je discute avec Séverine, je lui dis « Ben voilà, j'ai envie de lire ta traduction » elle me répond : « il y a pas de problème, je te l'envoie si tu veux en faire quelque chose sache que si tu montais ce texte-là, avec ma traduction tu ne pourrais pas mettre mon nom. » Malgré tout j'insiste, alors, elle m'envoie sa traduction, là, tout de suite j'ai une nouvelle révélation, je me dis : « C'est génial ! C'est génial, c'est beaucoup moins policé, beaucoup moins poétique que ce qu'a fait Evelyne Pieiller C'est beaucoup plus âpre, beaucoup plus proche de l'anglais, c'est beaucoup plus tout, quoi ! » C'est une évidence. Ça confirme mon envie de le monter et dans la traduction de Séverine Magois.

**M.D.-S. :** Dans cette traduction, ce qui m'est apparu – je n'y ai pas encore eu accès, si ce n'est par les spectacles. – J'ai eu l'impression que le texte était très ancré sexuellement, du moins, ça ne fait aucun doute, que c'est une femme qui parle, et je sais aussi que c'est très important dans ton approche du texte, tu parles souvent d' Hamlet au féminin.

**V.M. :** Oui

**M.D.-S. :** Pourquoi c'est important, pour toi et pour Evelyne, que ce soit une femme qui parle et une comédienne qui interprète cette femme qui parle ?

**V.M. :** Moi, quand j'ai découvert ce texte, c'était évident qu'elle l'avait écrit pour une femme. Pour une femme ambiguë, homme-femme. Mais une femme ! C'était aux actrices d'interpréter ce rôle-là. *(Rires)* Y'en a pas beaucoup des textes aussi forts pour des actrices. Et ça aussi ça été mon cheval de bataille. Non ! Je voulais montrer que c'était un texte écrit pour une femme. C'est une femme qui l'a écrit pour une femme, pour qu'une comédienne l'interprète. Et pour moi, qu'un homme le mette en scène, ou qu'on mette en scène un homme, oui, mais ! Ça arrive à un moment donné dans l'histoire du théâtre où il faut que les femmes s'engagent. Et voilà, c'était évident. Évident, que c'était un cadeau pour une comédienne. Ce n'était pas un cadeau, mais qu'il ne fallait pas que les comédiennes laissent passer ça ! A la limite je pourrais être encore plus terroriste que ça, et dire : « Il faut que ce soit une femme qui mette en scène ! » *(Rires)* C'est pour ça que je l'ai fait, que je l'ai mis en scène. Je ne vais pas dire que moi je vais comprendre plus de choses qu'un homme. Mais elle laisse un objet qui – En fait j'attendais ça ! Je n'ai jamais interprété un rôle pareil. Je savais qu'on ne me le proposerait pas et du coup j'ai dit je le fais. Il faut que je montre que je vais le faire que – *(rises)* c'était comme un signe de la part de Sarah Kane : « Vas-y monte le ! Toi ! Fais le entièrement comme moi ! Je l'ai écrit entièrement et tu l'interprètes. »

**M.D.-S. :** Oui c'est drôle cette idée d'invective de Sarah Kane parce que on sent beaucoup la responsabilité de monter ce texte comme un acte dans ce que tu dis.

**V.M. :** Presque un acte politique !

**M.D.-S. :** Oui, un acte politique. On sent que c'était important. On parle d'engagement, il y a l'engagement physique de comédien, et ton engagement en tant qu'artiste de dire ce texte est important et je veux le défendre et le montrer, proposer une vision du théâtre à travers lui et par lui.

**V.M. :** Pour revenir à ce que tu me disais par rapport à la traduction du il-elle, quand tu auras, si j'espère que tu arrives à voir Séverine elle en parle très très bien. Et elle a tenu à bien appuyer là-dessus dans la traduction. Même si elle dit que le il et le elle est différent en anglais, elle a tout fait pour que ce soit le plus près de l'anglais, de manière à ce qu'on garde cette ambiguïté. *(Rires)* Séverine aussi était très engagée sur la traduction à respecter au plus proche l'engagement de Sarah Kane sur ces questions de il-elle, de frontière ou pas, entre ces deux sexes.

