

## ★ ENTRETIEN AVEC CHLOÉ BRUGNON

● **Votre spectacle s'appuie sur *Le Droit à la paresse, manifeste social de Paul Lafargue sur la notion de « valeur travail »*. Quels aspects de cet ouvrage – riche en références historiques du XIX<sup>e</sup> – viennent composer le propos de votre pièce? Quels liens tissez-vous avec notre époque où cette notion devient prégnante, notamment avec les réflexions sur la réduction du temps de travail (évoquée en son temps par Lafargue)?**

Il faut revenir à la genèse de ce projet. Au départ, Maxime voulait créer un spectacle pour un petit festival, le Festival de Caves, qui propose des spectacles pour une vingtaine de spectateurs dans des lieux par nature exigus, qui créent *de facto* une intimité particulière entre l'acteur et les spectateurs. Maxime résume son point de départ en disant: «*je voulais faire un spectacle tout seul, sur un sujet qui concerne tout le monde: le travail.*». Cette première création avait besoin d'un support, d'un livre de chevet. Et pour parler du travail, pourquoi ne pas passer par la paresse. Il s'est alors souvenu de ce texte de Lafargue qu'il avait lu à vingt ans et qui l'avait beaucoup déconcerté. Un texte qui prend le contrepied du «droit au travail», de la nécessité vitale d'avoir un emploi, de se définir par une activité salariée, et qui prône la Paresse, «ce doux présent des dieux». Une fiction est donc née à partir de ce livre, l'histoire d'un acteur au chômage qui essaie de faire un spectacle sur *Le Droit à la Paresse*. C'est de cette fiction dont nous sommes partis pour «recréer» le spectacle que vous allez voir.

Alors que reste-il de Lafargue? De son texte? De ses réflexions? De sa relation au communisme (il était le gendre de Karl Marx)? C'est difficile à quantifier... Dans son texte, il me semble que Lafargue veut ques-

tionner des évidences qui pour lui sont des non-sens, des injonctions sociales: pourquoi les ouvriers réclament-ils du travail plutôt que du pain? Pourquoi en sommes-nous, à l'époque, arrivés à faire travailler des enfants? Pourquoi, malgré toutes les avancées technologiques, continuons-nous à devoir autant travailler? Qu'avons-nous fait de notre capacité à contempler? À rêver? Est-ce que les hommes ne peuvent pas inventer une autre société? Toutes ces questions nous ont évidemment stimulés et nous ont amenés à inventer des situations, à chercher d'autres textes qui nous permettraient de dialoguer avec Lafargue. L'écriture de ce spectacle s'est ensuite faite par montage. La fiction de départ nous a permis de faire dialoguer Lafargue avec d'autres textes, certains de nos contemporains (de Gatti, de Vitez) ou des siens (Tchekhov, Büchner).

Enfin, il y a cette phrase de Vitez qui résume assez bien notre rapport aux auteurs: «*Ce qui est intéressant à montrer chez un auteur du passé, c'est non seulement ce qu'il a fait, mais aussi ce qui nous sépare de lui. L'épaisseur du temps.*»

● **La création de votre pièce a connu, comme d'autres, une période de confinement généralisé marquée par une porosité grandissante entre vie privée et vie professionnelle. De quelle façon ce réagencement de nos vies a-t-il influencé votre réflexion sur le travail?**

Avant d'avoir un impact «théorique» sur notre réflexion, cette période a eu un impact pratique sur la façon dont cette création s'est déroulée. La fermeture des théâtres et l'absence de représentations nous ont permis de commencer le travail dans des conditions presque plus simples qu'habituellement.

Nous avons eu du temps pour «travailler», des espaces de répétitions qui n'étaient souvent pas disponibles habituellement, une attention accrue des lieux qui nous accueillent, une bienveillance aussi... Mais paradoxalement, nous ne pouvions plus nous nourrir des autres spectacles, du rapport au public, des tournées. Il y avait quelque chose de l'ordre du «hors-sol». Or, le projet de départ est né du désir de Maxime de faire un spectacle qui s'appuie sur un dialogue avec le public. C'est comme si on permettait à un boulanger de faire du pain, de l'améliorer, de le peaufiner, mais sans qu'il ne soit jamais goûté par quelqu'un d'autre que lui. Construire des maisons qui ne seraient jamais habitées... Alors forcément cela a accentué des questions de sens : pourquoi on fait ça ? Qu'est ce qui nous agite ? D'un point de vue plus théorique, je ne crois pas que nous ayons cherché à intellectualiser dans le projet ce que cette période a bouleversé dans nos vies, mais c'est un fait que les mots que nous avons choisis, les textes qui composent ce projet résonnent différemment.

