

DANS LA FORET LOINTAINE

2001

Avec

Anne ALVARO

Pascal BONGARD

Marie DESGRANGES

Odja LLORCA

Antoine MATTHIEU

Fabien ORCIER

Grégoire OESTERMANN

Michèle OPPENOT

Texte et Mise en Scène de Gerard WATKINS

Scénographie de Michel GUELDRY

Lumières de Christian PINEAU

Collaboration Artistique Nathalie

KOUSNETZOFF

Musique de Marie DESGRANGES

Administration de production de Fabienne

COULON

Diffusion et presse de Valérie TEBoulLE

12 représentations au THEATRE LE

COLOMBIER

Avec l'aide à la création de la DMDTS, le soutien de la DRAC Île de France, de l'AFAA, de la fondation Beaumarchais, de la SPEDIDAM, et des indemnités du Théâtre National de la Colline.

Dans la Forêt Lointaine, (librement inspiré du Ramayana de Valmiki), serais-tu capable d'en raconter l'histoire ?

C'est l'histoire d'une famille. De Maximilienne, la femme la plus riche du monde, de sa fille Cynthia, et de son gendre, Amar. Ils sont au bord du gouffre, et, pour des raisons différentes, vont se retrouver attirés par une forêt lointaine, dans laquelle vit un révolutionnaire masqué du nom de l'Echangeur. C'est l'histoire d'une manipulation, d'un piège, d'un enlèvement, de la préparation d'une guerre. C'est une histoire d'exil, de monstres, de fantasmes qui hantent des crises identitaires. C'est l'histoire des terrains de jeux du monde moderne, de la chasse aux amalgames, aux idéaux. C'est l'histoire d'un monde commercial qui essaye tant bien que mal de tout contrôler. C'est l'histoire de ce qui nous reste en termes de soif de romantisme et d'absolu. C'est l'histoire des failles du monde politique et géo-politique contemporain.

Il y a là l'idée de penser encore le monde comme étant encore transformable, « échangé » par un révolutionnaire, et cela par le biais d'une fiction onirique. Pourtant cet échangeur nous semble bien réel.

Oui. Le personnage de l'Echangeur est directement inspiré du sous-commandant Marcos. Je voulais raconter sa pertinente intuition, nous redonner accès à la pensée révolutionnaire par le biais du conte, de la métaphore, de la poésie. Insuffler du désir là-dedans. Contrer la fiction de la fatalité libérale par d'autres fictions, plus élaborées, plus recherchées, plus complexes, plus libres. Penser librement est aujourd'hui un acte révolutionnaire. J'ai « samplé » ses métaphores, comme celle de La Ceiba Madre et du lac promeneur, parfaite allégorie du miroir aux alouettes. En échange, j'ai inventé son interview politique. Je me suis amusé avec. J'ai salué des idées du monde associatif, du mouvement alter-mondialiste, de la société civile, de sa particularité.

La nature est omniprésente. Des oiseaux font l'amour sur la voie express. La jungle fait irruption sur le net. Il y a des cataclysmes, une éclipse totale.

Oui. Les forces s'opposent. Cela fait partie aussi de notre histoire, la nature n'ayant jamais été autant en danger. C'est un éclair violent qui emporte Maximilienne, et libère les forces contradictoires de son histoire.

Tu sembles tenir à cette notion de forces contradictoires.

Oui. Notre époque (ou notre temps), semblait se rendre compte qu'elle était envahie par une forme de pensée unique. Toute pensée a toujours son contraire, sinon, elle se fige et meurt. La contradiction, ici, c'est que les personnages se battent contre une pensée unique, et en même semblent attirés par l'unique, le pur, le collectif.

J'ai un souci, c'est que cette histoire est racontée à la demande d'une Encadreuse par un Voleur. La seule image de voleur écrivain que j'ai, c'est celle de Genet. C'est un des auteurs qui m'a emmené le plus loin dans la fiction, et de manière assez dangereuse. Ici, on ne parle pas d'un auteur. On parle d'un voleur. Je trouve cela dangereux, pour le lecteur, spectateur.

