

C'est un condensé
de rage, de rancœur,
John a une boule noire
à l'intérieur de lui,
dont il essaye de faire
quelque chose.

- Stanislas Nordey -

John

TNS Théâtre National de Strasbourg

1968-2018 le TNS a 50 ans !

Saison 18-19

Entretien avec Stanislas Nordey

On pourrait dire que *John* est une «pièce de jeunesse» de Wajdi Mouawad – elle a été écrite en 1997. Avais-tu le désir de la mettre en scène depuis longtemps ?

Wajdi a eu comme une «première vie» : avant qu'on découvre son travail en France – avec notamment *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* –, il avait déjà écrit plusieurs pièces qui restent peu connues, et *John* a la particularité de ne pas avoir été éditée. Je connaissais l'existence de ce texte mais je ne l'avais pas lu ; je pensais que l'absence d'édition signifiait que Wajdi ne s'y reconnaissait plus, comme c'est le cas de nombreux auteurs vis-à-vis de leurs premiers écrits.

Dans le contexte des discussions sur le programme «Éducation & Proximité», soutenu par la Fondation SNCF, la Fondation KPMG, la Caisse d'Épargne Île-de-France et au sein duquel le TNS, La Colline-théâtre national et La Comédie de Reims sont associés, Wajdi a évoqué

cette pièce qu'il avait justement écrite pour un public adolescent [Le programme «Éducation & Proximité», à destination de lycéens, débute par la création d'une forme théâtrale présentée dans les établissements scolaires]. J'ai tout de suite voulu la découvrir.

J'ai trouvé qu'elle avait la force brute des premiers écrits et qu'elle racontait bien le «premier Wajdi», c'est-à-dire ce jeune homme en colère – qu'il est sans doute toujours !

John est pour ainsi dire la matrice de tous les personnages adolescents que l'on retrouve dans ses textes par la suite : Loup dans *Forêts*, Simon et Jeanne dans *Incendies*, Wahab dans *Un obus dans le cœur...* Tous ces jeunes gens qui sont même au-delà de la colère : déchirés, ravagés. C'est comme si ces personnages étaient des palimpsestes écrits à partir de la figure de John.

La structure dramatique de *John* est un fil ténu qui contient le souffle initial. J'aimais l'idée de faire apparaître cette matrice, ce premier jaillissement de son écriture.

C'est en ce sens que tu as pensé, pour la création, à Damien Gabriac et Julie Moreau, qui jouaient les jumeaux Simon et Jeanne dans ta mise en scène d'*Incendies* ?

Oui. Le public du TNS avait pu voir *Incendies* [créé en 2008 au Théâtre National de Bretagne et recréé au TNS en mai 2016]. J'aime qu'il y ait ce lien avec les acteurs.

C'était aussi l'occasion de retravailler avec Damien sur un nouveau projet. C'est un acteur capable de «porter une scène» et qui connaît intimement l'écriture de Wajdi. Lorsque nous avons créé *Incendies* en 2007, Wajdi, qui écrit toujours beaucoup plus que ce que contient un texte au final, nous avait confié les «scènes coupées». Nous avons travaillé sur ce matériau en répétitions et certaines scènes de Simon résonnaient franchement avec *John*.

Mon histoire personnelle avec Wajdi est très forte. Je connais très bien son œuvre – j'ai mis en scène *Incendies*, j'ai joué dans *Ciels* [créé au Festival d'Avignon 2009]... Le mot «famille» est peut-être excessif, mais il y a quelque chose de cet ordre-là. Il y a toujours eu des passerelles évidentes dans notre rapport aux acteurs. Victor de Oliveira, qui avait repris les rôles de Wahab et Nihab dans *Incendies*, a travaillé avec Wajdi ensuite. Véronique [Nordey] a travaillé plusieurs fois avec Wajdi, ils étaient très proches. Emmanuel Clolus fait les scénographies de mes spectacles comme des siens...

Pour moi, c'était une évidence que Damien et Julie jouent les rôles de John et Nelly, car ils font aussi

partie de ma «famille» et de mon lien de théâtre avec Wajdi. Margot Segreto jouera aussi le rôle de Nelly, en alternance avec Julie.

Ces trois acteurs sont issus de la même promotion de l'école du TNB [dont Stanislas Nordey a été le directeur pédagogique de 2000 à 2012]. Julie et Margot étaient en quelque sorte les deux «grandes sœurs» de Damien à l'école. Quand j'ai su que Julie ne pourrait pas jouer toutes les représentations, j'ai tout de suite pensé à Margot pour qu'elles jouent en alternance. D'ailleurs elles ont déjà joué ensemble sous ma direction [dans *Gènes 01* de Fausto Paravidino, *Das System* et *Sept secondes* de Falk Richter, et *Neuf petites filles* de Sandrine Roche].

Il existe plusieurs versions de *John*, dont une «francisée». Tu as choisi de garder la langue québécoise d'origine et de rendre présent le personnage de Nelly. Peux-tu parler de ces choix ?

C'était déjà le cas quand j'ai mis en scène *Incendies* : il n'était pas question pour moi de franciser le texte. Je ne veux pas supprimer cet écart de la langue, ce déplacement qui donne une poésie.

Au-delà de l'idée de franciser, il existe trois versions du texte, dont une initiale, où John est seul. Ma première idée était de m'attacher à cette version originelle.

Quand nous avons décidé de créer le spectacle pour aller le jouer dans les lycées, une question est apparue : est-ce que ce n'est pas trop dur de montrer à des adolescents un jeune homme qui décide de quitter le monde? Wajdi avait déjà fait face à cette question, et sa réponse avait été d'écrire une version « consolatrice », qui finit par la parole de la sœur – Nelly.