**M.D.-S. :** Et justement qu'est-ce que tu penses, que ça raconte simplement le fait que ce soit une femme, un corps féminin en train de parler de dire ce texte. Qu'est-ce qu'il dit de particulier de ce

texte, un corps de femme indépendamment, de tout travail d'interprétation et de proposition scénique, et le fait que ce soit une femme et le fait de jouer sur la frontière comme tu l'as fait en faisant de ton corps un corps de femme, mais un corps de femme androgyne.... Qu'est-ce que tu penses que raconte simplement le corps sur le plateau, au moment où il dit ce texte indépendamment de tout travail interprétatif.

**V.M. :** Je pense que Sarah Kane pose la question de l'évolution de la femme. Aujourd'hui, on en parle beaucoup, la parité. Elle pose vraiment la question de l'engagement des femmes et de leur place dans la société, de manière. (Ça m'émeut de parler de ça.) Oui, la condition de la femme elle évolue, bien ! Mais on est d'accord que sur certains points, il y a encore plein de disparités et si ce n'est pas à l'artiste de poser ces questions-là, ben je ne sais pas à qui c'est ! Oui, ça pose des questions, ça parle de notre temps. Ça dit : « Comment évolue-t-elle, la femme, avec ses douleurs ? Comment elle s'implique dans la société, dans la cité, dans le monde ? » Je pense que ça raconte ça.

**M.D.-S. :** Je voulais te demander, même si je comprends ce que ça représente comme acte scénique de présenter ce texte en tant que femme, je me demandais qu'est-ce que cela produit sur ce texte précisément le fait qu'il soit dit plutôt par une femme, car en effet je pense aussi que Sarah Kane l'a orienté plutôt vers une femme. Mais moi j'ai la sensation qu'il serait possible aussi de faire autrement, mais c'est une hypothèse. Du coup je me dis qu'est-ce que ça apporte de particulier de précis, que ce soit une femme qui le dise, ce texte précisément, dans ces mots, je ne sais pas ? C'est vraiment une question ouverte.

**V.M. :** Ça rapporte ce dont on vient de parler, c'est-à-dire comment une femme vit aujourd'hui à travers la dépression, à travers sa vision du monde. Ça raconte ça et maintenant que je l'ai fait. Effectivement qu'un homme peut aussi faire une belle proposition, et je suis ouverte à ça, et maintenant, j'irai voir si un comédien mettrait en scène *4.48 Psychose* et l'interpréterait, je pense qu'aujourd'hui j'aurais envie d'aller le voir. Parce que je l'ai fait et que du coup j'aurais envie d'aller voir d'autres propositions, et d'être ouverte à voir ce que ça raconterait. Est-ce que ça raconterait autre chose ? Je ne sais pas si ça raconterait autre chose puisque effectivement elle écrit il-elle. Peut-être que physiquement ça raconterait autre chose. Ou alors ce qu'il faudrait faire, c'est faire une double proposition avec une femme et puis après changer les rôles, effectivement ça raconterait autre chose. En même temps peut-être ce que raconte le texte de Sarah Kane, et ce qu'on peut en faire en même temps, si c'est une comédienne qui l'interprète et une femme qui le met en scène. Moi, je crois que ça raconte, que justement, il n'y a pas de frontière entre les hommes et les femmes. Et que ça raconte que les femmes peuvent interpréter des rôles aussi

denses que celui-là, d'où un Hamlet au féminin. Peut-être que c'est une espèce de propagande pour dire : « regarder on est des humains, on est des acteurs, t'es une femme, t'es un homme, on est des acteurs. » On fait des propositions qui font que, presque à la manière de Greg quand il parlait de son acteur « super-marionnette ». Ce sont des corps qui racontent des choses, et évidemment le fait que je sois une femme cela apporte des signes, mais justement avec le texte de Sarah Kane est-ce que ça ne raconte pas les mêmes choses aux spectateurs hommes et aux spectateurs femmes. Ça peut parler de nous les hommes et ça peut parler de nous les femmes, ça parle à l'individu, ça parle à « l'Homme ».