● **Seul-en-scène, Paresse interroge aussi la notion de «travail» au théâtre, à travers le personnage homme-orchestre de Maxime (alias Maxime Kerzanet). Si vous reconnaissez que ce dernier «ne réalise rien de tangible avec ses mains», que produit-il ? Pour qui ? Est-ce du travail ?**

C'est la question de tout le spectacle. À quel moment le travail commence pour un créateur ? Quand je dis créateur, je ne pense pas forcément «artiste». Je veux dire : chaque fois que l'on veut créer quelque chose, avec ses mains, avec sa tête, seul ou à plusieurs. Quand est-ce que ça commence ? Quand est-ce que l'idée jaillit ? La première fois qu'on en parle ? Quand on commence les répétitions ? L'idée que Maxime ne «réalise rien de tangible» est venue, parce qu'au départ de ce projet Maxime s'était comparé à un homme qui avait construit sa maison de ses propres mains. Face à cela, le caractère éphémère, fragile, évanescent d'un spectacle lui avait sauté aux yeux. Mais c'était un point de départ. Il me semble que ce que produit un spectacle est très tangible. Je pense qu'un spectacle cherche à produire des émotions, des émotions qui se partagent, qui se vivent à plusieurs, collectivement. Un rire, des larmes, une angoisse, un doute, tout cela est très concret. Ce n'est pas rien. Le théâtre produit quelque chose qui ne se touche pas, mais qui touche. Et de fait, de plus en plus, le danger (inévitable) dans le monde du spectacle, c'est justement de considérer les créations comme des produits. Un spectacle ça s'achète, cela demande des moyens, des soutiens techniques et financiers. Sur ce projet une équipe de dix personnes a travaillé, et lorsque nous sommes programmés, d'autres équipes rejoignent ce travail. Donc



© André Müller

c'est très tangible en fait. Très pragmatique. Ce qui change, c'est qu'après un spectacle, on ne repart pas avec quelque chose dans sa poche, mais avec quelque chose dans la tête, ou dans le cœur. Et surtout, l'acteur ne sait pas ce qu'il produit chez les spectateurs. Il y a une inconnue dans la production. Cette inconnue on pourrait appeler ça « poésie ». Il y a un paradoxe entre la nature de ce qu'on produit, qu'on appelle ça « émotion », « poésie », ou « réflexion », et les moyens de production qui sont finalement assez proches de n'importe quelle entreprise. Comment on travaille avec ce paradoxe ? Ça, c'est une autre question.

● **Le décor est la reconstitution d'une chambre, espace de rêves et de projections, dans lequel Maxime évolue au gré de ses lectures jusqu'à se réincarner en un étrange poète. Comment avez-vous abordé le jeu de comédien afin de révéler l'espace mental du personnage ?**

Je me souviens d'un texte de Novarina qui m'avait beaucoup marquée quand j'étais étudiante, qui disait qu'il faudrait un jour *« qu'un acteur livre son corps vivant à la médecine, qu'on ouvre, qu'on sache enfin ce qui se passe dedans, quand ça joue »*. Maxime, lui, ce n'est pas tant l'acteur qui le fascine que l'être humain, et il m'a fait lire cette réplique de Fantasio : *« Si je pouvais seulement sortir de ma peau pendant une heure ou deux ! Si je pouvais être ce monsieur qui passe ! (...) Je suis sûr que cet homme-là a dans la tête un millier d'idées qui me sont absolument étrangères ; son essence lui est particulière. Hélas ! tout ce que les hommes se disent entre eux se ressemble ; les idées qu'ils échangent sont presque toujours les mêmes dans toutes leurs conversations ; mais, dans l'intérieur de toutes ces machines isolées, quels replis, quels compartiments secrets ! C'est tout un monde que chacun porte en lui ! un monde ignoré qui naît et qui meurt en silence ! Quelles solitudes que tous ces corps humains ! »*.