Dans le théâtre de Wajdi, l'idée d'une fin consolatrice est très présente. Dans *Incendies* par exemple, c'est Nawal, la mère, qui apporte une consolation à toute l'histoire des personnages. Alors j'ai finalement décidé de créer *John* avec la parole finale de Nelly.

Il existe une troisième version, où Nelly parle en premier et où elle intervient davantage; c'est presque un « duo ». Mais je souhaitais garder dans la continuité la parole de John seul, face à la caméra, la solitude.

En quoi la parole de Nelly est-elle consolatrice, selon toi?

Dans la version où le personnage de Nelly est absent, à la fin, John se pend et c'est fini – et les spectateurs seraient censés applaudir juste après. Là, il y a la parole de la sœur qui interroge John : pourquoi tu ne m'as pas parlé? Pourquoi tu n'as rien dit? Si

« Il n'était pas question pour moi de franciser le texte. Je ne veux pas supprimer cet écart de la langue, ce déplacement qui donne une poétique. »

tu avais parlé... Ce «si» crée une fenêtre possible. La version avec Nelly raconte que John n'était pas aussi seul qu'il le croyait. Il avait quelqu'un d'autre à qui parler et son geste a terriblement meurtri cette jeune femme qu'il aimait.

Outre cette question de la consolation, je trouve que l'événement créé par l'apparition de Nelly rend la fin théâtralement plus forte.

Le titre est ce prénom : John. Pour toi, qui est-il ?

Je pense au film de Franck Capra, *Meet John Doe* [1941], dont le titre avait été traduit en français par *L'Homme de la rue*. John Doe, c'est «Monsieur tout le monde». C'est en ce sens que j'entends le prénom-titre choisi par Wajdi. John est un prénom nord-américain très répandu.

Dans le contexte de la pièce, il me renvoie à la question de l'isolement. *John* est une photographie de l'adolescence repliée sur elle-même. Parce qu'au final, on s'aperçoit qu'il tourne en boucle; il a un discours très obsessionnel. Il prend des raccourcis, parce qu'au fond, il est très seul et ne parle pas. Comment s'est-il isolé à ce point?

C'est un personnage avec lequel je n'ai pas de processus d'identification – comme il peut m'arriver d'en avoir avec certaines pièces, où je m'identifie aux figures que je choisis de mettre

en scène. Mais ce qui m'intéresse justement, c'est qu'il n'a rien qui puisse susciter la passion. Il a des problèmes qu'on peut qualifier d'ordinaires – le conflit avec ses parents, la rupture avec sa petite amie – il n'a pas de «grande parole». Tout ce qu'il fait, c'est déverser sa peine, sa rage.

C'est justement ce qui me touche : il y a quelque chose de vain dans sa parole. D'ailleurs, il finit par tout effacer. C'est intéressant dramaturgiquement : tout ce qu'il dit à ses parents, ils ne l'entendent jamais. Et même ce qu'il leur dit n'est pas sensationnel. Il y a derrière tout cela une forme de vide, qui me renvoie à ce que je trouve effrayant aujourd'hui : une société qui s'éloigne de plus en plus d'une soif d'art et de culture. Peut-être que s'il avait lu Dostoïevski, il n'aurait pas eu besoin de passer à l'acte... Je dis Dostoïevski mais cela pourrait être n'importe quelle ouverture qui aurait pu lui donner à penser que son mal-être n'est pas une fin en soi.

Wajdi dit qu'il a eu l'idée d'écrire *John* après avoir marché avec un jeune homme totalement désespéré qui répétait : «Ma mère c'est pas un cœur qu'elle a dans le cœur, c'est une brique.»

C'est ce que je trouve intéressant dans ces personnages adolescents, comme John ou Loup, Simon et Jeanne : ils ne s'appuient pas sur

« Wajdi dit qu'il a eu l'idée d'écrire *John* après avoir marché avec un jeune homme totalement désespéré qui répétait : "Ma mère c'est pas un cœur qu'elle a dans le cœur, c'est une brique." »

«de grandes choses». Ils ont une colère, une rage, une peine, liées à des histoires familiales, mais sinon, ils sont perdus dans le vide – dans la jungle et la solitude des grandes villes, des grands ensembles.

Le suicide est la deuxième cause de mortalité des adolescents dans le monde, et tous n'ont pas vécu des horreurs qui puissent expliquer leur geste. Est-ce que la pièce parle aussi de cette incompréhension ?

Oui, c'est en cela qu'on en revient à la question du vide, parce que décider de se suicider veut dire qu'il n'y a rien auquel s'accrocher. Alors qu'est-ce qu'il y a derrière ce rien ? Au-delà du manque d'amour ou du désamour, il y a la violence qu'on se fait à soi-même. Dès le début de la pièce, il n'y a pas d'hésitation. On n'est pas face à quelqu'un qui doute : est-ce que je vais vraiment me suicider ? La décision est prise et la question est, dans ce cas, qu'est-ce qu'on laisse aux autres ?

On ne sait pas, au fond, s'il efface l'enregistrement parce qu'il est insatisfait de ce qu'il dit ou parce qu'il veut épargner, malgré tout, ses parents. Mais c'est l'enjeu de la pièce : est-ce qu'on laisse quelque chose, une trace de ce qui a motivé ce geste ? On entend souvent dire que les gens de la

famille ne s’y attendaient pas, ne comprennent pas le « pourquoi »...

On sait que son suicide aboutit. On sait que John ne se « rate » pas. Ce n’est pas un geste qui correspond au désir d’envoyer un signal de détresse. Il veut vraiment mourir. Il est porté par une détermination très forte.