**M.D.-S. :** Oui. Mais là, de même, en tant que spectateur, je ne me suis pas dit : « ce sont des choses que je ne peux pas comprendre du fait d'être un homme ou une femme. » En effet, je pense que ça parle, ça agit, et ça produit des sensations, quel que soit le sexe de celui qui reçoit le spectacle ; et quel que soit, aussi, sûrement, le sexe de celui qui le propose.

Peut-être que poser : « homme ou femme ? », c'est une question un peu biaisée, parce qu'un corps ne produira pas la même sensation qu'un autre corps, finalement ; et donc un individu, homme ou femme, un acteur ou une actrice, produira de toute façon pas la même sensation qu'un autre acteur ou qu'une autre actrice. C'est vraiment une chose que ce texte nous amène à sentir, j'ai l'impression.

**V. M. :** Dans tout le début du spectacle, il y a ce moment où François, qui interprète le médecin, ou l'amant, l'ami, est habillé en costume d'homme ; puis il y a ce moment où on se déshabille, et où on est les mêmes ! Moi j'ai un boxer blanc, il a un caleçon blanc ; on est les mêmes. Et puis après on se dénude, on enlève quelque chose de l'ordre de l'identification homme/femme, et puis on s'habille et on devient des femmes. Avec la présence de François, aussi, sur le plateau, j'ai voulu aussi parler de ça. [il enfile également une robe bleue, identique] De la communion entre les hommes et les femmes. On est des acteurs et on endosse des « personnages », mais finalement lui a sa grande part de féminité, et elle a sa part de masculinité.

**M.D.-S. :** Oui, cette question de l'habit est très intéressante, comme si l'identité sexuelle, elle était dans l'habit plus que dans l'être [sur la scène de théâtre]. C'est aussi quelque chose qui est beaucoup travaillé dans le théâtre de Sarah Kane, notamment dans *Purifiés* où les personnages, sans arrêt, changent d'habits, et de sexe en même temps. Du moins, ça commence par les habits : Robin se retrouve très rapidement avec les vêtements de Grace ; Grace porte alors les habits de son frère jumeau, des habits d'homme ; elle lui ressemble alors parfaitement, jusqu'à se faire greffer un sexe masculin et devenir, à la fin de la pièce, cette espèce de personnage ambigu, que

j'avais tendance, dans mon travail, à comparer à un Ange, hermaphrodite, en cela qu'il a les deux identités sexuées en même temps – et non pas l'inverse qui serait qu'il n'en ait aucune des deux. J'essayais de mettre en avant que, dans *Purifiés*, Sarah Kane proposait une sorte de voie pour l'acteur, qui était d'être un corps investi, qui pouvait recevoir lui-même toutes les informations, et ensuite porter une parole qui ne serait pas identifiée à une identité sexuée, à une identité sociale, mais qui serait une parole d'un *être* qui est en train de parler, d'un individu qui est humain et qui dit quelque chose de l'humanité, dans ce qu'elle a d'intime. Et cela passe par le fait de dépasser le cloisonnement sexuel.

**V. M. :** Dans *Purifiés*, elle commence à aborder ce thème-là, et dans *4.48 Psychose* il y a cette phrase au début : « l'hermaphrodite brisé qui ne se fait qu'à lui et elle-même ». Et tu as dit quelque chose de très juste : tu as parlé d'humanité à partir de l'intime. Et c'est vraiment ça, ce texte : elle part de l'intime pour exploser et parler de l'humanité. D'où, après, ces passages où elle parle des Juifs : « J'ai gazé les Juifs<sup>9</sup> », où elle prend sur elle toutes les horreurs du monde.

**M.D.-S. :** Et il me semble que c'est aussi une caractéristique de ta mise en scène, de partir de ce rapport *très intime* au texte, et de l'emmener vers *tous les spectateurs* qui seront là, pour leur parler de leur humanité, ce qu'ils ont en commun avec ta sensation par rapport à ce texte.

---

<sup>9</sup> Sarah Kane, *op. cit.*, p. 35-36.