Tant mieux. Valmiki, le poète derrière le Ramayana, était un voleur qui a fait beaucoup de prison. Cela m'a immédiatement inspiré. Parce que les poètes et les artistes qui m'intéressent sont des voleurs, d'histoires d'autrui, ou de biens d'autrui, selon. Le voleur veut que l'on considère cette histoire comme un casse, un cambriolage, une association d'histoires qui pénétrerait l'épiderme, et déménagerait en vitesse les encombrants à l'intérieur des êtres. Le voleur dépend aussi de son récit pour se libérer. C'est un moteur pour le dénouement dramaturgique. L'expérience a prouvé que c'était plus lisible sur scène que sur le papier. J'ai failli le couper, pour plus de clarté. Gilles Sampieri, qui nous a accueilli au Colombier, à

Bagnolet, après les déboires indéfinissables qu'on a rencontré sur le montage de ce projet, m'a heureusement conseillé de le garder tel quel. L'apparition des personnages surgissant du mur était une image saisissante. C'était une mise en bouche assez subversive, et qui donnait le la. Clarifier, simplifier, ne veut pas dire perdre de vue ses objectifs.

Le Ramayana n'est pas très connu du grand public. Pourquoi t'en être inspiré ?

Pour ne prendre aucun risque. *Le Ramayana* est un tube. C'est une des histoires la plus représentée sur scène, en Inde, au Cambodge, au fin fond de l'Indonésie. C'est un conte populaire qui produit un effet magique sur les spectateurs. L'enlèvement de Sytha dans la forêt est une forme de scène primitive, d'archétype théâtral par excellence. C'est joué sous toutes les formes, théâtre, danse, masques, ombres, marionnettes. C'est une version psychédélique de la guerre de Troie. Le singe est Arlequin en plus primitif et plus métaphysique. Je ne sais pas pourquoi ça m'a semblé juste de m'en servir pour raconter la mondialisation. C'était une intuition. J'ai étudié le théâtre d'ombre, là-bas, à Java, ainsi que le Gamelan, qui m'a servi pour sa composition musicale.

Il y a un foisonnement de thèmes, de mises en abîme. As-tu conscience qu'on est entraîné dans une forêt lointaine, très très lointaine, et qu'on est amené à faire des rêves étranges après qu'on s'y soit promené, et perdu.

C'est fait pour. La vie nous produit des rêves. De cela, on produit du théâtre. Et le théâtre produit d'autres rêves. C'est une forme de libre-échange. On s'y perd, oui, mais sans malignité. On s'y perd parce que c'est intense et touffu et bouillonnant et ludique. Je voulais que ça fasse l'effet d'un voyage, la réalité, le mouvement, le cafard, les doutes, les rencontres improbables, et en même temps, un effet de loupe sur notre intimité immobile. Les meilleurs moments de voyages arrivent quand on est perdu, malade, ou dans un bus embourbé dans un torrent de boue. J'aime travailler aussi de manière pictorialiste, ou picaresque, et rendre compte d'autres choses que l'intimité humaine. On enferme trop le théâtre dans une seule fonction. Le théâtre bourgeois n'est pas une forme en soit. C'est une demande, une attente, une expectative de spectacle, rien d'autre.

Ces derniers temps tu te diriges vers un théâtre d'intérieur, un décor d'intérieur, qui se déroule dans un lieu contient un monde, un immeuble parisien ou une tour. Ici, on fait le tour du monde, très vite, très loin. C'est compliqué de voyager, pour un occidental.

C'est compliqué pour tout le monde, je pense.

Je voudrais ramener ça au temps. Tes textes semblent tourner autour du temps. Ici, j'ai été bouleversée par l'intemporalité. J'ai été confrontée à des temps très différents. C'est une des premières fois, en lisant du théâtre, que j'ai eu la possibilité de vivre plusieurs temps à la fois. Ça a été troublant comme expérience. Toucher du doigt une sensation, rarement éprouvée en lisant, est très proche du rêve. Pourrais-tu parler de cette notion de temporel et d'intemporel ?