Pour autant, il semble que John n’a pas de « grandes raisons » de se suicider. En cela, il est presque décevant. Et en même temps, c’est ce qui est très juste dans le regard de Wajdi : beaucoup de suicides ont pour sources des raisons qu’on peut, de l’extérieur, juger anodines. Mais justement ça interroge la façon dont on perçoit la sensibilité – l’hyper-sensibilité même – de l’autre. Même Nelly n’a rien vu venir.

Comment se sont déroulées les répétitions ? Quels étaient pour toi les enjeux de mise en scène ?

Ce genre de spectacles repose sur l’endroit où tu emmènes l’acteur, et comment tu l’emmènes. On a décidé très vite qu’il fallait « y aller » vraiment. C’est aussi lié à l’écriture de Wajdi, où l’on doit pouvoir crier, pleurer, rire... Dans un premier temps, j’ai dit à Damien de ne rien retenir et qu’on verrait ensuite comment faire le tri, doser les choses. Comme Damien est un acteur très

généreux, il a tout donné dès le début. Il n’y avait plus qu’à « sculpter », savoir où enlever des larmes ou des cris ou au contraire en ajouter.

Ça a été l’essentiel du travail. Parce qu’en ce qui concerne la mise en scène, le parti-pris était que ce ne soit pas du tout sophistiqué, que le geste soit plutôt brut, comme un à-plat – sans aucune afféterie.

Dès le départ, l’enjeu a été que les spectateurs reçoivent ces derniers moments de John frontalement, brutalement, comme les parents se les prendraient en pleine figure s’ils regardaient la vidéo.

Quand nous l’avons joué dans les lycées, il n’y avait pas de décor. Au TNS, nous garderons l’idée de sobriété avec la simple évocation d’une chambre d’un enfant / adolescent.

J’ai toujours aimé pouvoir alterner les gestes plus construits, plus élaborés – du point de vue de la scénographie, de la lumière, de la dramaturgie, etc. – avec ceux plus bruts.

Mais cela faisait longtemps que je n’étais pas revenu à une forme aussi dépouillée. Je me souviens de *Tabataba* de Koltès [créé au Théâtre Gérard Philipe en 1992], qu’on pouvait jouer un peu partout.

Pour un metteur en scène, ça permet de revenir à l’essence du théâtre : un ou des acteurs, un public

– rien d'autre. Parmi les contraintes de la création pour le programme « Éducation & Proximité », on ne peut créer ni lumière ni décor. Je trouve que ça fait du bien. On revient à l'essentiel ; finalement, le théâtre, c'est ça : il y a un acteur ou des acteurs et il(s) l'embarque(nt) ou pas. Il y a un texte et il l'embarque ou pas.

John semble tout prendre en pleine face et a du mal à s'exprimer ; il s'interrompt beaucoup. Avez-vous travaillé sur tout ce qui ne passe pas par les mots ?

Ce qu'on s'est dit, c'est qu'il y a en lui un « trop-plein ». Il n'y a pas de filtre dans sa parole. Ce qu'il dit n'est pas « intelligent », c'est ce qui lui vient. Je trouve très juste la façon dont Wajdi fait parfois « bégayer » son écriture. C'est un condensé de rage, de rancœur, John a une boule noire à l'intérieur de lui, dont il essaye de faire quelque chose.

Pour moi, le tragique de la pièce, c'est qu'il efface. On aimerait que les parents puissent voir tout ce qu'il avait en lui, toute cette énergie. On imagine que c'est un long chemin de silence qui a précédé ; il finit par tout cracher, tout dire, pour eux – même si c'est par l'intermédiaire de la cassette, c'est à eux qu'il s'adresse. Le fait qu'il l'efface est tragique : même ça, il n'y est pas arrivé. Cette forme de communication – via la caméra – est un nouvel échec.

« John est déjà dans une forme de rapport "virtuel". Il se projette dans le futur – celui du visionnage par les parents – et il parle du futur proche au passé ; il dit : "Je me suis suicidé." »

John est sans doute un des tous premiers textes qui met en scène un adolescent seul face à une caméra. Je pense à *20 novembre* de Lars Norén, écrit dix ans plus tard, en 2007 : un adolescent parle à une caméra, une heure avant d'aller dans son lycée tirer sur des élèves et professeurs puis se suicider...

Oui, j'ai bien sûr pensé à ce texte aussi. Tu as raison, *John* est un des premiers textes qui place un adolescent seul chez lui, face à une caméra – je n'en vois pas d'autres à l'époque où Wajdi a écrit la pièce. Lars Norén est parti d'un fait réel [Le journal et les enregistrements laissés par Sebastian Bosse, 18 ans, responsable d'une tuerie dans son lycée en 2006 à Emstetten, en Allemagne]. Son « héros » – dans le sens de personnage théâtral – est identifié et malheureusement célèbre au moment où il écrit la pièce.

John est au contraire celui qui va disparaître sans laisser aucune trace. Personne ne retiendra son nom ni son geste. Il est beaucoup plus « commun ». Le médium de la caméra est très intéressant théâtralement. D'une part parce qu'on voit l'émotion en temps réel, au présent, alors que ce qui se fabrique n'est justement pas destiné au présent. John est déjà dans une forme de rapport « virtuel ». Il se projette dans le futur – celui du visionnage par les parents – et il parle du futur proche au

passé; il dit : « Je me suis suicidé. »

D'autre part parce que nous, spectateurs, voyons les essais en direct, les différentes versions enregistrées – qui vont toutes disparaître. Et surtout, nous assistons à un temps où il serait possible de modifier ce futur.

Sais-tu pourquoi Wajdi Mouawad a choisi de ne pas ancrer John dans un milieu social ?

