

Olivier Saccomano

Une « provocation réciproque ». Échange autour d'une méthode de création

Propos recueillis par Élise Deschambre

[Version pre-print]

En 1998, après des études de philosophie, Olivier Saccomano fonde la compagnie Théâtre de la Peste à Marseille, qu'il dirige en même temps qu'il enseigne à l'Université d'Aix-Marseille. Dans le cadre d'un Atelier de Recherche Théâtrale dont il a la charge, il rencontre la metteuse en scène Nathalie Garraud, à laquelle il s'associe en 2006 ; il rejoint alors la Compagnie du Zieu, dont il assume depuis la co-direction. Il travaille ainsi, en étroite collaboration avec N. Garraud, à la création de plusieurs cycles de spectacles, en se consacrant spécifiquement à l'écriture : Notre jeunesse (2013), Othello, variation pour trois acteurs (2014), Soudain la nuit (2015), La Beauté du geste (2019), Un Hamlet de moins (2021). Ses textes sont publiés aux Solitaires intempestifs. Depuis 2018, il co-dirige avec N. Garraud le Théâtre des 13 vents, CDN de Montpellier. C'est au sujet des aspects pratiques de cette collaboration artistique que nous avons échangé.

Élise Deschambre. – Votre collaboration artistique avec la metteuse en scène Nathalie Garraud au sein de la compagnie du Zieu est particulière en raison du lien fort qui unit la conception des textes et la conception de leurs mises en scène. Pourriez-vous nous en parler par le détour de la création du spectacle *Notre jeunesse*¹ ? Comment ce projet a-t-il vu le jour ?

Olivier Saccomano. – La genèse de *Notre jeunesse* se confond avec les années de formation de la troupe. Quand nous nous sommes rencontrés avec Nathalie en 2005, nous partagions une inquiétude quant à ce qu'on peut appeler globalement l'écriture théâtrale. Il nous semblait à tort ou à raison que, depuis la fin des années 90, l'art de la mise en scène et le poème théâtral n'entraient plus en lutte l'un avec l'autre, ne se posaient plus réciproquement des problèmes ou des énigmes. Les robustes paradoxes de Heiner Müller sur le texte-matériau avaient été bien vite digérés par les adeptes du post-dramatique. Et d'autres auteurs qui nous intéressaient, ceux qui maintenaient une forme de contradiction souterraine, une agitation dans la langue, une profondeur de champ historique résistant à l'immédiateté spectaculaire (Schwab pour moi, Barker pour elle) sortaient généralement très affaiblis du « traitement » que les mises en scène leur appliquaient. Je veux dire que le texte, considéré dans sa forme, n'était que très rarement l'enjeu d'une expérience. Par

¹ *Notre Jeunesse*, texte d'Olivier Saccomano, mise en scène de Nathalie Garraud, Compagnie du Zieu, créé au Théâtre Massalia, 2013.

ailleurs, dans ces années-là, la querelle qui occupait le devant de la scène entre les nouveaux partisans de la fable (souvent d'un sentimentalisme réactionnaire, biberonné au storytelling) et les nouveaux partisans de la performance (et, au fond, d'une forme de néo-naturalisme ou de vérisme douteux) nous ennuyait beaucoup. Elle nous ennuyait d'autant plus que l'activité critique était déjà assez faible, et ne liait pas du tout l'expérience théâtrale aux charges politiques qui la traversaient ou la sous-tendaient.

En réaction à cette impasse, nous avons tenté, de façon assez volontariste, de reprendre le problème à sa racine à partir de deux pistes qui constituaient comme le fond innommable de notre désir de théâtre, disons : la fiction et la dialectique. Et de nous pencher, à titre d'exercice, sur une forme précise, la tragédie, qui, selon nous, pouvait en proposer différentes combinaisons. Alors, pendant trois ans, nous avons travaillé avec un groupe d'acteurs, de traducteurs, d'auteurs, à ce que pouvait bien nous apprendre ou nous demander la forme tragique. Nous avons monté trois pièces : *Ismène* (d'après *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle qu'a retraduit pour nous Pierre Judet de Lacombe et l'*Antigone* de Sophocle, dans la traduction des Bollack), *Ursule* (traduite avec Mike Sens) de Howard Barker, auteur qui se réclamait ouvertement de la tragédie, et *Victoria* (une commande de tragédie contemporaine faite à Félix Jousserand). C'était, consciemment ou non, une période préparatoire à la création de nos propres pièces : nous examinions la forme précise des phrases, les structures dramaturgiques, les plans de jeu explorés par les acteurs, nous tâchions d'en mesurer les ruptures, les écarts. De cette première expérience, nous avons appris deux choses : que notre travail de plateau nécessiterait désormais une pratique quasi-quotidienne (peu compatible avec les normes et modèles de production dominants, où l'année se décline généralement en dix mois de recherche d'argent, deux mois de répétitions, et une courte exploitation), et que nous désirions à présent écrire notre propre théâtre.