C'est compliqué de parler de ça, parce que je pense que ce rapport au temps est recherché, mais hasardeux. J'essaye de mettre de l'ordre là-dedans, alors qu'il n'y en a pas. De quel temps parle-t-on ? De notre époque temps ? Du temps de la représentation ? Du temps comme matière musicale, onirique ? *Dans la forêt lointaine* commence avec ces mots « Je voudrais que tu te méfies particulièrement du temps... » Le bref, le fulgurant, et le majestueux, réclamé par l'Encadreuse, n'est-ce pas de cette manière que l'on expérimente notre époque ? L'intemporalité ne peut exister qu'avec la temporalité. Puiser dans un poème millénaire de 900 pages, extraire des mutations politiques contemporaines lues dans un journal dont l'article fait quelques lignes, entendre les Indiens du Chiapas décrire le monde comme un

cadeau du ciel, parler de la propriété intellectuelle avec des auteurs contemporains, faire jaillir des personnages du mur d'une prison, faire le tour du monde en quelques minutes de texte, transmettre une émotion unique en plusieurs pages, c'est ce *mix* furieux qui se joue d'un rapport standard au temps. C'est ça, je pense, défier le temps, et le rendre palpable au théâtre. Il y a un idéal derrière la non linéarité. Cela prendra le temps qu'il faut pour l'atteindre. Transpercer les modes narratifs habituels est une manière de rentrer dans le temps. Ça provoque un rapport au spectacle. Bouleverser par le spectacle notre rapport au temps. À mon avis, c'est un objectif plus réalisable qu'une forme de prise de conscience idéologique, par exemple.

Quand j'étais enfant, j'ai été perturbée, vers l'âge de sept huit ans - à l'âge où l'enfant commence à se rendre compte du temps à travers des notions plus précises de la mort - par la vision d'un avion passant dans le ciel, dans un champ de blé. Le temps s'est arrêté. As-tu vécu, dans ton enfance, une sensation comme celle-ci, et si oui, où ?

Dans une forêt. Je me suis toujours identifié au personnage du petit garçon dans *Bouge pas, Meurt, Ressuscite*, qui cherche à résoudre une équation dans sa tête. J'aime les énigmes. Plus personne ne semble avoir de temps pour ça, et ça peut paraître prétentieux, mais je me dois de produire des énigmes, répondre à des énigmes par d'autres énigmes.

J'aimerais parler d'un thème qui nous aide à traverser l'inconfort du voyage, c'est-à-dire l'amour. Ou est-ce que ça te gêne ?

Bien sûr que ça me gêne.

De la famille alors ?

La famille est une façon de parler de la violence. Pour paraphraser le psychanalyste interviewé par Woody Allen dans *Crime et Délits*, l'amour est un étrange paradoxe. Quand on tombe amoureux, on cherche à rejoindre tous ces gens à qui l'on était attaché dans notre enfance, et en même temps, on demande à notre bien-aimé de nous défaire des injustices qu'ils nous ont infligées, si fait que l'amour contient cette contradiction, retrouver le passé, s'en défaire. L'amour est un mouvement. C'est un grand drame familial, un peu comme *Les Damnés*, de Visconti.

Quand ça vire au blanc, à la fin, je me suis sentie apaisée de n'avoir plus qu'une seule couleur à traiter, à recevoir.

J'ai eu du mal à rendre ça sur scène. J'ai contré ce blanc raté par la couleur scintillante de l'argent, qui aveugle davantage.

Ces thèmes que tu abordes, la transmission, l'amour, l'histoire économique, politique, la pensée unique, est-ce que tu dirais que ce sont des forces telluriques en présence ?

Qu'est-ce que c'est, *tellurique* ?

Ce sont des éléments enfouis dans la terre et qui peuvent en sortir et créer une boule de feu par exemple. Je sais que les éléments comptent énormément pour toi.

Oui. Ces personnages sont comme des boules de feu. Ils viennent de la terre. On ne s'extrait jamais de l'humanité. Ce sont des personnages qui se sacrifient dans leur quête, et qui en sacrifient leur notion de personnage. Trouver le rapport au monde, au réel, au vécu, au palpable, au concret, aux éléments, et le confronter à quelque chose qui en échappe, qui n'en soit pas prisonnier. C'est ce qu'on appelle le souffle. Je travaille avec des acteurs qui me sont fidèles, qui accompagnent ma quête, et qui ont un rapport profond avec elle. Je cherche quelle