Je pense qu'il a voulu que ce soit le plus universel possible. Peu importe d'où il vient. Il ne voulait ni le misérabiliser ni en faire un fils de riches ; ce n'est pas le sujet.

Dans les textes de Wajdi, le milieu social est rarement mis en avant, ou en tout cas ce n'est pas la question centrale.

Nous n'avons pas voulu trop le caractériser, ni socialement ni vestimentairement – par exemple, Loup, dans *Forêts*, est « gothique » dans son allure. Pour John, c'était difficile de trouver un costume qui ne l'enferme pas. Nous ne voulions pas en faire une parodie d'ado devant ses jeux vidéo avec son paquet de chips. C'était facile d'aller dans ce sens et de tirer des conclusions hâtives. Il fallait que ce soit le plus ouvert possible pour que les gens puissent se reconnaître en lui.

Dans le cadre du programme « Éducation & Proximité », as-tu choisi ce texte comme un possible déclencheur de dialogue avec les élèves, les enseignants ?

Dans ce programme, il s'agit toujours de mettre en avant une thématique qui puisse ensuite ouvrir des discussions entre les adolescents et leurs professeurs. Mais en l'occurrence, je ne me suis pas dit que j'avais envie de mettre en avant le rapport au virtuel, le mal-être adolescent, le dialogue difficile avec les parents ou la solitude sociale... Ça s'est passé à l'inverse. C'est le texte qui a ouvert les débats sur ces sujets.

Quand j'ai dit que je voulais mettre en scène *John*, beaucoup de gens m'ont dit qu'on ne pouvait pas présenter cette pièce à des adolescents. Au contraire ! Si, justement, la pièce peut permettre de parler du mal-être qui peut conduire au suicide, je trouve important de mettre des mots autour de cet acte. Cela ne peut que désamorcer la chose.

J'ai mis en scène *Mirad, un garçon de Bosnie* de Ad de Bont [au Théâtre Gérard Philipe, en 1998], que nous avons joué dans des classes. Il y était question des viols ethniques. Les élèves comprenaient très bien de quoi il s'agissait et pourquoi il fallait en parler. Ce sont les adultes qui, en général, sont méfiants par rapport à d'éventuelles interprétations ou incompréhensions des élèves.

« Ça interroge
la façon dont on
perçoit la sensibilité
– l'hyper-sensibilité
même – de l'autre. »

Je pense que plus on aborde les choses frontalement, plus il y a de chances que cela fasse son chemin dans leur imaginaire et dans leur capacité d'analyse. Les élèves n'ont pas du tout perçu *John* comme «un spectacle sur un adolescent qui se suicide». Les questions soulevées étaient plutôt, par exemple : comment est-ce qu'on parle à ses parents ou pas ?

C'est ce qui était important par rapport à l'interprétation de Damien. On l'a axée sur la rage, sur la colère profonde. Les adolescents étaient plus frappés par le caractère excessif que par le rapport à la mort. Justement parce que quelque chose est «expulsé».

La question qui se pose quand on monte cette pièce dans ce contexte, c'est qu'il ne faut bien sûr pas glorifier l'acte du suicide, mais il ne faut pas non plus le minimiser. Comment trouver la juste température ? Il faut veiller à ce qu'il n'y ait pas de «morale de l'histoire», ne pas en faire une «pièce didactique». Au Québec, les auteurs sont très sollicités pour écrire spécifiquement pour la jeunesse. Donc ce sont des questions auxquelles ils sont sans cesse confrontés. Et d'ailleurs c'est un théâtre intéressant car il fait fi de cette idée de «porter un message positif»; il n'est pas trop moralisateur.

As-tu envie, avec ce spectacle, de faire se poser certaines questions au spectateur ?

Non, je n'ai jamais envie de «diriger» les questions que le spectateur a à se poser. Par contre, je suis curieux de voir comment *John* va être entendu par un public d'adultes.

Stanislas Nordey

Entretien réalisé par Fanny Mentré
le 10 septembre 2018, au TNS

Entretien avec Damien Gabriac

Avant de créer *John*, tu as joué Simon dans *Incendies*, mis en scène par Stanislas Nordey. Peux-tu parler de ton lien avec l'écriture de Wajdi Mouawad ?

Cela date même d'avant *Incendies* : j'ai eu la chance d'avoir Wajdi Mouawad comme professeur intervenant quand j'étais élève à l'école du Théâtre National de Bretagne [promotion 2003-2006], durant un stage de 3 semaines. Puis il y a eu *Incendies* en 2008, que nous avons repris en 2012 puis 2016.

À la création, il nous avait proposé une chose singulière : on pouvait lui écrire et lui nous répondait en étant notre personnage. Je lui avais écrit pour le questionner et lui faire part des problématiques de travail que je rencontrais et il m'avait répondu en tant que Simon. C'était formidable, recevoir des « lettres de Simon ».

J'ai aussi joué avec lui dans *Les Justes*, en 2010 [mis en scène par Stanislas Nordey].

Son écriture embarque, dès la lecture. Je trouve ses textes immédiatement accessibles ; c'est une grande qualité. Wajdi est né au Liban, il a travaillé au Québec pendant de nombreuses années. Il y a, dans sa langue et dans la structure de ses pièces, cette triple culture – moyen-orientale, anglo-saxonne et française. Sa singularité est qu'il est empreint du théâtre antique pour l'aspect tragique et des classiques anglo-saxons pour la structure. Et il y injecte des personnages d'aujourd'hui, qui ne sont pas des héros, qui sont des gens *a priori* comme nous, auxquels on peut très facilement s'identifier – et qu'il entraîne dans des sentiments extrêmes.

