

Raconter le
cheminement d'un
cœur, en vingt-quatre
heures, du corps d'un
jeune homme vers
celui d'une femme
mûre.

- Vincent Dissez -

Réparer les vivants

TNS Théâtre National de Strasbourg

1968-2018 le TNS a 50 ans !

Saison 18-19

Vincent Dissez

entretien

Comment est née l'idée de créer une version théâtrale du roman *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal [paru en 2014 aux éditions Verticales] ?

C'est Sylvain [Maurice, le metteur en scène] qui est à l'initiative du projet. Il a lu le roman et a immédiatement désiré en faire un spectacle.

J'avais déjà travaillé avec lui sur *Richard III* [créé en 2009 au Nouveau Théâtre – CDN Besançon Franche-Comté]. Il m'a contacté et m'a proposé ce projet.

Avais-tu lu le roman ?

Non, pas encore – même si j'en avais beaucoup entendu parler. Et j'étais intrigué parce que le titre vient d'une réplique de *Platonov* de Tchekhov. Quand Platonov meurt, à la fin de la pièce, Voïnitzev demande à Triletzski : « Qu'allons-nous faire ? », et il lui répond : « Enterrer les morts et réparer les vivants. »

Mais je ne l'avais pas encore lu et, de fait, je n'ai pas eu d'expérience de lecteur pur. Je l'ai découvert

dans l'optique de ce projet et avec en tête les questions d'adaptation théâtrale qui pourraient se poser... et avec l'excitation du défi que ça représentait de le jouer.

Je faisais pleinement confiance à Sylvain en ce qui concerne l'adaptation. Il a un rapport fort à la littérature. Il a adapté plusieurs romans au théâtre [les spectateurs du TNS ont pu voir *Métamorphose* d'après Kafka en 2013]. Il est vraiment doué pour mettre en place un dispositif théâtral au service d'un récit.

Est-ce qu'il était déjà question d'un binôme avec Joachim Latajzet – musicien – sur le plateau ?

Oui, dès le départ. Sylvain le connaît très bien. Joachim est musicien multi-instrumentiste, compositeur et c'est aussi un homme de théâtre : il a été membre fondateur de *Sentimental Bourreau* avec qui il a joué dix ans [compagnie fondée en 1989 ; le metteur en scène Mathieu Bauer en est le directeur artistique depuis 1999], il a une compagnie de théâtre musical [Compagnie *Oh! Oui*, fondée avec Alexandre Fleischer], il est metteur en scène... Et c'est aussi un grand lecteur, notamment de littérature contemporaine. Pour toutes ces raisons, Sylvain voulait absolument travailler avec lui.

Moi je le connaissais en tant qu'artiste mais pas personnellement. J'avais très envie de travailler avec un créateur musical et je n'ai pas été déçu.

Comment s'est passé le travail d'adaptation ? Vous y avez participé ?

Sylvain a écrit une première adaptation qui, en lecture, durait un peu plus de deux heures. Nous avons donc travaillé ensemble autour d'une table – Sylvain, Nicolas [Laurent] son assistant, Joachim et moi – pour arriver à une nouvelle version plus courte.

Pour ma part, comme c'était la première fois que j'avais seul la responsabilité du texte – Joachim et moi formons un vrai duo mais lui se charge de la partie musicale –, j'avais insisté sur le fait que je ne voulais pas que le spectacle aille au-delà d'une heure et demie – grand maximum. Ça représentait un défi pour moi, d'autant que je ne savais pas si j'allais être capable de prendre en charge cette forme d'interprétation : raconter.

C'est très particulier pour un acteur. Raconter, ce n'est pas jouer ; et je ne l'avais jamais fait.

Sylvain m'avait dit à quel point il voulait que ce soit moi qui interprète ce texte. Je faisais confiance à son désir, mais personnellement, j'avais des doutes.

Ce qui me rassurait, c'est la force du récit. C'est

essentiellement ce qui porte le spectacle ; je continue à le penser aujourd'hui.

C'est effectivement un texte qui rassemble car tout le monde – jeunes gens ou parents – peut être confronté à une mort brutale. En cela, dirais-tu qu'il s'agit d'un grand récit populaire ?

Je pourrais dire que le roman est une « fable épique moderne ». Maylis de Kerangal s'est inspirée de grands récits comme *L'Illiade* ou *L'Odyssée* d'Homère. Elle s'est aussi beaucoup documentée sur l'aspect médical, technologique. Tout en respectant l'exactitude technique des processus médicaux, ce qui est saisissant, c'est qu'elle parvient à ouvrir le récit sur les aspects philosophiques, éthiques, symboliques.