La troupe est née à ce moment-là, du chemin engagé vers l'écriture d'une pièce. Et nous avons dû pour cela transformer nos conditions de travail : nous avons, Nathalie et moi, radicalisé nos penchants respectifs, venues de nos vies antérieures, qui nous inclinaient moi vers le travail de la phrase, de la dramaturgie, elle vers les structures de jeu et le trajet psycho-physique des acteurs. Et nous avons créé pendant deux ans des pièces que nous avons appelées *Études*. Ces pièces avaient des constantes formelles : elles étaient écrites pour deux acteurs, naviguant entre plusieurs rôles, étaient répétées en double-distribution pendant seulement deux à trois semaines, et nous les jouions tout au long de l'année dans des lieux accueillant des jeunes gens, en répétant tous les jours... Il y avait, dans ces *Études*, des enjeux techniques. Nous leur avons donné des titres qui semblaient sortis des *Essais* de Montaigne, et comme chez Montaigne, nous citions des textes de

pièces ou de films existants, qui servaient d'appui à nos propres textes, dans un jeu d'échos qui faisait apparaître à la fois les persistances mais aussi les métamorphoses d'un motif. Par exemple, notre étude sur l'amour était construite à partir d'un extrait du *Misanthrope* de Molière, d'un passage de *Vivre sa vie* de Godard, et d'un dialogue que j'avais à écrire entre un homme et une femme dans la salle d'attente d'un Pôle Emploi. Les acteurs allaient et venaient, « *cut* », d'un rôle à l'autre, d'une situation à l'autre, d'une époque à une autre. Dramaturgiquement, nous nous initiions au montage parallèle, les acteurs à la technique du jeu masqué (sans masque, mais avec ce que nous appelions des masques historiques, qu'on pouvait poser et reprendre) et, dans l'écriture, je m'entraînais sans relâche au dialogue. C'est pourquoi, dans *Notre jeunesse*, le dialogue est si présent. De même, le sujet de la pièce est venu du fait que nous jouions toute l'année dans des lycées, ou des foyers d'accueil.

Au cours de la création de *Notre jeunesse*, nous avons conservé des éléments de cette méthode, à ceci près que nous n'avions plus de textes de départ : nous avons donc imaginé une situation (celle des jeunes gens des Cailloux blancs), hantée par une situation historique plus lointaine (celle des émeutes révolutionnaires de 1789), et travaillée, disons, par la situation théâtrale elle-même (la mise au centre des rôles, leur mise à distance entre les acteurs et le public). Il y avait donc, encore, des sources multiples, en lutte les unes avec les autres, mais à partir cette fois d'une base fictionnelle établie. Pour le reste, nous avons maintenu notre façon de faire où, d'une certaine façon, chaque discipline (jeu, écriture, mise en scène) « provoque » l'autre, tout en suivant sa propre ligne et sa propre temporalité. Ainsi, certaines séquences sont nées d'une situation, d'un rôle ou d'un accessoire amenés par les acteurs dans des séquences qu'ils construisaient, et qu'il y avait à réinscrire dans la constellation de motifs agencés dans la pièce. Sur la pièce elle-même, sa structure, c'était un travail de concertation, de contradiction et d'ajustement permanent entre Nathalie et moi, comme ça l'a toujours été depuis.

E.D. – Concrètement, comment cette rencontre entre écriture, jeu et mise en scène a-t-elle eu lieu ?

O.S. – En fait, nous commençons toujours par de longues séances de travail dramaturgique où chacun pose sur la table une sorte de mise inconsciente quant à la pièce, faite d'expériences, de lectures, d'éléments historiques, d'orientations politiques. Je dis « mise » comme dans les jeux de hasard, qui impliquent un curieux mélange de stratégie et d'aveuglement. On lit aussi ensemble, on regarde ensemble des films, de la peinture. À ce stade, il n'y a aucun texte, en tout cas pas le texte de la pièce, seulement des fragments de dialogues, des poèmes, que j'amène au titre de symptômes à déchiffrer, y compris pour moi-même. Ensuite, quand commence le travail de plateau, Nathalie demande aux acteurs de construire des séquences, à partir de consignes précises, séquences sur

lesquelles nous revenons tous ensemble pour mesurer ce qu'elles révèlent, font avancer (ou pas) quant à la pièce, mais aussi quant aux problèmes de théâtre que nous nous posons. Il s'agit donc moins de répétitions que d'une sorte d'enquête en actes, à laquelle tous participent (acteurs comme techniciens). Des rôles y naissent, ou des indices de rôles, des hypothèses d'existence, des tournures de langage, des silhouettes.

