



PASCAL RAMBERT : “CE LIEU RESSEMBLE À UNE VOLONTÉ DE NE PAS SEPARER LES CHOSES”

DAVID VERDIER

David Verdier. Enseignant (Paris XII), docteur en lettres modernes et études musicales (violin alto, analyse). Auteur de notices de concerts (festival d'Aix, La Roque d'Anthéron, Prades, Montpellier-radio France, etc.). Rédacteur régulier auprès de la revue *Dissonance*, *Scènes Magazine* (Genève).

Quand on regarde la programmation de ta quatrième saison à la tête du Théâtre de Gennevilliers, on y trouve des choix affirmés, très différents de ton pré-

Pascal Rambert (1962). Auteur et metteur en scène de théâtre français. Il met en scène principalement ses propres textes (notamment *Toute la vie*, 2007 ; *De mes propres mains*, 2007 ; *After/Before*, 2005). Il signe les mises en scène de trois opéras (*Philomela* de James Dillon, 2004 ; *Pan* de Marc Monnet, 2005 et *Armide* de Lully, 2009). En 2007, il est nommé directeur du Centre Dramatique National de Gennevilliers (CDNCC). Son projet de programmation est pluridisciplinaire. Il invite notamment T&M-Paris à présenter une pièce de théâtre musical ou un opéra une fois par saison.

décesseur... Dirais-tu que ta programmation est spécifique à la configuration sociale et urbaine du lieu ? En quoi le lieu interagit sur ton travail ?

Ici, on est dans un rapport historique et géographique, sociologique particulier. Pourtant, ça ne m'empêche pas de présenter des œuvres exigeantes et surtout des œuvres contemporaines –

même si ça s'apparente parfois à un pari sévère. J'insiste sur cette proposition qui tient à la fois de l'oxymore et de la porosité entre les dimensions locales et internationales.

Je prends l'exemple des répétitions ouvertes¹ et tout ce travail accompli depuis quatre ans autour des ateliers d'écriture hebdomadaires. Il y a environ trois cents personnes inscrites, ce qui représente parfaitement cette immersion à l'intérieur du terrain... Ma volonté, c'est d'impliquer des gens de la ville dans leur participation à des aventures humaines. Que ce soit à travers des films ou le travail plastique d'artistes comme Valérie Jouve ou Nan Goldin², photographiant dans la ville de Gennevilliers... Je maintiens ce coefficient d'exigence qui fait qu'on ne propose pas pour autant d'art au rabais.

Par rapport à l'influence du lieu sur mon travail, je dirais que sur le plan matériel, cela me procure plus de moyens. Sur le plan esthétique, je dirais qu'avant d'arriver ici, j'avais déjà pris l'habitude de mêler à des professionnels des gens du quotidien. Quand on monte Shakespeare, il faut des professionnels... moi je travaille sur ce que j'appelle la présence brute des gens sur un plateau. Tout mon travail consiste à mélanger lumières, mise en scène, chorégraphie...

Pour l'avoir expérimenté aux États-Unis, au Moyen-Orient... je tiens à une forme hybride entre ce qu'on appelle la « haute » et la « basse » culture. Ici, je n'ai fait que démultiplier ce que je faisais auparavant,

1. Répétitions ouvertes. Chaque année, plusieurs spectacles sont créés et répétés au Théâtre de Gennevilliers. Les répétitions de ces spectacles sont ouvertes à tous. Le public est invité à découvrir gratuitement, selon le calendrier, la création en train de se faire. Près de 500 personnes sont accueillies chaque saison sur les répétitions ouvertes.



2. Nan Goldin, *Abdel and his family*, Gennevilliers, 2010.

c'est-à-dire mettre en place des dispositifs qui font se rencontrer des choses qui a priori ne se rencontrent pas.

Tu parles quelque part de « contrainte »... Selon toi, doit-on contraindre le public ?

Oui bien sûr. Produire *Armide*³ au Théâtre de Gennevilliers, ce n'est pas comme le produire au Théâtre des Champs-Élysées. Pour autant, je ne suis pas du genre

3. *Armide*. Opéra de Lully. Pascal Rambert a été invité par le Mercury Baroque Theater de Houston (Texas) à revisiter l'opéra *Armide*. Créé les 15 et 16 mai 2009 au Cullen Theater, Wortham Center, à Houston, puis repris au Théâtre de Gennevilliers du 18 au 25 septembre 2010.

à adapter mes spectacles à une réception supposée du public d'ici. Contrairement à d'autres metteurs en scène, je n'ai pas d'idée préétablie sur le goût supposé de mon public. Ce qui m'intéresse, c'est plutôt

la notion philosophique que les idées se mettent en marche dans un mouvement de flux contradictoires. Mon travail concerne le rapport de la rencontre qui met en place un déplacement.

J'ai lu de toi que tu te définissais comme un « objecteur de sens ». Sur ce plan, je trouve que ton approche du théâtre est très « musicale », en tant qu'elle fuit la logique narrative...