Elle relie ce qui pourrait sembler incompatible : la nature et la technologie, l'épique et le quotidien, l'archaïque et l'ultramoderne – et bien sûr, la vie et la mort qui sont inextricablement liées. Partant d'une situation ancrée dans le réel – celle d'un jeune surfeur de dix-neuf ans habitant le Havre, ses copains, ses fantasmes de puissance dans les vagues – elle nous embarque dans un voyage évoquant les grands récits grecs.

Elle convoque à la fois notre mémoire et notre présent. Elle parvient à raviver le lien aux grands

« C'est très particulier pour un acteur. Raconter, ce n'est pas jouer ; et je ne l'avais jamais fait. »

récits qui existe en chacun de nous – même chez les plus jeunes – autour de la question du héros : qu'est-ce qu'un héros, qu'est-ce qu'un acte héroïque aujourd'hui ?

C'est un récit populaire au sens noble.

Comment est venu le parti pris d'axer l'adaptation sur le « trajet du cœur » ? En avez-vous parlé avec l'auteure ?

Maylis de Kerangal n'est pas intervenue dans ce travail d'adaptation mais elle avait exprimé un souhait : que la structure du roman soit respectée. Dans le roman, il y a deux tiers avec la famille – la mort du jeune homme au tout début, puis les parents confrontés à cette mort et à la question du don d'organes, jusqu'à son acceptation – et un tiers consacré au chemin vers la greffe, pour ensuite passer du côté du receveur. Il s'agissait donc de respecter cet équilibre.

Le choix de Sylvain a été de suivre la chronologie du présent – alors que dans le roman, il y a des *flashbacks*. Raconter le cheminement d'un cœur, en vingt-quatre heures, du corps d'un jeune homme vers celui d'une femme mûre. C'est ce parti pris qui a structuré l'adaptation.

Ce n'était pas un choix facile car il impliquait notamment de supprimer beaucoup de personnages

«périphériques» à ce trajet du cœur – je pense en particulier à l’infirmière, Cordélia Owl : des spectateurs qui avaient lu le roman nous ont dit la regretter. Mais on s’est rendu compte que faire des coupes franches était la «moins pire» des solutions, parce qu’introduire de nouveaux personnages posait des problèmes de «raccords». Il y a des moments que nous regrettons de ne pas pouvoir conserver mais cela aurait impliqué de garder aussi des passages avant ou après, ça prenait trop d’ampleur.

As-tu le sentiment d’interpréter un personnage ? Ou penses-tu avoir un statut de narrateur, ou conteur ?

Nous nous sommes interrogés à ce sujet : qui parle ? Au départ, on se disait qu’il pourrait s’agir de l’un des personnages, qui viendrait raconter l’ensemble. À un moment, j’ai pensé à Thomas Rémige, l’infirmier coordinateur. Mais ce n’était pas juste.

Comme dans le roman, le narrateur n’est pas présent dans l’histoire, il la raconte. C’est étrange car je ne sais pas qui je suis lorsque je parle, c’est très ouvert. Je sais que je suis porté par des thèmes du roman : l’urgence, le scandale de la mort... Mais, comme quand on lit le roman, on finit par laisser de côté la question de «qui parle».

J’ai l’impression que la résolution se situe au

moment de la toilette mortuaire, faite par Thomas Rémige. Maylis de Kerangal écrit : «En le voyant travailler pour reconstituer ce corps, on songe à la belle mort.» Ce «on» élargit le regard ; en tout cas, ce n’est pas un «je».

Dans ce passage justement, l’auteure fait le parallèle avec les rituels funéraires de l’Antiquité grecque. Après les prélèvements, le bloc opératoire est comme un champ de bataille et le corps de Simon Limbres comme celui d’un jeune guerrier grec tombé au combat. Thomas Rémige chante ; il enveloppe sa dépouille dans un drap immaculé. L’auteure dit qu’en procédant à ce «rituel», Thomas envoie Simon Limbres dans un endroit de mémoire impérissable, qui est celui du héros raconté dans la Grèce antique. Elle dit que le chant «le propulse dans un espace post-mortem que la mort n’atteint plus, celui de la gloire immortelle, celui des mythographies, celui du chant et de l’écriture»... Et peut-être d’une représentation théâtrale qui serait, en quelque sorte, un rituel de passage.

C’est ce que je me dis : je suis celui qui prend la parole pour accompagner la disparition de quelqu’un. D’ailleurs, je suis, au fond, à un endroit similaire à celui où se situe Joachim : quand il joue, il est musicien ; quand je joue, je suis acteur. Nous sommes des «racontants», des «passeurs».

Un autre élément de réponse incitant à ne pas choisir un personnage comme récitant est la forme du roman, qui est frappante : Maylis de Kerangal accorde une grande importance à la ponctuation. Parfois, pour une réplique, elle va à la ligne – on retrouve alors la forme classique du dialogue dans les romans. Mais la plupart du temps, ce n'est pas le cas : les dialogues sont intégrés dans la narration, dans le corps du texte. Dans l'écriture même, la place du récit domine l'intervention de chacun des personnages. Leurs voix n'apparaissent pas au premier plan ; ce qui importe, c'est le fil du récit et son urgence à s'accomplir. Personne n'est plus présent que ce qui se déroule.