Depuis le début de notre travail ensemble, la question de l'introspection est donc au cœur de nos préoccupations et de nos

projets. Pour ce qui est de l'espace mental, il me semble que chaque spectacle est la figuration d'un espace mental. En ce sens, ce que nous faisons est très conventionnel. Partir de la chambre, du livre, cela vient juste de l'envie de ne pas oublier d'où ça part. Des mots sur une page. Un type assis à une table. Un rêveur allongé sur son lit. C'est aussi simple que ça. Et pourtant cette situation peut nous embarquer dans des mondes, des univers, des registres inattendus. Et dans ces mondes, des personnages peuvent apparaître. Je ne crois pas que Maxime cherche à révéler, il les laisse venir, plutôt. Il leur ouvre la porte. Mon travail en tant que metteuse en scène consiste en grande partie à lui donner les meilleures conditions pour que toutes ces histoires et tous ces personnages puissent advenir.

**« La question est de savoir à quel point on permet aux spectateurs de changer de point de vue, d'accéder à une fiction qu'ils ne devraient pas percevoir »**

Ce qui est fascinant au théâtre, c'est qu'il y a toujours plusieurs fictions qui se jouent en même temps, que la dimension d'une pièce soit réaliste, narrative (ou pas). Il y a la fiction qu'on voudrait raconter, celle qui se raconte malgré nous (à cause des circonstances par exemple dans lesquelles on joue), celle que chaque spectateur perçoit, celle du metteur en scène, de l'éclairagiste, du programmeur... Une pièce de théâtre a toujours plusieurs faces. La question est de savoir à quel point on permet aux spectateurs de changer de point de vue, d'accéder à une fiction qu'ils ne devraient pas percevoir, par exemple leur donner à voir le processus : comment l'acteur convoque un personnage et pourquoi ? Comment sa réflexion avance et vers quoi ? Qu'est-ce qu'on voit depuis la coulisse ? Est-ce qu'un spectacle peut se regarder de profil ?

Dès qu'il y a deux acteurs sur le plateau, le spectateur assiste quoi qu'il en soit à une relation entre deux êtres. Quand l'acteur est seul, à mon avis, le spectateur devient l'autre. Celui à qui on parle. Celui sans qui rien ne peut se passer. En fait, il n'y a pas de «monologue», il y a toujours un dialogue. Simplement dans ce cas, les spectateurs n'assistent pas à un dialogue, ils y participent, même silencieusement.

● **La musique et le chant permettent, selon vos propres termes, «d'assumer pleinement la poésie du langage». De quelle manière votre composition originale — mélange de reprises et de mises en chansons de textes — permet-elle à certains moments de suspendre la narration et d'inviter le spectateur au lâcher prise ?**

La plupart des compositions musicales que me propose Maxime commencent par des boucles, des répétitions d'un mot, d'une phrase. Comme si, par la musique, il se permettait de s'arrêter, de prendre le temps de répéter. Et puis le chant nous permet de passer dans une autre dimension. Le cerveau se met dans un autre état de disponibilité. C'est une façon d'étirer un moment, lui donner une expression poétique, mélo-

dieuse. Faire sonner les mots autrement, les accompagner. Effectivement, cela ressemble à un temps suspendu. C'est rare dans la vie, mais aussi au théâtre, de prendre le temps de s'arrêter. De mesurer la puissance et la portée d'un texte. Par exemple, une chanson au début du spectacle reprend une réplique de Tchekhov qui dit : «*Souvent je me le dis, si on pouvait recommencer sa vie, une bonne fois*». Eh bien, prendre le temps de chanter ces mots, c'est leur donner la possibilité d'être entendus, de planer au-dessus des spectateurs un peu plus que si nous n'avions fait que dire ce texte. La mélodie reste. On se retrouve à avoir dans la tête des mots, un refrain, le travail continue de façon douce et lente. C'est peut-être aussi cela, la paresse. Laisser faire. Et la musique permet cela. J'ai lu cette citation dernièrement : «*la paresse fait tourner les moulins*», je ne sais pas pourquoi, mais il y a de ça dans le fait d'écouter une musique, sans qu'on s'en rende vraiment compte, quelque chose se passe en nous, qui fait tourner les idées dans notre tête, comme le vent fait tourner un moulin. ♦

**Propos recueillis  
par Aurélien Péroumal,  
octobre 2021**



©C. Claire Sergent