En tant qu'acteur, pour jouer ses textes, on est censé aller chercher des émotions trop énormes pour nous. C'est ce qui me touche beaucoup. Il m'arrivait de pleurer sur *Incendies*, en voyant les autres répéter. Parce qu'il y a une telle intensité ! Ça ouvre des portes, ça oblige à s'engager. Ce sont des textes extrêmement généreux et écrits pour les comédiens.

Et il y a aussi la dimension du rire : il injecte de l'humour, comme pouvait le faire Shakespeare dans ses pièces, où tragédie et humour peuvent cohabiter.

Dans les didascalies, John a seize ans. Comment, en tant qu'acteur, aborder un personnage de cet âge ?

Stanislas me dit que je rajeunis en vieillissant! Plus sérieusement, je dois dire que c'est une indication dont je ne me préoccupe pas. Pour moi, il est hors de question de jouer «comme si» j'avais seize ans. Ce que je sais de John, c'est qu'il est jeune mais qu'il a très vite acquis une forme d'indépendance : il vit seul. Là seule chose à laquelle je m'attache, c'est le texte, ce qui est dit. Et c'est justement la langue qui me rapproche d'une dynamique de jeunesse. Je m'appuie sur toutes les expressions québécoises, les élisions, les contractions. Il existe une version « francisée », mais nous avons fait le choix de garder celle originale. Elle est plus jeune, plus dynamique, plus brutale. Dès les premiers mots, ça appelle une tout autre énergie de dire « Salut Pa, Salut Ma » que « Salut papa, salut maman » – qui paraît plus posé. On garde ces tournures de phrases, mais sans jamais imiter ou prendre l'accent québécois. Ce québécois sans accent, ça crée une langue décalée – comme un jeune homme qui invente une langue, contracte des mots, les précipite.

Cette jeunesse se traduit aussi par un rapport exacerbé à tout ce que John vit. On sent dès les premiers instants qu'il est « au bord ». En tant qu'acteur, dirais-tu qu'il te faut entrer en scène dans un certain « état » ? Comment y es-tu parvenu ? Et comment parviens-tu à retrouver cet état ?

Dans les textes de Wajdi, il y a quelque chose de très intuitif pour les acteurs : on « voit » comment le jouer, même dès la première lecture. Quand je le lis, je visualise très bien l'énergie dans laquelle sont les personnages – même si je peux me tromper à certains endroits. Ensuite, il faut le « trouver », c'est-à-dire réussir à réaliser ce qu'on voit, et c'est difficile, parce que ce sont des états extrêmes qu'on ressent à la lecture. Et une fois qu'on l'a trouvé un jour en répétitions, comment arriver à le refaire ? La difficulté avec John, c'est que ça démarre « tout en haut » : il n'y a pas de temps de chauffe, il faut le fabriquer hors-scène. Ça, j'ai mis du temps à le comprendre. En répétitions, pendant trois semaines environ, je commençais à être « dedans » à la page dix... ce qui était impossible ! J'essayais de démarrer sans mise en état, mais ça ne fonctionnait pas, je me sentais comme « à côté ». Je me suis dit : il faut que j'attaque en étant déjà dans une grande fragilité. Il faut que toutes les émotions soient possibles, dès le départ. John est à fleur de peau. Je suis obligé de démarrer le spectacle dans un état très fort, où je peux pleurer, m'effondrer, trembler... J'ai besoin, une demi-heure avant d'entrer en scène, de m'isoler. Je dois « faire monter la sauce » en moi, artificiellement. Je me provoque des émotions. Je ne peux pas partir « à blanc ». Je dois attaquer comme si ça avait déjà commencé depuis très

longtemps, parce que la décision de John est prise. On saisit le personnage au moment des cinquante dernières minutes de sa vie. Mais dès son entrée, on doit sentir tout ce qui a précédé, sentir qu'il est déjà au paroxysme de ses émotions.

Alors il s'agit de me « charger » durant ce temps de préparation qui précède l'entrée en scène. Je dois faire appel à des subterfuges, des ressorts personnels, pour aller puiser ce qui pourra me porter. Sans cette préparation, ce serait trop aléatoire : l'émotion pourrait venir un soir et être totalement absente le lendemain. Je ne peux pas m'en remettre au hasard, espérer la « magie ». Je pense que chaque acteur a ses ressources propres et chacun a sa façon personnelle de se préparer.

Ensuite, durant la représentation, il faut tenir l'équilibre, s'appuyer sur le texte et les silences – les pensées ou les images qui peuvent traverser John. Il faut tenir l'équilibre entre le fait d'être « au bord » et savoir en sortir pour les moments plus légers – notamment le récit du mariage. C'est un moment joyeux et j'aime l'idée qu'on puisse aussi le voir sourire.

C'est un savant mélange entre le fait de s'appuyer sur une « technique » de l'acteur et vivre le moment présent. Je n'ai pas de recette millimétrée ; ça varie beaucoup en fonction de l'écoute. Quand je joue

dans les classes, je suis dans une très grande proximité avec les adolescents ; nous sommes dans la même lumière et je les vois tous. Je n'ai jamais eu autant le trac que le jour de la première ; même pendant la représentation, je me disais : « Je n'arriverai pas au bout. » Mais il y a un côté « réel », documentaire, un peu « actor studio » qui me plaît. C'est assez dangereux, parce que je ne peux pas faire abstraction de la présence des gens. Je ressens les moindres mouvements. Je dois conserver mon intériorité et m'appuyer sur le travail passé – celui des répétitions – tout en restant disponible pour accueillir les émotions en moi au présent. C'est en cela que le spectacle peut vraiment être différent d'une représentation à l'autre.