Peut-on dire de l'écriture qu'elle est « cinématographique » – dans le sens où il y a des changements de plans, de points de vue ?

C'est une écriture ultra précise, née d'un travail de documentation colossal. Mais surtout, Maylis de Kerangal est incroyablement douée pour faire apparaître les personnages en quelques lignes. Je pense que c'est ce qui donne l'aspect cinématographique dont tu parles : très vite, tu vois la personne surgir dans ton imaginaire.

« Dans l'écriture même, la place du récit domine l'intervention de chacun des personnages. Leurs voix n'apparaissent pas au premier plan ; ce qui importe, c'est le fil du récit et son urgence à s'accomplir. »

Tout interagit dans le spectacle : la partition textuelle, la partition musicale et l'espace avec lequel tu joues. Avez-vous abordé tout en même temps ou y a-t-il eu différentes étapes ?

C'est la musique qui a été travaillée en premier. Moi, je lisais le texte sur pupitre – je cherchais comment j'allais pouvoir le dire – et Joachim faisait des essais musicaux. Sylvain lui indiquait s'il souhaitait qu'elle soit plus ou moins présente, avec plus ou moins d'instruments. L'écriture de la partition musicale s'est donc faite sur la lecture du texte, hors espace. Dans cette étape de travail, on s'écoutait surtout. Joachim composait « à l'oreille » en fonction de ce qu'il percevait. Et Sylvain était lui aussi très concentré sur la musique : il avait besoin qu'elle soit définie, au moins dans les grandes lignes.

Ensuite, il y a eu l'arrivée du dispositif scénique. Là, Joachim n'est pas monté tout de suite [dans le spectacle, il est situé en hauteur, sur la structure]. Il s'est installé en face de moi avec les instruments. Cette étape était davantage axée sur le jeu et Joachim pouvait changer des passages, affiner la partition en fonction de ce qu'il voyait.

Comme l'écriture est dense, déjà musicale, avec de longues phrases et des passages où il y a un

certain lyrisme, la peur de Joachim était que la musique fasse pléonasme. De mon côté, je peux aussi parfois avoir tendance au lyrisme... alors il fallait trouver le bon équilibre pour ne pas qu'il y ait de « lourdeurs », être au diapason de cette écriture qui, au départ, n'est pas faite pour être dite. Le danger était qu'elle perde de sa force à l'oral, car elle est très « visuelle » – dans sa ponctuation et ses agencements dans la page.

Durant ce temps de répétitions où Joachim et moi étions face à face, nous étions vraiment « connectés ». Et le fait qu'il soit un homme de théâtre – en plus d'être musicien – a été précieux pour harmoniser l'ensemble.

Quant au dispositif scénique que tu évoquais, je ne peux pas en dire grand-chose car je ne le vois pas. Je ne joue pas avec la structure dans le sens où elle ne représente rien de précis pour moi : je suis en dedans ou en dehors, c'est tout. Je ne cherche pas à la faire exister et j'ai l'impression que c'est ce qui est le plus juste : ne pas la souligner, ne pas la commenter.

J'ai le sentiment que pour le spectateur, les choses opèrent par juxtaposition. C'est un endroit de travail qui passionne Sylvain : comment faire fonctionner le tout, créer un dispositif au service de la fiction ? Il y développe son imaginaire et sa

grammaire théâtrale et c'est le fruit d'un échange avec Éric Soyer [qui a conçu la scénographie et la lumière].

Même s'il est question d'un récit, tu donnes voix à plusieurs personnages qui sont immédiatement identifiables par un timbre, un rythme singulier pour chacun. Comment as-tu abordé ce travail ?

C'était un de mes principaux questionnements : à quel degré interpréter les personnages ?

D'une part, je considère que je n'ai pas l'habileté qu'ont certains acteurs pour se transformer, composer très vite différents personnages – et jouer un dialogue entre eux.

D'autre part, c'est un roman. Et je ne peux pas oublier que les gens qui sont dans la salle l'ont potentiellement lu. Ils ont peut-être une histoire intime avec le livre, un rapport fort comme cela arrive avec certains écrits. Quand c'est le cas, et quand on a le courage d'aller au théâtre voir l'œuvre en question, on a une certaine peur à l'idée de se faire « voler ses images ». Or, c'est un aspect qui m'importe beaucoup.

Nous avons essayé plusieurs approches. Quand je jouais trop les personnages, j'avais le sentiment de tomber dans la caricature. Je trouvais qu'on perdait l'axe principal : comment le roman est-il écrit ?

Qu'est-ce qui le rythme ? Par quoi est-il tenu ? Tout cela s'effaçait par trop d'interprétation.

