LES CAHIERS DU CHANNEL
8, novembre 2003

E N T R E T I E N

Peut-être certains d'entre vous se souviennent d'Ilka Schönbein qui avait éclaboussé de son talent l'édition 1996 des *Jours de fête à Calais*. C'est à cette artiste que se réfère tout au long de cet entretien Alexandre Haslé, avec qui nous avons choisi de nous entretenir. Son expérience de jeune compagnie, un itinéraire déjà probant dans le dédale de la création théâtrale, un regard affirmé sur le monde culturel et une liberté de ton nous semblaient de nature à alimenter la réflexion de chacun. Ce qui reste la modeste et permanente ambition de ces Cahiers.

Alexandre Haslé

Une partie du corps

Propos recueillis par Jean-Christophe Planche

VOTRE PARCOURS semble marqué par la rencontre de l'artiste allemande Ilka Schönbein dont nous avons vu *Métamorphoses* puis *Le roi Grenouille* à Calais. Votre rapport à la marionnette est assez proche du sien. Peut-on évoquer une filiation ?

Alexandre Haslé : Il y a une filiation évidente entre mon travail et celui d'Ilka parce qu'elle a été en quelque sorte mon «maître». Comme pour la plupart des rencontres importantes, tout s'est enchaîné presque par hasard. J'avais rendez-vous dans un café à Paris et la personne que j'attendais ne venant pas, je suis parti. En sortant, j'ai entendu de la musique klezmer, musique à laquelle je suis particulièrement sensible ; c'était devant l'église Saint-Eustache, je me suis fondu à la foule et j'ai vu *Métamorphoses*. Cela a été un choc incroyable. Je ne connaissais rien à l'art de la marionnette, pas même le guignol lyonnais ! Quand j'ai vu ce qu'on pouvait faire avec un masque, une marionnette et du talent, cela m'a ouvert des perspectives illimitées. J'ai trouvé ce que je cherchais et ne trouvais pas vraiment à travers mon activité de comédien : une puissance poétique et infinie qui part de rien. C'est peut-être ce qui m'a séduit avant tout dans son travail : le fait qu'elle parte de si peu et aille si loin. Les têtes de la plupart de ses marionnettes ne sont que des empreintes de son propre visage mais elle a une telle science de la manipulation, du jeu, du théâtre aussi, que c'est bouleversant. Je ne soupçonnais même pas que l'on puisse faire ça. Je suis retourné voir plusieurs fois le spectacle et nous avons sympathisé. Ilka travaillait à cette époque – c'était en 1997 – avec Tomas, son compagnon-régisseur-conducteur, allemand lui aussi.

Alexandre Haslé
Formé au théâtre-école du Passage de Niels Arestrup, partenaire d'Ilka Schönbein, il fonde récemment sa compagnie *Les lendemains de la veille* et crée *La pluie*. Parallèlement, il est scénographe pour d'autres metteurs en scène (Philippe Adrien, Edward Bond…). Depuis cette année, il anime les classes d'option théâtre de seconde et de première du lycée Berthelot à la demande du Channel.

Les Cahiers du Channel ont donné la parole à :
1 François Guiguet
2 Loredana Lanciano
3 Pippo Delbono
4 Leila Shahid
5 Gilles Taveau
6 Johann Le Guillerm
7 Denis Declerck

Prétendre faire d'un individu un comédien est une escroquerie. On ne peut pas rendre quelqu'un sensible mais on peut travailler sur ce qui l'empêche de jouer.

Ne parlant pas français, vivant en roulotte, ils étaient assez isolés. J'ai plaqué ce qui me retenait à Paris et les ai suivis. Elle savait que j'étais comédien et nous avons imaginé ensemble un rôle pour moi dans son spectacle. C'était un personnage périphérique qui permettait à Ilka des transitions plus fluides. Je jouais une sorte de maquereau qui intervenait ponctuellement, entre les séquences. Pendant trois ans, j'ai vu travailler Ilka tous les jours en spectateur-acteur privilégié et l'énergie, l'investissement qu'elle mettait dans chaque geste, son incroyable précision, sa faculté d'adaptation ont été «la leçon» de ma vie. Elle joue aussi bien, avec le même cœur, pour 300 personnes dans une scène nationale que pour 50 dans une salle des fêtes. Elle m'a beaucoup appris humainement, entre autre ce respect du public. Nous avons ainsi vécu trois ans de tournée en roulotte. L'itinérance remettait d'ailleurs les pendules à l'heure parce que *Métamorphoses* était tellement sublime qu'il arrivait souvent que des salles entières se lèvent pour saluer Ilka; alors être réveillés par les flics le lendemain matin alors que nous étions embourbés dans un champ nous ramenait à la réalité !