En fait, je suis comme tout un chacun... Il y a des gens qui « savent » mais moi, je ne « sais » pas (*rires*). J'ai une manière de travailler qui m'amène à poser sur des plateaux des zones d'incertitude relativement à des choses simples, par exemple « qu'est-ce que c'est que du théâtre ? » ou bien « pourquoi s'arrêter à la définition traditionnelle que nous en connaissons ? » Comme je viens de la philosophie, cela me donne une approche curieuse, qui remet en question ce qu'on tient pour ac-

quis. À partir de là, on peut se poser une série de questions : qu'est-ce qu'une pièce de théâtre, de danse ? Comment ça devrait être écrit ? Comment raconter une histoire aujourd'hui ? Doit-on encore le faire ? Je suis sur un rapport de vrai doute par rapport à cela.

On est dans un rapport au temps qui a complètement évolué, de par la post-ère industrielle, un rapport rhizomique. C'est pour cette raison que je ne propose pas de théâtre de répertoire ; ça se fait ailleurs et tant mieux. Comment définir le sens ? « *Ne pas peindre la chose mais l'effet qu'elle produit* », cette citation de Mallarmé définit très bien mon travail. Je suis dans un rapport post-Duchampien qui consiste à penser que le spectateur est actif. En même temps, je suis anti-platonicien dans ce rapport, puisque je considère que le spectateur n'est pas abusé par ce qu'il regarde et a sa propre imagination. C'est Claude Régy qui m'a fait comprendre ça. Je suis post Sartrien dans la notion de responsabilité. Le public est responsable de son propre imaginaire. Je crée des objets, des sortes de « trous » dans lesquels les gens peuvent s'immiscer. Cette approche correspond également à une façon de comprendre les gens, de savoir à quel niveau ils regardent les choses. Les niveaux d'entrées sont très intéressants.

J'appartiens en cela à la génération qui s'est détachée du rapport brechtien au théâtre qui consistait à vouloir maîtriser le sens absolu des pièces et enseigner au spectateur ce qu'il faut penser du spectacle dans un message didactique. Je suis d'un courant littéral, littéraliste : montrer un objet tel qu'il est a une force d'expression supérieure au commentaire qu'on peut en faire. J'invite ici des gens qui sont dans un rapport

objectiviste, assez peu romantique à l'objet scénique, souvent assez froid, assez peu « théâtral » (au sens de « joué », « incarné » etc.). La mauvaise pente serait de surjouer pour prendre en charge une partie des émotions du spectateur. Le théâtre est au contraire une façon de disparaître à l'intérieur de l'œuvre et non pas d'être devant l'œuvre. Je suis très attaché au fait de produire de la beauté.



4. *Philomela*. Créé le 16 septembre 2004 au Teatro Rivoli, Porto (production T&M-Paris)

5. **Céleste Boursier-Mougenot** (1961). Compositeur, plasticien français. Après avoir été compositeur pour la compagnie de théâtre Pascal Rambert de 1985 à 1994, il se tourne vers les arts plastiques, dans le champ de l'installation sonore, travaillant à extraire le potentiel acoustique des objets les plus divers.

On a l'impression que le rapport entre théâtre et philosophie, entre théâtre et chorégraphie, etc. s'établit plus facilement que le rapport entre théâtre et musique...

Sur le plan professionnel, j'y travaille depuis longtemps, en 2003 avec Antoine Gindt et

*Philomela*⁴ de James Dillon, puis avec Marc Monnet à l'Opéra du Rhin. Ma femme m'a fait connaître le chant lyrique et bien sûr Céleste Boursier Mougenot⁵ puis Alexandre Meyer, qui se sont occupés de toute la partie musicale de mes spectacles. Avec Céleste, on a beaucoup travaillé comme Cage et Cunningham. Toute ma réflexion

sonore ne se fait pas sur un mode classique mais sur un mode sonore ; en cela, je peux dire que j'ai un rapport à la musique plus « sonore » que « musical », à strictement parler. Je n'ai jamais eu de goût pour une forme opératique classique et pourtant j'adore l'opéra, le rapport aux chanteurs, travailler avec eux, etc.

Pourquoi ne pas organiser de concert ?

J'ai abordé la question lors d'une rencontre avec Marco Stroppa⁶ et Pierre-Laurent Aimard. Pour l'instant, je dirais que ce n'est pas mon domaine, je préfère laisser ça à d'autres personnes, comme le compositeur Bernard Cavanna au conservatoire de Gennevilliers.

On parle beaucoup de théâtre contemporain, d'art contemporain... mais pourquoi ce rapport conflictuel du théâtre avec la musique contemporaine ?