Finalement, je me suis dit qu'il fallait plus de simplicité et revenir à l'origine, l'écriture du roman : restituer mes impressions de lecteur. Si je pense très fort au personnage qui est décrit et que je le « vois », quelque chose se transforme dans le corps et dans la voix, qui le fait apparaître. C'est une inflexion dirigée par l'imagination.

Tout est porté par les descriptions et les situations que l'auteure met en place. Et à la lecture, on se rend bien compte que chaque personnage a sa propre dynamique. Celle du père, par exemple, n'est pas du tout la même que celle du médecin qui va constater la mort du jeune homme. Et encore une fois, elle a ce talent du « croquis » : à propos du médecin, elle écrit « thorax creux et ventre rond, la solitude ». En quelques mots, il y a un corps présent, une forme d'énergie singulière. C'est cette sensation que je dois transmettre.

Le fait de ne pas « incarner » mais de restituer mon imaginaire de lecteur permet, je crois, qu'il n'y ait pas qu'un personnage, figé dans une interprétation : il y en a autant qu'il y a de spectateurs. Chacun l'entend et le voit à sa manière. On retrouve cette appropriation possible qui existe dans un roman ; c'est ouvert.

Et je pense qu'on retrouve ainsi l'urgence qui existe dans le livre : on n'a pas le temps de s'appesantir sur l'incarnation des personnages, qui ils sont vraiment. Tout doit aller vite. Dans le roman, Maylis de Kerangal s'autorise quand même de « l'autour », comme des pauses ; elle donne voix à des figures périphériques. Dans le spectacle, seul le temps présent existe.

C'est une histoire de mort, mais à l'intérieur de laquelle des changements de registre s'opèrent – il y a des passages légers, et même drôles. Comment vis-tu ces changements ?

C'est vrai qu'il y a des passages de l'ordre du trivial. Ce que je remarque, c'est qu'ils sont vécus très différemment d'une représentation à l'autre. Parfois, le public est dans une sorte de stupéfaction tragique par rapport à la situation et je pense que ce n'est pas évident de recevoir des « décrochés » qui peuvent être triviaux – comiques ou très quotidiens... Je me dis que je ne dois surtout pas « faire le malin », ne surtout pas « forcer le virage ». Il faut de la délicatesse. Alors je n'aborde pas ces passages comme des changements de registre, je me dis qu'à l'intérieur de cette histoire tragique, il y a d'autres histoires, plus légères. Dans le rythme soutenu du spectacle, il faut amener les

spectateurs à l'accepter. Et que ce soit tout aussi vivant que l'urgence qui anime le récit.

Tu as parlé d'héroïsme. Dirais-tu que c'est la thématique centrale – du roman comme du spectacle ?

Je dirais que l'auteure déplace même l'idée de ce qu'est l'héroïsme. Le centre du récit est le cœur d'un jeune homme, on pourrait donc croire que c'est Simon le héros. Mais chacun a sa part d'héroïsme. Héroïsme des parents qui sont face au scandale de la mort de leur fils et qui, en quelques heures, doivent prendre une décision qu'on sent au plus loin d'eux-mêmes à ce moment-là : accepter qu'ils puissent donner une partie du corps de leur fils, accepter que cette mort puisse être utile...

Mais pour autant, ce n'est pas un roman ni un spectacle militant pour le don d'organes. La question centrale est celle du deuil, de la disparition, de l'inacceptable. Comment faire ? Peut-être qu'il y a chez chacun de nous une forme d'héroïsme dans notre capacité à faire le deuil, à accepter.

C'est toute l'ambiguïté et la richesse de cette histoire, l'imbrication entre la vie et la mort. C'est la mort de quelqu'un qui prolonge la vie d'une autre personne. Concrètement, pour les médecins, qui côtoient les patients en attente de greffe, c'est clair : il faut la mort. Ils l'attendent, presque. C'est tout le paradoxe

« Comment faire ?
Peut-être qu'il y a
chez chacun de
nous une forme
d'héroïsme dans
notre capacité à faire
le deuil, à accepter. »

de leur métier et en cela, le roman reflète très honnêtement la réalité. Dès l'acceptation, on passe du côté des médecins qui prélèvent les organes et il y a une certaine violence – même si ce n'est pas décrit ainsi – dans l'idée de « dépiauter » un corps.

Héroïsme aussi de la personne qui reçoit l'organe, qui va subir une opération incroyable : changer de cœur... « L'après » n'existe ni dans le roman ni dans le spectacle, mais j'ai relu, à cette occasion, *L'Intrus*, de Jean-Luc Nancy [philosophe. Le livre est paru aux éditions Galilée en 2010.] Sa parole se situe du côté du receveur. On voit bien qu'il y a une forme d'héroïsme dans le fait de vivre avec le cœur d'un autre, avec toutes les questions philosophiques et identitaires que ça pose et les contraintes médicales. Et ce n'est pas un hasard si, avec Maylis de Kerangal, on suit le cœur, ce réceptacle de toutes nos émotions, qu'on considère comme étant le plus intime de nous-même, ce dont on peut imaginer qu'il nous est le plus propre.