sorte de souffle va produire leur rencontre avec le personnage. Il n'y a pas grand-chose d'autre qui m'intéresse dans le travail d'acteur. C'est ce qui différencie l'acteur d'un chien de cirque. Quand un projet n'a pas de souffle, quand il n'y a pas de rencontre, quand il n'y a qu'interprétation, on assiste à une mise en place de chiens de cirques ou d'ours dressés. *Dans la Forêt Lointaine* a joué d'une distribution hors norme, et le texte a pu évoluer, s'enrichir de cette rencontre. Parce que le style se forge là. Quelque chose doit être raconté sur le monde d'aujourd'hui dans la manière d'écrire, jouer, et transmettre le personnage. C'est un rapport tactile et intime. C'est le style. C'est ce qu'il y a de plus mystérieux et organique. J'ai souvent raconté quelque chose de faux, que l'histoire n'avait pas besoin des personnages pour avancer. C'était un peu de la mauvaise foi. Ils ont toujours besoin les uns des autres, d'interaction. Il y a par contre des techniques narratrices qui facilitent la compréhension, mais qui ne m'intéressent pas. Certaines scènes n'avancent pas forcément. Elles peuvent reculer. C'est ça, le rapport au temps.

Tu crois en des forces artistiques. Crois-tu encore en des forces révolutionnaires ?

Oui. Joe Strummer disait : « *l'avenir n'est pas écrit* ». Il l'hurlait. La fatalité est une fiction. Depuis des siècles des forces révolutionnaires n'ont cessé d'agir. Il n'y a aucune raison que ça s'arrête. Nous avons assisté à un vent frais avec le mouvement alter mondialiste, les forums sociaux, etc. C'est qu'il existe un renouvellement dans les formes de résistances. C'est plutôt bon signe. Mais l'enfer est pavé de bonnes intentions. La noirceur, le désespoir, sont ailleurs. Ils sont dans ce qui provoque l'injustice, si ancrée dans la trajectoire de l'homme. Ils sont dans ce qui l'empêche de voir. Le geste de l'artiste est là. La mise à nu des hypocrisies. Pour certains, ça peut être le masque de la bourgeoisie, pour d'autres, l'injustice politique. Il y a une telle complaisance dans ce monde, une hypocrisie de plus en plus abjecte. Il y a un mouvement dans mes textes, un geste, naïf, pour démasquer ça. En échange, je ne pense pas que mes textes ont des vertus révolutionnaires. Malgré leur défi des structures pyramidales et institutionnelles, je pense qu'ils sont un peu réactionnaires en fait. C'est un instinct familial et archaïque que je dois avoir. Je fuis les mouvements politiques parce que je me suis aperçu de ça. Comme je fuis le trop plein de cas de conscience. Le temps paraît long, quand on mesure chacun de ses pas.

Quand tu penses au monde, ça te fait quoi de savoir qu'il y a quelque part, dans une forêt lointaine, une figure révolutionnaire. Prends ça comme tu veux, mais il me semble que l'image du héros est liée à une certaine tendresse. Tes textes ont une violence narrative, mais sont nappés de tendresse.

Oui. Ils sont effarés, hagards, et tendres.

Tu assistes à toutes les représentations. Comment vis-tu ton contact physique avec les spectateurs, leur réception, réactions, commentaires.

Mal. C'est violent. Mais indispensable. Noren s'en va à la générale. Il dit que ça ne le regarde plus. Il a sans doute peur que cette expérience lui enlève de sa spontanéité, l'empêche d'aller plus loin. En fait c'est une question de rapidité. Noren peut se remettre à écrire directement derrière. Moi, j'en ai pour plusieurs mois avant de m'en remettre. Mais les mutations se font alors de manière plus profonde. Je ne sais pas ce qui fait qu'un spectateur reste à quai et qu'un autre s'embarque. Ça change à chaque spectacle, selon la forme. Ce n'est pas à moi d'en parler. Ça ne m'intéresse pas d'embarquer tout le monde. Mais je suis quand même triste quand quelqu'un se sent exclu. Parfois je modifie certaines techniques narratrices, pour être plus repérable, on va dire, mais ça ne change pas grand-chose, en fait. C'est de personne à personne que ça se passe. C'est rigoureusement personnel. C'est ça qui est intéressant. Mais ça ne m'intéresse pas de savoir pourquoi. Il doit y avoir enfoui en moi un geste qui rejette le monde du théâtre, parce que ce sont souvent des «gens de théâtre» qui rejettent le spectacle. Il doit y avoir des allers-retours comme ça. Mais c'est plus complexe que ça. C'est épidermique