Cette dangerosité dont tu parles est-elle liée au fait que tu es seul en scène – Nelly n'arrivant que par la suite ?

Oui, c'est une responsabilité immense. Quand on joue avec des partenaires, on se porte les uns les autres. Si l'on est moins en forme un jour, on sait qu'on peut s'appuyer sur les autres, qu'ils vont réamorcer de l'énergie en nous. Il peut arriver qu'il y ait un moment de flottement mais la présence de l'autre nous remet sur le fil.

C'est la première fois que je suis seul sur un plateau

pendant plus de cinquante minutes. Comme tu dis, il y a le personnage de Nelly mais il n'y a pas de scènes en commun. On pourrait dire que le spectacle est composé de deux « seuls en scène ».

Selon toi, quelles sont les thématiques principales de *John* ?

La situation de la pièce est sombre : on assiste à la dernière vidéo enregistrée par un adolescent qui s'adresse à ses parents, juste avant de se suicider. Il n'y a pas d'espoir de revirement ; à aucun moment il ne cherche une autre issue.

Le suicide n'est donc pas un enjeu. Ce qui m'intéresse, c'est d'essayer de comprendre ce qui se passe dans le crâne de quelqu'un de si jeune qui a pris une telle décision. Comment en est-il arrivé à vivre un tel désespoir et vouloir quitter le monde ? Ce que dit Wajdi m'a beaucoup éclairé : il a écrit *John* dans le cadre d'une commande dont le sujet était « l'intolérance ». Il a choisi de « retourner » cette question pour défricher un terrain peu exploré : l'intolérance envers soi-même. C'est un aspect saisissant : John ne s'aime pas et il a fini par se persuader que personne ne l'aime ni ne pourra l'aimer. C'est déjà un sujet en soi.

Et ça pose aussi la question de la relation au temps parce que John ne voit pas d'avenir. Il n'arrive

« John ne voit pas d'avenir. Il n'arrive pas à imaginer que sa douleur, son ressentiment, puissent passer. Il interprète toute sa vie par rapport à ce qu'il vit au présent. »

pas à imaginer que sa douleur, son ressentiment, puissent passer. Il interprète toute sa vie par rapport à ce qu'il vit au présent : sa petite amie qui l'a quitté pour son frère, sa mère qu'il déteste... Il y a un manque d'amour, une douleur immense et il se dit que ce sera toujours comme ça. Il se voit seul pour toujours.

Alors la pièce parle évidemment de solitude, de manque d'amour, de désespoir. Mais ça révèle aussi une surinterprétation du présent. Ce qui est fou, c'est qu'à un moment, il a du recul dans sa parole, il se dit : elle l'a quitté, tant pis, l'en aurais d'autres ; ta mère, tu n'as plus besoin d'elle ; ton père, c'est un père ; ta sœur t'aime... Il se dit tout ça, alors on peut penser qu'il a toutes les clés pour ne pas se suicider. Est-ce qu'il a suffisamment de raisons pour mettre fin à ses jours ? On peut dire que non mais c'est évidemment relatif, la douleur. Ce qui est terrible, c'est que John s'est persuadé qu'il n'a personne à qui parler. Le malaise est tellement fort qu'il balaie Nelly de son paysage. Ça aussi c'est une vraie question : on se demande pourquoi il est resté silencieux et solitaire jusqu'au bout.

Il y a sûrement plein d'autres questions à se poser à propos du suicide des gens jeunes. Et John ne les représente pas, il est juste l'un d'eux. Mais je trouve sain – et même nécessaire – de susciter des

interrogations autour de ça. Ce sont les adultes qui ont un problème avec ce sujet : un enfant se donne la mort. Comme si c'était un sujet tabou. Mais ça existe, et le théâtre est là pour libérer la parole, créer du dialogue. Et pour que la catharsis s'opère : *John* n'incite pas au suicide, bien au contraire – de même que *Thyeste* n'incite pas à assassiner des enfants et les servir en repas à leurs parents.

Tu as joué ce spectacle devant des adolescents. Quelles ont été leurs réactions ?

C'est très variable. La plupart du temps, ils nous disent qu'ils sont surpris par la colère, le désespoir et le rapport conflictuel à la famille. Ou plutôt, ils disent qu'ils sont surpris qu'on parle de ça au théâtre. Beaucoup font référence à la série *13 Reasons Why* [créée par Brian Yorkey, d'après le roman de Jay Asher, diffusé depuis 2017 sur Netflix], qui traite justement du suicide d'une adolescente, qui laisse treize cassettes où elle explique son geste. Ils me demandent si Wajdi s'est inspiré de cette série et ils sont sidérés quand je leur dis que le texte a été écrit en 1997 !

Cela les touche, qu'on ose en parler. C'est violent, entendre un jeune homme dire qu'il veut mourir, mais c'est une parole que le théâtre doit s'autoriser justement parce qu'elle est inhabituelle, inattendue.

Certains sont très touchés et ce qui est frappant c'est qu'ils ne l'expriment pas lors de la discussion de groupe qui suit la représentation, mais plutôt en privé, quand nous sommes en train de ranger nos affaires... Il y a eu des retours très singuliers quand nous avons joué en banlieue parisienne un jour. Les adolescents disaient : « Tout va bien pour John, il n'a pas de vrai problème. » Alors ça pose la question de ce qu'est un « vrai problème », quand on sait que le suicide des adolescents génère le plus souvent une incompréhension totale des proches. Comment mesurer la douleur de quelqu'un ? Comment mesurer l'impact de ce qu'on pourrait qualifier de « petites phrases », de « petits faits » ?