Jean-Luc Nancy pose ces questions : qu'est-ce qui m'est propre ? Qu'est-ce qui est à moi ? Si on peut changer mon cœur et que je reste la même personne, jusqu'où peut-on changer mon corps ? Qu'est-ce que « moi » ?

C'est aussi en cela que le passage de ce roman au théâtre se justifie. Dans le roman un corps va

se distribuer dans d'autres corps. Au théâtre c'est un corps qui se laisse incarner par différents personnages.

En cela, le théâtre rejoint une des questions posées par le roman, qui est celle de l'identité, qui peut être multiple... Qu'est-ce que l'identité au juste ? Qu'est-ce qui nous constitue ?

Et il y a une autre dimension politique qui m'a saisi : dans un monde de plus en plus individualiste, où tout tend à être privatisé, monnayé, que représente le geste purement gratuit de parents qui acceptent de « donner » le cœur de leur enfant ?

Parce que c'est cela qui est en jeu : le don du corps, qui est l'endroit le plus intime, le plus privé... qui est donné en partage. Cette idée du don est évidemment centrale.

Cela n'est possible que parce qu'une « redéfinition » de la mort a eu lieu, avec « l'invention » de la mort cérébrale. C'est un passage très saisissant du texte...

Je trouve cela extraordinaire : la mort a changé. Ce qui est le plus absolu a été modifié dans sa définition. Aujourd'hui, dans certains cas, l'intervention d'un expert est nécessaire pour dire que la mort est là, alors que des signes de vie sont présents : la respiration, la chaleur...

C'est un fait incroyable dans l'histoire de l'humanité,

d'autant que selon les régions du monde, la mort légale n'a pas la même définition. C'est abyssal, quand on y réfléchit : il n'y a pas une mais plusieurs morts.

Cette évolution est liée aussi à l'avancée technologique : on peut réanimer un cœur, le maintenir en fonctionnement et s'apercevoir *a posteriori* que la mort cérébrale est malheureusement là et que plus rien n'évoluera...

C'est un passage qui m'a vraiment frappé dans le texte. Et j'en reviens à l'héroïsme des parents : alors qu'ils peuvent toucher la peau de leur enfant, qui est chaude, alors qu'ils le voient respirer, ils acceptent l'idée qu'il est mort.

Qu'est-ce qui te fait dire « oui » à un projet ? Le texte, le rôle, le metteur en scène, les partenaires ?

En l'occurrence, je dois dire que j'ai été sensible au « défi » qu'était ce spectacle pour moi : comment raconter un roman, et d'autant plus un roman qui m'avait vraiment touché ?

Travailler avec un musicien m'intéressait aussi énormément – et je remercie Sylvain de nous avoir réunis parce que Joachim est un partenaire extraordinaire, une très belle rencontre.

Plus globalement, je dirais que mon moteur principal est souvent le metteur en scène.

Je ne peux pas faire cet entretien avec toi sans évoquer Didier-Georges Gabily [écrivain, metteur en scène, directeur du Groupe T'chan'G!]. Tu l'as rencontré étant très jeune, avant même d'entrer au Conservatoire. Tu as vécu une histoire de théâtre très forte avec lui et les acteurs du Groupe T'chan'G!. J' imagine que ça influence aussi beaucoup ta perception du théâtre et tes choix ?

Quand j'ai rencontré Didier, j'étais tellement jeune que je n'étais pas complètement conscient. Je savais que c'était un endroit artistique intense. Je savais que je n'avais pas envie d'être à un autre endroit. Entrer au Conservatoire ensuite – même si j'y ai été heureux et y ai appris beaucoup – m'a confirmé que cet endroit d'où je venais était exceptionnel. Mais je n'avais pas totalement conscience de sa rareté.

Après sa mort, j'ai dû accepter qu'il ne soit pas un « curseur », un « référent ». Parce que si c'était le cas et que je devais comparer mes aventures de théâtre avec celle que j'ai vécue avec lui, je serais malheureux.

Il faut bien accepter que les choses ne soient pas les mêmes...

Gaël Baron [acteur et metteur en scène] m'a dit peu de temps après la mort de Didier, quand on travaillait ensemble sur *Haute Surveillance* de

Genet mis en scène par Jean-Baptiste Sastre [1997] : « Le désir de l'acteur relève de sa responsabilité ». Et c'est une parole qui m'est restée.