Je me suis mis peu à peu à manipuler des marionnettes, d'abord en cachette puis devant elle. Ainsi j'ai fait mes premières armes de marionnettiste et nous avons imaginé et créé ensemble le spectacle suivant. Sa générosité est telle qu'elle m'a laissé prendre la place que je pouvais prendre dans son univers.

Ce spectacle, Le roi Grenouille, était destiné plus particulièrement au jeune public. Cela a-t-il influé sur votre manière de jouer ?

La clé du spectacle, créé à partir d'un conte de Grimm, était de ne pas jouer pour les enfants mais plutôt d'imaginer un spectacle que nous aurions envie de voir. Nous avons seulement veillé à ce que tout soit accessible à un enfant de six ans. Cela demande une grande rigueur. Avec des enfants, il est très facile de jouer sur les ressorts du guignol et de tomber dans le piège de «elle est où est la princesse ?» avec les mômes qui rebondissent en chœur «elle est partie par là !». La tentation est forte parce que c'est grisant d'entendre cent enfants à l'unisson, captés par la pièce, mais je crois que nous avons réussi à ne pas y succomber. Un public d'enfants est très exigeant et demande une grande concentration. C'était très éprouvant physiquement mais il me reste de cette période des moments formidables qui justifient tout. Je me souviens, par exemple, qu'à un moment du spectacle, le crapaud demande à la princesse de l'embrasser pour redevenir prince. La princesse hésite. Les réactions des enfants étaient vives, énormes : «embrasse-la», «non ne l'embrasse pas»… Lors d'une représentation, un môme s'est levé, s'est tourné vers la salle et a crié : «Mais laissez-la réfléchir !». De tels moments de grâce sont précieux. Nous avons tourné les deux spectacles pendant un moment avec ce que cela suppose comme fatigue : montages de deux décors, deux séances, démontages, déplacements… Nous ne nous sentions plus capables de continuer à ce rythme et j'ai eu l'impression d'en savoir assez pour exprimer moi-même ce que j'avais à dire.

Pourquoi avoir choisi la marionnette ? Qu'apporte-t-elle au comédien ?

Quand j'ai commencé le théâtre, j'ai eu la chance de rencontrer Niels Arestrup qui venait d'ouvrir l'école du Passage. Le grand principe de l'école était que prétendre faire d'un individu un comédien est une escroquerie. On ne peut pas rendre quelqu'un sensible mais on peut travailler sur ce qui l'empêche de jouer : la timidité, les carapaces qu'on accumule pour se protéger, la peur… Tout ce qui fait que la sensibilité ne se libère pas. Le travail était essentiellement physique, un entraînement intensif. Il s'écoulait plusieurs mois avant que l'on ait le droit de prononcer une réplique. Dans ce «laboratoire» les intervenants avec lesquels j'ai travaillé m'ont appris que «c'est l'autre qui fait jouer». Si on reste sur sa propre écoute, le jeu est impossible. Ils m'ont inculqué la souplesse qui est sans doute la vertu essentielle du comédien. Mais plus tard, lorsque j'ai commencé à jouer au théâtre, je ne me sentais pas vraiment à ma place, j'avais le vague sentiment qu'il me manquait quelque chose. C'est en voyant Ilka que j'ai compris ce que je cherchais : être autonome. Être à toutes les étapes de la fabrication d'un spectacle, créer son propre univers, et même fabriquer ses partenaires ! Alors, bien sûr, le masque et la marionnette me sont apparus comme une sorte de révélation. Le type de marionnette que je manipule laisse une grande liberté au comédien. Le comédien n'est pas derrière la marionnette mais avec. Nous sommes peu nombreux à utiliser ce type de marionnette qui engendre un véritable dédoublement physique. Une partie du corps est dans la marionnette avec une énergie précise et une autre énergie, celle du comédien, s'investit dans le personnage qu'on a décidé d'incarner. C'est cette dissociation qui m'a fasciné. Quand on voit un spectacle de marionnettes, la question de savoir si elles sont vraies ou pas ne se pose pas. Quand elles sont bien manipulées, elles sont vivantes. On ressent cette même ambiguïté quand on manipule. On entre dans une dimension qui dépasse le cadre de la représentation théâtrale avec un acteur en chair et en os. Quand j'utilise un masque de vieillard dans *La Pluie*, je me sens vraiment très vieux… Aussi paradoxal que cela puisse paraître, on se trouve très impliqué par le corps qui est un outil mais en même temps débarrassé de lui. Cette dichotomie physique est vertigineuse.