Une autre remarque récurrente est qu'ils se disent étonnés de me voir si souriant et serein, dès le salut. C'est intéressant car c'est précisément ce dont parle le spectacle : il peut toujours y avoir un « après ». Comme dit Nelly : « La douleur passe. »

Cette frontière entre ce qui se vit sur le plateau et en dehors est-elle toujours évidente ? Est-ce que ce n'est pas pesant parfois de plonger dans cette parole, cet état, tous les jours ?

Il y a eu plusieurs étapes. Quand j'apprenais le texte, ça me donnait parfois franchement le cafard – parce que forcément, on s'approprie la parole.

Je n'y passais pas huit heures par jour ; je le faisais trente à quarante cinq minutes le matin et pareil le soir et ça m'a pris un mois.

Ce que j'aimais chez John, et qui me protégeait en quelque sorte de son désespoir, c'est sa rage. J'aime ce registre de jeu : la colère. C'est un de mes moteurs d'acteur. J'aurais même naturellement tendance à être davantage dans la violence. Claire ingrid [Cottanceau, collaboratrice artistique lors de la création] me disait de freiner cet aspect, d'aller aussi vers « la vallée des larmes » comme elle dit. Elle a raison : il faut qu'il y ait les deux. Désespoir et colère.

Durant le travail, il y a eu un moment où j'en ai eu marre de John, car à chaque fois, pour être dans le rapport juste, dans le bon état, il faut aller le chercher loin en moi. C'est quelque chose que je n'ai jamais fait auparavant, alors j'apprends en le faisant. Je n'ai jamais eu ce même rapport avec un autre personnage. Je pouvais répéter cinq ou six heures maximum ; après, j'étais vidé.

Et vers la fin des répétitions, la dernière semaine, on faisait un filage par jour et je sentais que je n'en pouvais plus. J'avais eu un plaisir immense à trouver le chemin pour le jouer avec Julie [Moreau, qui a créé le personnage de Nelly en 2017], avec Claire ingrid, avec Stanislas. Mais à un moment, j'avais besoin que les spectateurs arrivent. Parce

« John ne reçoit rien en retour de ce qu'il dit. Il baigne dans ce qu'on peut appeler le "mal-être", mais ce qui est surprenant chez lui, c'est qu'il l'exprime avec une vitalité immense. »

que la présence des spectateurs donne une nourriture nouvelle, une écoute nouvelle, un danger nouveau aussi. Et je crois que c'est ce qu'ils voulaient, que j'en aie marre, au point de penser que j'étais « prêt ».

Je ne suis pas du tout un acteur qui aime souffrir. J'ai besoin de prendre du plaisir en jouant. Et c'est le cas avec John. Il y a les trente minutes de préparation qui sont bizarres, c'est un moment particulier. Mais pendant la représentation, je prends du plaisir à le jouer, vraiment. L'écoute nourrit, donne de la force. Je pense qu'on peut se mettre dans ces états-là et en sortir en se sentant bien.

Cette « nourriture » dont tu parles, liée à l'écoute, est-ce que ce n'est pas ce qui manque à John, qui n'a en face de lui que sa caméra ?

Absolument. John ne reçoit rien en retour de ce qu'il dit. Il baigne dans ce qu'on peut appeler le « mal-être », mais ce qui est surprenant chez lui, c'est qu'il l'exprime avec une vitalité immense. C'est aussi cette vitalité qui me nourrit sur scène et c'est sans aucun doute ce qui fait toute la différence : ce mal-être que j'exprime à travers lui, je l'adresse à des gens, ou en tout cas des gens sont présents et l'écoutent. L'écoute crée toujours une transformation.

John n'a personne en face, qu'un possible enregistrement de lui-même. Sa parole est un tourbillon de ressassement. Il ne s'en sort pas, il est en boucle. Il dit qu'il a pensé écrire, mais s'en sent incapable. Alors il veut parler, mais que veut-il qu'il reste de sa parole ? Il dit « je vais tout effacer », ça lui permet de tout dire en vrac. Mais aucun « brouillon » de ce qu'il dit ne lui convient, rien n'est « juste ». Là encore, il ne s'aime pas, n'aime pas sa parole. La parole non plus n'est pas une solution. Au final, il choisira de tout effacer, il ne restera que son acte, la violence de son acte. On peut se demander : s'il avait été capable de tout mettre à plat, de formuler vraiment, est-ce qu'il serait passé à l'acte ?

Selon toi, que va changer le fait de jouer au TNS en salle Gignoux ?

Le rapport sera tout autre. D'abord parce qu'il y aura une scénographie d'Emmanuel Clolus et sans doute des changements de lumière... Ce sera peut-être moins « brut ». Bizarrement, alors que je serai davantage dans mon élément habituel, je crois que j'ai encore plus peur de jouer John dans une salle de théâtre, parce qu'il y aura des mères, des pères...

D'ailleurs, j'ai oublié de le mentionner parmi

les retours que nous font les adolescents et c'est intéressant : très souvent, ils nous demandent comment pourraient réagir les parents de John. Ils aimeraient connaître le regard des adultes. Ils nous demandent pourquoi Wajdi n'a pas écrit la « suite ». Ils imaginent de nombreuses réactions possibles, ça les intrigue vraiment.

En parallèle des représentations au théâtre, nous allons continuer à jouer dans les écoles, en hôpital psychiatrique... C'est vraiment une démarche qui me passionne. J'aime le fait d'arriver dans un endroit pour y apporter du théâtre, un peu comme un « cadeau » ; arriver avec un texte qui ouvre à la réflexion, à la pensée, qui donne lieu à une proximité. J'aime beaucoup les échanges qui suivent les représentations. Cela se passe très simplement. C'est une rencontre avec un moment de théâtre, puis entre nous tous ensuite. Je suis heureux que cette forme de « tournée » continue.