C'est précieux à comprendre, que l'acteur est responsable de son désir. Il y a des aventures qui sont tellement enthousiasmantes qu'elles l'aspirent. Et puis il y en a d'autres où tu dois l'organiser pour maintenir un désir. En tant que comédien, je crois qu'on a tout à gagner à le faire. Ce n'est pas aux autres de me faire désirer d'être là, c'est mon affaire. Et ce serait très malvenu de ma part de reprocher à des gens de ne pas être Gabily ! Le désir s'organise. Chaque aventure est singulière, on peut y trouver l'endroit qui va nous transformer. Par exemple, si je n'avais pas travaillé avec Stanislas, je pense que je n'aurais pas été capable de jouer *Réparer les vivants* [Vincent Dissez a travaillé avec Stanislas Nordey sur *Les Justes* d'Albert Camus en 2010, *Se trouver* de Pirandello en 2012 et *Tristesse animal noir* de Anja Hilling en 2013]. Quand tu travailles avec lui, il t'apprend un tel rapport avec les mots, les images, l'imaginaire, que ça ouvre d'autres aventures possibles au théâtre, ça a des répercussions par la suite.

Comment envisages-tu le fait d'être acteur associé au TNS ? Est-ce que ça te donne envie de proposer des projets ?

Je ne pense pas pouvoir être à l'origine d'un projet. Je vais contredire ce que j'ai affirmé précédemment : j'ai besoin du désir d'un « autre » ! C'est toujours ce qui me met le pied à l'étrier.

J'aime tellement être déplacé, transformé par une aventure théâtrale, en ressortir grandi – voire même, un autre comédien : j'ai besoin de ne pas être « le patron ». J'aime être bousculé, en difficulté. Par exemple, sur *Réparer les vivants*, heureusement qu'il y a Joachim car ce serait compliqué pour moi de jouer seul. Un partenaire te déplace chaque jour en répétitions puis en représentations ; il faut trouver quelque chose de commun, sortir de soi.

Si je devais proposer un projet, j'aurais peur d'aller vers ce que j'ai déjà fait en tant qu'acteur, d'aller – peut-être inconsciemment, instinctivement – vers un peu de confort. Je trouve qu'il n'y a rien de plus motivant que le désir de l'autre, ce qu'il imagine de toi auquel tu n'aurais pas pensé.

Quel rapport as-tu à la pédagogie ? Tu as déjà travaillé avec des élèves acteurs ?

Oui, j'adore ça. En tant qu'acteur, je pense avoir des choses à transmettre – sans pour autant me mettre dans une position de metteur en scène.

À l'invitation de Stanislas, j'avais travaillé avec les élèves de l'école du TNB – sur *Sénèque*. Et j'ai aussi

« Dans le roman, un corps va se distribuer dans d'autres corps. Au théâtre, c'est un corps qui se laisse incarner par différents personnages. »

travaillé avec les élèves de l'école du TnBA [Éstba : École supérieure de théâtre Bordeaux Aquitaine], sur Gabily justement. Je leur avais dit qu'on allait travailler sur *Violences* et je leur avais demandé de lire le texte l'été. À la rentrée, la plupart de la promotion n'avait pas réussi à le lire jusqu'au bout ! L'interpréter leur paraissait insurmontable. Alors on s'est mis autour de la table et on a travaillé. À la fin, ils avaient développé un imaginaire et ils avaient envie de jouer la pièce...

J'aimerais trouver le moment et le bon projet pour travailler avec les élèves de l'École du TNS. Ce théâtre a la chance d'avoir une école et en tant qu'artiste associé, j'ai la possibilité d'avoir un rapport privilégié avec eux – cela crée une proximité entre nous. J'ai pu les rencontrer quand je suis venu jouer [*Phigénie en Tauride* de Goethe mis en scène par Jean-Pierre Vincent en 2016, *Baal* de Bertolt Brecht mis en scène par Christine Letailleur et *Le Pays lointain* de Jean-Luc Lagarce mis en scène par Clément Hervieu-Léger en 2017].

C'est toujours complexe, l'idée d'enseigner. Au Conservatoire, j'ai eu Philippe Adrien comme professeur en troisième année. J'avais le sentiment de m'ennuyer, de ne pas avancer et de ne pas l'avoir «rencontré»... Ce n'est que trois ans après environ que j'ai compris tout ce

qu'il m'avait apporté ! Je l'ai vraiment éprouvé, très concrètement. Je me souviens qu'à la fin de l'année, il m'avait dit – et c'est la seule discussion privée que j'ai eue avec lui – : «tu me semblais un peu trop tenu alors j'ai essayé d'effiler les coins de la serviette.» Et c'est exactement ce qu'il me fallait. J'ai compris qu'il m'avait donné les moyens de ne pas tout «bétonner». Donc de me transformer en profondeur dans ma façon de voir les choses.