Mes goûts personnels me portent vers la musique contemporaine. À une époque, j'ai beaucoup fréquenté le festival Présence à Radio-France. Je pense que c'est une question de métier. La musique contemporaine passe souvent par des institutions comme l'IR-CAM. À l'époque où je travaillais à Nanterre avec Jean-Pierre Vincent, j'ai découvert l'ATEM avec Georges Aperghis et Antoine Gindt, ce fut une expérience inoubliable. Le travail de Patrice Chéreau m'a beaucoup inspiré également, je me souviens de son travail sur Lucio Silla, le cinéma, les pièces de danse, etc. À Gennevilliers, c'est différent, je ne saurais pas monter de concerts de musique ici, j'aurais besoin d'un vrai partenaire pour cela. De plus, je suis prisonnier du cahier des charges des centres dramatiques nationaux... on doit s'en tenir à un certain pourcentage d'art dramatique...

6. Marco Stroppa (1959), Compositeur italien. Il enseigne régulièrement à l'Ircam ainsi qu'aux CNSMD de Paris et Lyon. Selon lui, l'informatique et la spatialisation sont deux moyens « d'explorer le phénomène musical tout entier avec une rigueur et une lucidité sans précédent », d'entrer dans l'intimité de la matière sonore. Sa musique fait une large place à la voix et à la théâtralité. Son opéra *Re Orso* sera créé le 9 juin 2011 à Paris, Opéra Comique.

Pour sortir de ce rapport « administratif », la notion de théâtre musical, c'est quoi pour toi : une antinomie, une évidence ?

Les « purs » musiciens ont pour habitude de railler ce rapport « impur » entre théâtre et musique. Personnellement, je considère que ma pratique repose sur une totale confusion des genres : être un jour sur une mise en scène, le lendemain sur un spectacle de danse, le soir sur un opéra, etc.

Ce lieu ressemble à une volonté de ne pas séparer les choses. La musique et les beaux-arts ont été séparés au XIX^e siècle quand on fonctionnait sur un modèle artistique très « *Napoléon III* ». Aujourd'hui, les gestes viennent du quotidien et deviennent des artefacts artistiques. On voit ça chez Pina Bausch par exemple. Il y a une nouvelle tendance artistique qui met à bas tous ces anciens modèles. Je m'inscris parfaitement dans cette démarche en transformant la musique en mouvements. J'adore cette transformation d'une matière en une autre.

À ton avis, le théâtre musical est-il à ce jour une forme qui peut encore proliférer ?

J'ai invité Antoine Gindt à venir voir le Festival des Très Jeunes Créateurs Contemporains à Gennevilliers en 2010. Dans une des propositions, il a vu clairement une forme de continuation du théâtre musical et cela m'a réjoui. Je suis tout à fait favorable à ce que le théâtre musical aille plus loin et abandonne les oripeaux du théâtre classique, comme le travail de Kagel ou Aperghis sur les formes éclatées du langage par exemple.

J'ai parfois l'impression que le théâtre musical fonctionne par chapelles, qu'il n'y a pas de possibilités de le faire progresser en dehors de ses sources...

En fait, l'éclatement des genres va se poursuivre. Le théâtre musical ne doit pas devenir une antichambre pour des compositeurs en mal de forme opératique. Il y a des choses étonnantes en ce moment, comme le travail du Wooster Group par exemple... J'aimerais beaucoup refaire quelque chose avec James Dillon ou Marc Monnet. J'aime beaucoup prendre un projet dès l'origine avec des compositeurs.

La musique permet-elle de saisir le réel, le spectacle ordinaire de la vie ?

Ça dépend des productions, c'est le cas avec *Armide*. Je n'ai fait que déplacer visuellement les enjeux stratégiques. Quand on présente *Stifters Dinge*⁷, on est dans un rapport très objectal, objectiviste.

Aujourd'hui, au vu de la difficulté de monter des productions, j'ignore dans quelle mesure les compositeurs peuvent avoir le courage de monter un opéra. Il faut bien prendre conscience qu'une structure comme T&M, c'est unique en France. Nous avons commencé notre partenariat en 2007 avec la reprise de *Medea* de Dusapin, puis *Stifters Dinge* d'Heiner Goebbels, les *Kafka-Fragmente* de György Kurtág. Après *Armide* de Lully et la reprise de *Momo*, l'« opéra » pour enfants de Dusapin, nous coproduisons avec Antoine Gindt et T&M le premier opéra d'Oscar Bianchi sur un livret de Joël Pommerat. Il sera créé à Aix en 2011 et repris ici par la suite. Écrire une saison, c'est écrire... il y a une grande logique dans tout ça, un rapport d'écriture.



7. *Stifters Dinge*, de Heiner Goebbels, 2007.

Propos recueillis le 13 novembre 2010 à Gennevilliers

extrait de la revue théâtres & musiques n°6

ISSN 1965-2623

© T&M-Paris.

T&M-Paris. 22 rue de l'Echiquier – 75010 Paris

Tél. + 33 1 47 70 95 38 – contact@theatre-musique.com