et profond, et aussi léger que d'entrer dans un bar où quelqu'un vous regarde d'un air hostile. Vous pouvez travailler pendant des années, il vous regardera toujours de cet air-là. Mieux vaut travailler sur certains objectifs formels, on va dire, et laisser le fond naviguer librement. Il y a un phénomène qui m'intéresse, qui est que plus on joue, plus les spectateurs s'embarquent. Il faut jouer longtemps. On ne joue pas assez longtemps, et ça m'exaspère. C'est la courte durée qui rend l'aventure superficielle dans son approche au public. Il y a une transmission mystérieuse qui s'opère sur la durée. Évidemment, le spectacle se «trouve» et progresse, mais c'est aussi autre chose. Comme s'il y avait un échange invisible entre les spectateurs d'un soir à l'autre.

Et ceux qui restent à quai ?

Je ne sais pas. J'ai parfois l'impression que je fais du théâtre pour des gens fragiles, qui ne savent pas, qui ne sont pas dans le pouvoir, ni de leur pensée, ni de leur place dans ce monde. Être fragile ne veut pas dire être simple d'esprit, être démuné ne veut pas dire être pauvre. Je continue de préférer des formes complexes justement parce qu'elles semblent s'adresser à quelque chose de pas résolu. La question est aussi la suivante : doit-on prendre en compte que de moins en moins de gens se confrontent à des modes complexes, lisent Joyce ou Pound, qu'il y a quatre spectateurs dans une salle de cinéma pour voir un merveilleux film Iranien, que la salle est pleine pour voir Astérix et les Jeux Olympiques, pour renoncer à ses ambitions, c'est-à-dire dans sa croyance en ce qu'un spectacle de théâtre est capable de réaliser, en terme de multiplicité d'émotions, esthétiques, ou humaines ? Je ne pense pas. Certains spectateurs partagent encore cette ambition. Une fois de plus, il ne s'agit pas d'élitisme, puisque ce n'est pas toujours avec le spectateur éduqué que je provoque la meilleure rencontre. C'est une manière, je pense, de concevoir la vie. J'ai vécu une des meilleurs représentations de *Suivez-Moi*, au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, avec un groupe de LEP de 15 ans de la Courneuve. Le directeur des relations publiques de La Ferme du Buisson était très surpris que les scolaires aiment et comprennent *La Tour*. Creuser des rencontres fortes, parce que vulnérables, ça prend du temps.

J'ai été assez surprise et déçue, et ça m'a un peu arraché le cœur, que *La Tour* ne fasse pas l'unanimité.

Mon Dieu.

Je me sentais reliée à elle comme rarement dans une expérience théâtrale. Pour moi, il y a un rapport sain et érotique du spectateur à la colère. La colère est un mouvement intime et érotique. Est-ce que tous les personnages vivent ce mouvement-là, comme au siècle des lumières, où l'on va contre la morale, contre le monde actuel ? Y a t-il un mouvement de colère qui puisse être partagé ?

« Je ne pourrais pas écrire de personnage pour lequel je n'éprouve pas de désir », disaient Williams et Koltès. Et ce désir est animé par une forme de colère, de subversion, et cela quelque soit sa place dans le spectacle. Au vingtième siècle, c'est, du Rock'n roll au théâtre de Thomas Bernhard, Harold Pinter ou Sarah Kane, une quasi-obligation. L'art est subversif contre les institutions, mais est aussi devenu subversif contre l'art lui-même. *La Tour* a beaucoup choqué parce que j'y malmenais des artistes. En fait, je leur offrais une image assez jouissive, libre, ambiguë, non judéo-chrétienne, (il faut souffrir pour...). Les spectateurs doivent encore avoir une vision pure et sacrée des artistes. Ils ne semblent pas se rendre compte de ce qu'ils endurent, et des métamorphoses que cela engendre. *La Tour* a heureusement choqué dans sa description du traitement des étrangers et des demandeurs d'asile, mais ça c'est plutôt normal, je dirais. C'est ce qu'on vit en ce moment, et il n'y a pas de quoi être fier. *La Tour* avait les nerfs à vifs et se dressait contre nos prétentions. C'était pour moi un objet théâtral réussi, car j'ai eu un jour une vision, une impression plastique du spectacle. Je voyais la tour s'enfoncer au lieu de s'élever. Depuis *Icône*, j'essaye de produire

des images et des émotions esthétiques, qui sont comme une sorte de défi physique. La fatigue physique donne naissance à une pensée plus acérée. C'est une forme de drogue, c'est bien connu.