Tu as un long parcours avec Stanislas, peux-tu en parler ?

Il m'a connu tout jeune, au sortir du bac, quand j'ai passé le concours puis intégré l'école du TNB à Rennes. Il m'a embauché, pendant que j'étais élève, pour jouer dans *Cris* de Laurent Gaudé [créé

en 2005], puis *Incendies* [2007], *Das System* [2008], *Les Justes* [2010]... Nous n'avons pas travaillé ensemble entre les deux reprises d'*Incendies*, quand j'ai travaillé avec Thomas Jolly sur *Henry VI* et *Richard III*. Alors je suis vraiment heureux de le retrouver avec *John*.

Je dirais que c'est mon « père de théâtre ». Dès l'école, car on faisait un stage de huit semaines chaque année avec lui, on avait des rendez-vous réguliers, des « debriefs » sur les spectacles que nous allions voir. Il était très présent pour nous. Je lui dois beaucoup.

Est-ce que ça t'a amené à un rapport particulier au théâtre contemporain et à la langue – car tu écris également ?

Oui, un rapport évident à la langue, qui passe avant tout. Et ça commence par le plus élémentaire : articuler, parler distinctement ; on doit d'abord entendre tout, c'est la base.

Et puis tout ce qui concerne la pensée, l'intériorité. Et l'engagement de l'acteur. Pour moi, le TNB a été une école de philosophie, une école de vie, autant que de l'art de l'acteur. C'est s'engager avec force dans son art, dans son travail de chaque instant... Engagement vis-à-vis des écritures contemporaines aussi. Je travaille avec des auteurs vivants, j'écris

moi-même. J'aime découvrir d'autres façons de raconter, de dire les textes.

C'est une soif qu'il m'a transmise. Ou plutôt je suis entré par là dans le théâtre. Les classiques, dans l'enseignement scolaire, c'était rébarbatif pour moi. J'y suis revenu plus tard, justement par le biais de la littérature contemporaine.

Quand on lit Sarah Kane, Peter Handke, Bernard-Marie Koltès, Werner Schwab... Ce sont des champs de liberté. Ça offre une telle ouverture, on se dit que tout est possible en écriture.

Damien Gabriac

Entretien réalisé par Fanny Mentré le 12 mars 2018, à Rouen









Production Théâtre National de Strasbourg

Coproduction La Nef - Fabrique des Cultures Actuelles (Saint-Dié-des-Vosges)

Une première étape de ce projet a été présentée dans le cadre du programme « Éducation & Proximité » initié par La Colline - théâtre national, le Théâtre National de Strasbourg et La Comédie de Reims - Centre dramatique national. Ce programme est soutenu par la Fondation SNCF, la Fondation KPMG et la Caisse d'Épargne Île-de-France.

John fait partie de la collection de petites formes diffusées par l'Institut Français - Paris dans le réseau des Instituts Français à l'étranger.

Création le 25 janvier 2019 à La Nef - Saint-Dié-des-Vosges

Tournée Ivry-sur-Seine du 8 au 19 avril 2019 au Théâtre des Quartiers d'Ivry **Vandœuvre-lès-Nancy** du 4 au 7 février 2020 au CCAM - Centre Culturel André Malraux

Une version itinérante a été présentée dans un lycée à **Saint-Dié-des-Vosges**, à **Bussang** et le sera prochainement à l'hôpital d'**Erstein**.

Théâtre National de Strasbourg | 1 avenue de la Marseillaise | CS 40184
67005 Strasbourg cedex | www.tns.fr | 03 88 24 88 00

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretien : Fanny Mentré | Réalisation du programme : Chantal Regairaz et Marion Oddon | Graphisme : Antoine van Waesberge
Photographies : Jean-Louis Fernandez

Licences N° : 1085252 - 1085253 - 1085254 - 1085255 | Imprimé par Valblor, Illkirch-Graffenstaden, février 2019



INSTITUT
FRANÇAIS



Inrocuptibles

arte

scèneweb.fr



TRANSFUCE



Partagez vos émotions et réflexions
sur *John* sur les réseaux sociaux :

#John

John

18 | 29 mars

Salle Gignoux

Texte

Wajdi Mouawad

Mise en scène

Stanislas Nordey

Collaboration artistique

Claire Ingrid Cottanceau

Avec

Damien Gabriac - John

Margot Segreto - Nelly

Scénographie

Emmanuel Clolus

Lumière

Philippe Berthomé

Régie Générale

Quentin Maudet

Wajdi Mouawad est représenté par l'Agence Simard.

Le décor et les costumes sont réalisés par les ateliers du TNS.

Équipe technique du TNS : Régie générale Quentin Maudet | Régie lumière

Thibaut D'Aubert et Christophe Le Flo de Kerleau (en alternance) | Lingère

Angèle Maillard

pendant ce temps dans **L'autre saison**

Malaise dans la jeunesse (destruction et autodestruction)

Samedis du TNS

Rencontre-débat avec Patricia Cotti

.....
Sam 23 mars | 14h | Salle Gignoux

Cérémonie de remise du prix Bernard-Marie Koltès

Prix de littérature dramatique contemporaine | 3^e édition

.....
Lun 25 mars | 18h30 | Salle Koltès

TNS 2068 : Les Journées du futur

Rencontres et ateliers

Avec les auteur-e-s du Questionnaire TNS 2068 :

Sonia Chiambretto et Yoann Thommerel

29 et 30 mars | TNS

Questionnaire TNS 2068

Retrouvez chaque mois trois nouvelles questions à l'accueil du TNS et sur tns.fr

TNS Théâtre National de Strasbourg
03 88 24 88 00 | www.tns.fr | #tns1819