Votre première création personnelle est *La Pluie*. Comment avez-vous travaillé ce texte ?

À l'invitation du metteur en scène Didier Bezace, qui est aussi directeur du théâtre de la Commune, j'ai assisté à une lecture de ce monologue de Daniel Keene qui n'avait jamais été monté. Ce texte s'est imposé à moi. Au niveau du sens évidemment : cette vieille femme, Hanna, qui se remémore tous les gens qu'elle a vu partir à travers les objets qu'ils lui ont donnés, renvoie à tant d'exils, à tant d'absences douloureuses que j'ai pu y mettre ce qui me tient à cœur. J'ai eu la chance que Didier Bezace me donne carte blanche. Il a

Telle qu'elle est actuellement, la structure théâtrale de notre pays me donne souvent le sentiment de ne prêcher que des convaincus.

coproduit le spectacle, m'a prêté sa salle de répétition et l'équipe du théâtre m'a soutenu pour la création. Je leur dois vraiment beaucoup. Grâce au théâtre de la Commune, j'ai pu le jouer au festival d'Avignon où il a été incroyablement accueilli. Cela m'a permis de beaucoup tourner et donc de faire évoluer le spectacle en le confrontant à des publics différents. Dans le même temps, j'ai créé ma compagnie *Les lendemains de la veille*…

Comment vit aujourd'hui une jeune compagnie ?

Nous avons une structure associative. Nous sommes quatre intermittents et gardons une partie des cachets pour produire les prochains spectacles. Dans la compagnie, j'essaie de mettre en pratique tout ce que j'ai appris. Je transmets, comme Ilka me l'a transmis, ce que je sais de la marionnette à Manon, Éric et Nicolas qui eux m'apprennent la décoration, le son, la lumière… Nous travaillons en groupe, chacun dans son domaine, mais chacun doit être polyvalent, dans le jeu comme dans la technique. Notre envie est d'essayer de retrouver en salle le rapport au public spécifique au théâtre de rue. Je me suis rendu compte que beaucoup de gens ne soutiennent pas le regard en salle alors que c'est le cas en rue. Comment faire pour que l'espace devienne commun ? Comment impliquer autrement, amener un autre regard ? Nous sommes en train de travailler autour des rêves que Kafka a consignés dans ses journaux intimes. Un de ses rêves se passe dans un théâtre ; cela nous a semblé être une entrée possible pour intégrer le «lieu» théâtre et les spectateurs dans le rêve de Kafka. Le spectacle pourrait commencer dès le hall, avec des repères décalés : une horloge qui indique une demi-heure de plus par exemple… Éric et Nicolas seront en jeu avec Manon et moi. Ils manipuleront sur scène une machine qui sera dans la pièce mais sera aussi la régie. Nous réfléchissons ensemble à tous les aspects de la création. Bien sûr, essayer de dépasser les barrières traditionnelles spectateurs-techniciens-acteurs n'est pas nouveau mais elle reste rare dans le théâtre en salle et c'est une recherche passionnante.

Comment une jeune compagnie telle que la vôtre s'inscrit dans les débats actuels autour de la place de l'artiste dans notre société ?