Vincent Dissez

Entretien réalisé par Fanny Mentré le 1^{er} mars 2018 à Paris

Questions à Sylvain Maurice

Fanny Mentré : Comment avez-vous découvert le roman de Maylis de Kerangal ? Qu'est-ce qui vous a séduit particulièrement dans son écriture ?

Sylvain Maurice : Dès sa parution. Je suis un grand lecteur de romans et je suis toujours impatient de retrouver les auteurs que j'aime. En ce qui concerne *Réparer les vivants*, j'ai su dès que j'ai refermé le livre – dévoré en deux jours – qu'il fallait en faire un spectacle : c'était une nécessité impérieuse. Tout faisait sens : le récit en lui-même, le style, les personnages... Avec le recul, je crois que le moteur du livre c'est le deuil – le décès d'un jeune homme, Simon Limbres – et comment on essaie de donner sens à cette mort grâce au don d'organes. Il y a une puissance et une universalité du thème – la mort – et un dépassement du tragique par l'action, par le mouvement. « L'inventivité scientifique » – et tous les acteurs [infirmier-e-s, médecins] qui y participent – permettent à la vie de « prendre le dessus ».

Pourquoi avez-vous pensé à Vincent Dissez pour interpréter ce texte ?

Là aussi, c'était une nécessité. Il est la première personne à qui j'ai demandé. Il possède des qualités rares et en premier lieu de faire entendre la langue tout en étant très concret. Il y a un style « de Kerangal » (comme on le dirait de Lagarce ou de Novarina par exemple) : une phrase qui se déplie comme une vague, donc du lyrisme ; mais c'est un lyrisme qui est très concret, car la langue est souvent technique, notamment dans sa dimension médicale. Vincent est une sorte de coryphée qui porte toutes les figures que le cœur de Simon Limbres rencontre. Ce coryphée moderne – qui investit l'art du théâtre dans ce qu'il a de plus essentiel – n'est pas un personnage : il ne possède pas de psychologie. Son but est de donner tour à tour la parole à de nombreuses figures : les parents, le corps médical, la receveuse, etc. Surtout, il fait entendre le paradoxe au cœur de son récit : la mort de Simon Limbres est absurde, mais la « chaîne » qui se constitue autour du cœur du défunt donne la possibilité de penser cette mort. En cela Vincent épouse le point de vue de Thomas Rémige, l'infirmier coordinateur du don d'organes, qui lave la dépouille de Simon, l'embellit, la restaure. Dans cette scène sidérante – une variation autour

du rituel funéraire en Grèce ancienne – Maylis de Kerangal trouve le point d'équilibre entre modernité et tragédie, et relie fiction et anthropologie. Elle a l'intuition d'un geste magistral.

La musique composée et jouée par Joachim Lатарjet est une composante essentielle du spectacle. Dans votre dialogue avec lui, aviez-vous en tête des références musicales que vous évoquait le texte ?

J'avais comme unique référence la musique de Joachim! Nous nous connaissons depuis de nombreuses années, et j'ai soutenu à de nombreuses reprises le travail de la compagnie *Oh! Oui* qu'il co-dirige avec Alexandra Fleischer. Nous avons l'intuition, Joachim et moi, qu'il fallait inscrire la pulsation – le groove – au centre du projet, car c'est évidemment le cœur qui bat... Dans le spectacle, il y a quasiment de la musique tout le temps, mais souvent en arrière-plan, de façon très subtile. Elle fonctionne par vagues successives, comme le récit. Elle le ponctue et contribue à créer cette temporalité propre au don d'organes : il faut éviter que le corps ne se dégrade afin que les organes restent « viables » pour la greffe; d'autant qu'une fois que le cœur est extrait du corps du donneur, on dispose de peu de temps. Cette urgence – qui contrevient au temps long

du deuil – s'apparente aux règles des trois unités de la tragédie classique : il faut dénouer l'action en 24 h (23 h 59 dans le roman pour être exact). J'ajoute, sur la question de la musique, que ce n'est pas seulement une question de composition, mais aussi d'interprétation : Joachim est en miroir de Vincent. Il est son double, et dans le langage qui est le sien, il porte, dans le présent de la représentation, les mêmes enjeux que l'acteur.

Comment avez-vous conçu le dispositif scénique avec Éric Soyer ? Quels étaient les critères esthétiques et dramaturgiques qui vous importaient ?