Après ça, je pars à l'écriture avec une série de motifs, de détails, de voix, et je commence à former des phrases et des scènes, que je ramène à la session suivante, comme de nouvelles mises. Nathalie, de son côté, établit des structures de jeu, c'est-à-dire un dispositif spatial qui oriente la relation des acteurs au public, des acteurs entre eux. Et l'enquête reprend, à partir de ce nouveau palier. Il n'y a pas, à vrai dire, de coupure nette entre un temps qui serait préparatoire à l'écriture et un moment où l'écriture guiderait le travail de répétitions. L'établissement du texte, sur la page, se fait au fur et à mesure que la pièce trouve sa structure (narrative et spatiale). Et cette structure, sur laquelle nous travaillons ensemble, Nathalie et moi, appelle de nouveaux textes, ou rejette des textes existants. D'ailleurs, le texte de la pièce au sens strict se stabilise très tard chez nous, parfois même après les premières séries de représentations. Je suis présent sur la quasi-totalité des répétitions, et dans les dernières semaines, il m'arrive souvent d'écrire, d'un jour sur l'autre, une scène qui s'avère nécessaire, parce que la pièce, à l'état où elle se trouve, nous la réclame... En fait, cette façon de faire nous demande de partir tous d'un inconnu, que l'écriture du texte n'a pas pour fonction de combler, mais d'affronter à sa manière, comme s'y affrontent la mise en scène et le jeu des acteurs. C'est pour cela que je parlais plus haut de provocation réciproque. On s'est toujours dit qu'un mouvement de mise en scène n'était pas du même ordre que le mouvement d'un acteur ou que le mouvement d'une phrase. Alors, plutôt que de viser une harmonisation ou une unification, on laisse travailler les hypothèses les unes contre les autres, pour mesurer ce qui se passe à l'intersection. Et sur cette frontière, on s'échange des armes.

E.D. – Auriez-vous un exemple issu de la création de *Notre Jeunesse* qui atteste de cette rencontre entre l'écriture et le travail au plateau ? La scène du coup de téléphone entre Aziz et Anna, alors opératrice téléphonique, a un fort potentiel comique. Proviend-elle d'improvisations ?

O.S. – Je ne me souviens plus d'où est venue l'hypothèse des centres d'appels où les personnages d'Anna et Lola travaillent, mais nous cherchions un de ces jobs précaires et de service où un prolétariat jeune est facilement employé et facilement renvoyé. Métaphoriquement, le centre d'appels avait aussi une dimension théâtrale qui nous intéressait : le recours aux pseudonymes, à

une langue commerciale hégémonique, leur situation géographique dans des bureaux au milieu de zones industrielles à l'écart des métropoles, etc. Les récits des conditions de travail dans ces centres d'appels sont édifiants. Tout le monde mesure, quand on reçoit plusieurs fois par jours des appels de ces opérateurs, à quel point toute parole y est contrainte, à la chaîne, faussée, à quel point surtout y sont mobilisés des éléments de conversation quand toute conversation est en réalité impossible. La plupart du temps, on raccroche poliment, mais imaginez ce que cela signifie que de passer sa journée à avoir ce type de rapports, une liste de noms et de numéros, avec un chronomètre et un petit chef sur le dos. C'est l'alliance violente, et d'autant plus violente qu'elle se veut courtoise, d'une brutalité commerciale ordinaire et d'une servilité glaçante.

Quant à la scène que vous évoquez, il y a eu au départ de l'échange entre Anna et Aziz une improvisation dans laquelle Aziz (Julien Bonnet) appelait un numéro de dépannage électrique et tombait donc sur Anna (Laurence Claoué), au centre d'appel. Je me souviens que certaines phrases, très empruntées, qui étaient venues dans l'improvisation, avaient une espèce de maladresse syntaxique (« nécessitez-vous le diagnostic d'un conseiller électrique ? ») qui m'intéressait beaucoup. J'ai pris en note certaines de ces phrases, qui venaient à la fois de la difficulté de l'actrice à inventer ce qui devait sonner comme une phrase toute faite, mais qui révélaient aussi quelque chose de la situation contrainte du rôle. Je pars donc parfois d'une cellule, accidentelle, et je la fais ensuite travailler dans l'écriture à l'échelle de la scène. De même, le malentendu un peu idiot entre « l'ampoule » et « la poule » qui vient aussi de l'improvisation, m'a donné ensuite la piste de décomposer la scène en deux appels successifs, où la même opératrice répond, d'abord au nom d'une société d'assistance vétérinaire puis d'une société de dépannage électrique, etc. *A contrario*, le lien que fait Aziz, à la fin de la scène, entre Anna et Alice, vient de l'écriture seule, et appartient à un réseau de correspondances à l'échelle de la pièce. En fait, quand pour une scène il y a une séquence d'improvisation au départ, je travaille soit en prélevant des détails qui m'entraînent à certaines décisions d'écriture, soit – cela arrive aussi – en reprenant sa structure et en y ajoutant un certain nombre de détails (c'est le cas du rêve de Lola, qui est un rêve de Conchita Paz, l'actrice qui jouait Lola, dont les improvisations sont toujours très finement structurées).