Pour en revenir à Genet, qui disait qu'il fallait sortir des théâtres pour aller jouer dans des cimetières, au milieu des morts, et qui a eu besoin de mouvements politiques, des Blacks Panthers, des palestiniens, pour reconquérir l'écriture, j'ai l'impression - puisque tu me fais quand même étrangement penser à ce voleur - qu'il y a une idée de reconquête. Il est difficile de passer d'un endroit à un autre, ce sont des espaces à conquérir. Et pour cela, le spectateur lecteur doit se préparer et se prémunir d'une bonne dose de croyance.

Je fuis les mouvements politiques parce que je suis effrayé par leur rapport didactique à la parole. Elle est là pour convaincre, dominer, et emprisonner. Ce n'est pas pour autant qu'il faut abandonner le questionnement politique, puisque ça fait partie des questionnements du public d'aujourd'hui, dans son rapport à l'autre. Je ne vois pas non plus pourquoi les institutions, aussi réactionnaires soient elles, auraient peur d'un théâtre politique, car si un théâtre veut être réellement subversif, il a plutôt intérêt à dynamiter les codes habituels de notre rapport à la politique, qui est une forme fictive et imposée, et rarement une création des vivants. Je ne vois pas un théâtre pouvant servir un parti politique par exemple. Mais je m'insurge contre la réaction qui consiste à ne pas en parler du tout. On parle bien du sexe, et de la mort. Entre les deux, il y a des formes de politiques. Pour parler de ton idée de conquête, je n'ai jamais compris ce qui a poussé l'homme un jour à abandonner sa force de création, d'invention, de remise en question, comment il a pu abandonner du terrain sur sa force de personnalité pour céder à la pensée préfabriquée, prémâchée, prédigérée. Cet espace d'imaginaire, d'émotion, est un espace à reconquérir, et les textes en épousent une géographie possible. Dégeler ce qui est congelé. Enrayer la paralysie. J'ai vu récemment des spectateurs sortir énervés de *La Graine et le Mulet*. Ils râlaient, disant que c'était de la prise de tête, du film pour intellos. On en est là ! Alors que Kechiche est un grand cinéaste populaire, qui sculpte le temps, en lui redonnant une profondeur et un vécu qui sort de la norme. Je ne pense pas qu'on puisse combattre le diable avec les armes du diable. Avec sa pensée, pourquoi pas.

Tes mises en scènes sont-elles une forme d'extension à ton écriture ?

Je ne pense pas être le metteur en scène idéal pour mes textes. Du tout. Je travaille de mieux en mieux avec les acteurs, et mon équipe de création scéno-son-lumière est vraiment en phase, mais je me suis toujours dit qu'il doit y avoir des choses que je n'ose pas révéler, dans la mise en scène autant que dans la direction d'acteurs. Je pense que quelqu'un d'autre pourrait non seulement clarifier, puisque ce n'est pas forcément ma zone d'intérêt, mais surtout mettre en perspective des choses assez fondamentales que je dois certainement refouler. Mais c'est indispensable pour moi de mettre en scène, et je me sens assez inventif et à l'aise à ce niveau-là pour proposer une version personnelle et intéressante, même si ce n'est pas la plus pertinente. J'ai appris en jouant avec des metteurs en scènes tels que Sobel, Régy, Vincent, François, Martinelli, Engel, Jeanneteau, etc. qui ont pour points communs d'ouvrir l'écriture, de l'ausculter, de travailler sur des révélations intimes et subtiles, chacun à leur manière. Le problème, c'est que les textes français contemporains ne sont souvent montés qu'une seule fois du vivant des auteurs. Et je n'ai pas envie de mourir tout de suite.