Je ne me considère pas vraiment comme un artiste faute de savoir définir cette notion. Selon le dictionnaire, l'artiste serait quelqu'un qui vit de son art. Cela suffit-il à faire un artiste ? Je me sens plutôt comme quelqu'un qui fabrique des choses qu'il aime. Peut-être que c'est ça pour moi un artiste : quelqu'un qui fait les choses qu'il aime ! Il me semble que la dimension sociale de l'artiste peut être importante. Cela me paraît surtout évident dans les ateliers que j'anime, notamment à Calais avec les élèves des options théâtre du lycée Berthelot. En faisant du théâtre avec eux, je tente de leur inculquer le respect de l'autre, de modifier leur regard, de les aider à s'accepter. Le théâtre est un des rares endroits de liberté où on peut travailler ensemble, en groupe. Il peut lutter contre la tendance de notre société à tout transformer en consommable. Les «tournantes» – le mot est terrible et en dit long – ne sont pas si étonnantes dans une société où on apprend à nos enfants que tout se consomme et se jette. J'aimerais que le théâtre puisse avoir des incidences politiques, mais je n'en suis pas sûr. Telle qu'elle est actuellement, la structure théâtrale de notre pays me donne souvent le sentiment de ne prêcher que des convaincus. Mais, si une personne prend quelque chose qu'elle n'aurait pas pris autrement, cela nous justifie. Même si c'est parfois un peu déprimant. Il existe cependant des gens, des équipes, qui font un travail de «proximité» remarquable. C'est le cas de l'équipe du Channel, notamment ; par des démarches telles que la leur, on peut atteindre vraiment les gens qui ne seraient jamais allés au théâtre sans cela. C'est un travail indispensable parce que si on ne prêche que des convaincus, à quoi sert-on ?

Avec le protocole sur le statut des intermittents qui vient d'être signé, c'est toute une politique culturelle qui est remise en cause par le gouvernement. Il ne s'agit plus seulement de protection sociale, ce qui est en train de se passer est beaucoup plus grave. En essayant de nous faire passer pour des privilégiés (50 % des intermittents ne touchent pas l'équivalent du smic !), le baron Seillière et le gouvernement tentent de faire accepter une réforme de notre système d'assurance chômage qui aura pour répercussion la mort certaine d'une grande partie de la création.

Le débat s'est axé sur ce statut, mais je crois que le statut n'est qu'une partie du problème. Il s'agirait plutôt de réfléchir sur la politique artistique dont souhaite se doter un pays. Mais il est clair que le gouvernement actuel n'a pas, ou plutôt ne souhaite pas avoir, de pensée culturelle. En outre, la politique culturelle, ou plutôt la négation de politique culturelle, menée par le gouvernement s'inscrit malheureusement dans un contexte beaucoup plus vaste de radicalisation et d'ultralibéralisme. Je suis de la génération Mitterrand comme on dit, et réalise maintenant que je ne savais pas ce qu'était vraiment une politique de droite. Quand j'en parle à mon père, il me dit «Mais c'est ça la droite, qu'est-ce que tu croyais ?». Je ne croyais rien, je ne savais pas. Peut-être que le résultat des dernières élections aura eu le mérite de nous montrer que la gauche n'est décidément pas la droite. Mais c'est cher payé !

Si, comme on le dit, 20 % des intermittents n'ont plus droit à ce statut, cela va toucher essentiellement le théâtre de rue. Or, s'il y a un théâtre qui peut vraiment déranger, c'est précisément celui-là parce qu'il a les moyens techniques de s'adresser directement aux gens. Comme par hasard, ce seront les premières compagnies touchées… Les plus pertinents auront le plus de difficultés ! Mais je reste optimiste : les compagnies continueront autrement. Je sens qu'une nouvelle manière de concevoir le spectacle se dessine : avec des échanges, de la solidarité, de la générosité.

Vendredi 16 mai 2003.
Les jours neufs des abattoirs.
Travail d'atelier mené
par Alexandre Haslé
Le Passager, Calais.
Michel Vanden Eeckhoudt.

Directeur de la publication : Francis Peduzzi. Coordination et maquette : Stéphane Masset. Conception graphique : Patrice Junius. Impression : Claude Ledoux. Dépôt légal troisième trimestre 2003. N° issn 1169 - 209 X.