E.D. – Un tel processus de création suppose-t-il une certaine égalité entre l'auteur et le metteur en scène ? Et qu'en est-il des comédiens et comédiennes, de votre rapport à eux ?

O.S. – Oui, il y a une égalité de principe entre nous tous, mais qui ne donne aucun droit. Je veux dire que c'est une égalité entre les disciplines, pas une égalité entre les individus telle qu'on peut la penser, la désirer sur un plan politique. C'est pourquoi nous ne nous sommes jamais, dans le travail

de l'art, pensé comme un « collectif ». Ce terme, importé du champ politique, reconduit souvent les groupes artistiques aux impasses de l'individualisme, à la place de chacun et à sa liberté supposée qui, en réalité, se confond souvent, plus ou moins consciemment, avec les intérêts particuliers du moment. Nous appliquions cependant, sur un plan matériel, une stricte égalité des salaires, ce qui n'est pas rien, notamment pour les auteurs. Car dans la logique de la « commande » qui domine aujourd'hui, la place des auteurs dans les budgets de production correspond à une enveloppe établie, variable selon la quantité de pages à fournir, la cote du fournisseur, mais qui au fond sépare l'écrivain du processus matériel de production théâtrale. Cela lui conserve peut-être une sorte d'aura (on attend beaucoup de lui) mais le place aussi dans une position de dépendance accrue (on attend beaucoup de celui à qui l'on commande...) En intégrant l'auteur au budget de production et au processus de production à égalité avec les autres travailleurs, les rapports s'en trouvent sensiblement modifiés, compliqués peut-être aussi, dans la mesure où il fait toujours fonction de référent ambigu, redouble parfois l'autorité qu'on suppose au metteur en scène, mais disons que nous sommes plutôt partisans de cette complication-là que de la « simplicité » du marché des commandes.

Quant à mon rapport aux acteurs et actrices dans le travail, un des enjeux au fil du temps a été de me retenir de parler du jeu avec eux, car c'est vraiment le travail, l'art de Nathalie. Je me concentre sur des remarques dramaturgiques à l'échelle de la pièce (le retour d'un motif, à trente pages d'écart, dans une réplique par exemple) ou sur la structure rythmique d'une phrase. C'est souvent un travail d'objectivation de la partition, qui relève plutôt de l'architecture ou de la géométrie. Tout leur art se déploie dans le temps, celui du jeu et celui de la répétition, et j'ai l'impression d'avoir une vision qui insiste sur les points statiques, ou en tout cas sur ce qui, dans la part écrite du théâtre, relève de cet aspect statique auquel s'affronte le jeu. De ce point de vue, il y a toujours un combat entre le jeu et l'écriture : si on lâche la bride à l'un ou à l'autre, ils tendent à se détruire, à l'emporter sur l'autre, ou à contourner l'obstacle, et le combat s'arrête. On fait tout pour que, dans nos pièces, ce combat demeure actif, non résolu.

Mais tout ce que je dis là concerne le moment où la partition est à peu près établie. Avant cela, je passe mon temps à observer les acteurs, qui construisent, comme je l'ai dit, beaucoup de séquences pendant les répétitions, à partir des protocoles que donne Nathalie (incluant ou pas des textes existants), et qui ouvrent parfois des sources à partir desquelles reconsidérer l'ensemble de la pièce. Et plus que de les observer, en réalité, je les écoute. Pour ma partie, l'élément déclencheur, je dirais presque érotiquement, c'est la voix. Après, mon intervention directe avec eux est assez oblique : par exemple, un texte donné à un acteur ou une actrice à un moment précis des

répétitions, peut avoir pour fonction, à la manière d'une consigne, de le pousser à aller chercher d'autres zones de jeu que celles dans lesquelles il s'est momentanément installé. Un texte, parfois, n'aura servi qu'à cela, et disparaîtra ensuite de la composition, pour n'en être qu'une strate invisible, inaudible, et pourtant porteuse.

Entretien issu d'un échange de mails réalisé entre septembre et décembre 2021.