Nous avons l'intuition que la question centrale du roman c'est le mouvement, c'est la nécessité d'avancer : le narrateur est porté par la nécessité vitale de dire, de raconter. En même temps, il est mis à l'épreuve : il est dans l'urgence et il avance mais le temps n'est pas nécessairement son allié... La chaîne qui relie le donneur au receveur peut à tout moment se rompre, et les multiples acteurs qui la constituent peuvent se trouver en difficulté. C'est ainsi que nous avons eu l'idée du tapis roulant, et que cette idée s'est imposée comme une évidence : il fallait mettre le corps en mouvement et en même temps le mettre à l'épreuve physiquement, montrer concrètement la course. Un autre point

concernait la place de Joachim : je l'imaginai plutôt sur le côté, dans l'horizontalité de la scène. Éric m'a proposé de placer le musicien sur une plate-forme au-dessus de l'espace du narrateur, en surplomb. Cette intuition est très juste car elle situe Joachim dans la verticalité, et d'une certaine façon dans la transcendance : Joachim devient une figure imaginaire de l'auteur, celui qui tire les ficelles, et relie constamment les personnages entre eux, pour aller au bout de la greffe. La scénographie et la musique sont étroitement reliées...

Vous avez adapté plusieurs romans – notamment d'auteurs vivants. Qu'est-ce qui vous porte davantage vers l'adaptation de formes romanesques que vers les écritures théâtrales contemporaines ?

J'ai mis en scène des auteurs contemporains de théâtre, par exemple Martin Crimp qui est pour moi un auteur central, et je suis profondément engagé, comme metteur en scène et comme directeur du Centre dramatique national de Sartrouville et des Yvelines, dans le soutien et la production des écritures contemporaines de théâtre, notamment à travers le festival *Odyssées en Yvelines*. Je pourrais en parler longuement... Mais pour revenir à votre question : l'adaptation de roman oblige à un écart puisque je suis, pour ces projets, d'abord adaptateur

puis ensuite metteur en scène. Ce sont deux temps différents, et deux démarches différentes : je n'adapte pas en fonction de ma mise en scène, j'adapte en fonction de l'œuvre d'origine : sa langue, sa fable, ses dialogues, etc. Cet écart me donne un espace de créativité supplémentaire. Mettre en scène est un travail où l'on est entouré, où la dimension collective du travail prévaut. Adapter est un temps solitaire, dans un tête-à-tête singulier avec l'œuvre : je modifie le matériau d'origine, en essayant de le comprendre de l'intérieur, dans sa cohérence et sa dramaturgie. C'est une sorte de « traduction » du roman en théâtre. Cette activité, qui était pour moi très empirique, est devenue avec le temps plus maîtrisée et aussi nécessaire que le travail de mise en scène.







Production Théâtre de Sartrouville et des Yvelines – CDN

Spectacle créé le 4 février 2016 au Théâtre de Sartrouville et des Yvelines – CDN.

Tournée Boulazac le 5 déc à L'Agora

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 et questions
écrites : Fanny Mentré | Réalisation du programme : Chantal Regairaz
et Marion Oddon | Graphisme : Antoine van Waesberge | Photographies :
Elisabeth Carecchio

Licences N° : 1085252 – 1085253 – 1085254 – 1085255 | Imprimé par Valblor, Illkirch-Graffenstaden, nov 2018



Partagez vos émotions et réflexions
sur *Réparer les vivants* sur les réseaux sociaux :

#Reparerlesvivants

Réparer les vivants

21 nov | 1^{er} déc

Salle Koltès

D'après le roman de
Maylis de Kerangal

Version scénique et mise en scène
Sylvain Maurice

Avec
Vincent Dissez – Narrateur
Joachim Latarjet – Musicien

Assistanat à la mise en scène
Nicolas Laurent

Scénographie
Éric Soyer

Costumes
Marie La Rocca

Composition originale
Joachim Latarjet

Les décors ont été construits par Artom Atelier

Vincent Dissez est acteur associé au TNS

Le roman de Maylis de Kerangal est publié aux éditions Gallimard /
collection Verticales

Équipe technique de la compagnie : Régie générale Rémi Rose | Régie son
Clément Decoster | Régie lumière Robin Camus

Équipe technique du TNS : Régie Générale Thierry Cadin | Régie Lumière
Patrick Descac | Electricien Franck Charpentier | Régie Son Mathieu Martin
Régie plateau Alain Meilhac | Habilleuse/Lingère Anne Richert

Lumière
Éric Soyer
assisté de
Gwendal Malard

Son
Tom Menigault

autour du spectacle

Projection du film *Réparer les vivants*
de **Katell Quillévéré**

Suivie d'une rencontre avec Sylvain Maurice

Dim 25 nov | 11h | Cinéma Star

dans L'autre saison

L'Homme qui voulait être une ile

D'après *Le Livre noir* de Orhan Pamuk

Mise en espace Waddah Saab et Blandine Savetier

Jeu 29 et ven 30 nov | 20 h | Salle Gignoux

Cartes blanches aux élèves de l'École du TNS

Trois élèves du Groupe 44 ouvrent au public le
résultat d'un processus de création mené avec les
élèves des autres sections.

30 nov et 1^{er} déc | TNS | Détails sur tns.fr

Hamlet

Spectacle autrement

Shakespeare | Olivier Py | I^{er} Acte – Saison 4

Ven 7 déc | 20h | Salle Gignoux

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