

Le sujet, on doit le laisser remonter à la surface, mais transformé par une lente maturation. Il faut se mettre en totale disponibilité. C'est ce qui prend du temps.

- Laurent Mauvignier -

Tout mon amour

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 22-23

Entretien avec Laurent Mauvignier

Tout mon amour est votre première pièce, publiée en 2012 par les Éditions de Minuit. Vous souvenez-vous du point de départ de l'écriture ?

Le projet initial était l'écriture d'un scénario avec le cinéaste Laurent Achard. Nous étions partis de l'idée d'une enfant disparue et d'une adolescente qui se présente à la famille, des années plus tard, en prétendant être cette enfant. Nous avons commencé à travailler mais on ne trouvait pas la solution, la question de savoir si c'était elle ou non nous aveuglait. Quelle que soit la réponse, ce n'était pas satisfaisant, il suffisait de faire un test ADN et tout était réglé... Nous avons abandonné le projet. Mais quand je commence un travail d'exploration, je ne peux pas m'arrêter, je n'arrivais pas à me détacher de cette histoire, et j'ai voulu y revenir. Je devais me mettre à l'écoute des personnages, me mettre en disponibilité pour les

entendre me raconter qui ils étaient. En écrivant, je me suis aperçu que la question de l'identité réelle ou usurpée de la jeune fille était un faux centre, presque un problème secondaire. Les enjeux, les non-dits, les obsessions qui rejaillissent chez les membres de cette famille, l'écho de la disparition de la fillette et celui que fait résonner la jeune fille qui vient ou revient, voilà ce qui compte. L'onde de choc. Comment les personnages ont-ils vécu cette disparition – à la fois ensemble, en famille, et chacun pour lui-même, dans son intimité ? Ce sont ces histoires de la mère, du père, du fils que je devais saisir, avant toute chose. En les écoutant, en écrivant, la forme théâtrale s'est imposée. En parallèle, j'ai fait une résidence avec le collectif Les Possédés au Théâtre Garonne, à Toulouse, où la pièce a été créée [en 2012]. C'est avec eux, pour la nécessité de la pièce, que j'ai été au bout de l'écriture de *Tout mon amour*.

Dans beaucoup de vos écrits, il est question d'événements passés qui ne trouvent pas de résolution chez les êtres – je pense, notamment, à *Des hommes*, un texte bouleversant où il est question de la Guerre d'Algérie, qui rejaillit des années plus tard dans la vie des personnages. Est-ce aussi cette impossibilité de dire, cette forme de secret, qui a guidé l'écriture de *Tout mon amour* ?

Tous mes textes tournent, avec plus ou moins d'évidence, autour de la question du traumatisme et de l'onde de choc : comment un épisode du passé peut resurgir au présent, et revenir, tel un monstre enfoui, dans un présent actif. Cela se traduit parfois très concrètement dans l'écriture : dans *Des hommes*, que vous évoquez, toute la période algérienne est écrite au présent, alors qu'il s'agit d'un souvenir – et ce, alors que le roman s'ouvre au passé par le récit d'événements très proches dans le temps. Dans *Tout mon amour*, que cette jeune fille soit l'enfant du couple ou non, ce qui compte c'est que le passé resurgit au milieu du salon, ici et maintenant, aussi bien sous la forme du grand-père que de cette jeune fille qui, ce n'est peut-être pas un hasard, apparaît pour la première fois au père entre deux tombes, dans le cimetière. Comment faire face ? Est-ce qu'on l'accepte ? Est-ce qu'on est capable d'en faire le deuil ? Ou de dépasser son deuil ?

Le cadre familial est très présent dans votre œuvre : le couple dans *Apprendre à finir*, le rapport à la sœur dans *Des hommes*, une adresse au frère de l'homme mort dans *Ce que j'appelle oubli...* La famille est-elle un terreau qui vous intéresse particulièrement ?

La famille est un terreau passionnant parce que c'est le lieu de la naissance du langage – ou de son empêchement. C'est comme un lieu archaïque, un premier plateau de théâtre, le premier endroit où tout se joue par les mots ou les silences : les conflits, les strates de ce qu'on peut dire ou cacher... C'est l'endroit de la structuration du langage et de toutes les contradictions qu'il peut porter.

Tout mon amour a pour cadre la maison du grand-père paternel où se rend la famille pour assister à son enterrement. Ce grand-père mort, son fils le voit et peut dialoguer avec lui. Comment vous est venue cette idée de le rendre présent ?

La présence du grand-père est liée au lieu. C'est sa demeure, la propriété familiale, et c'est aussi le lieu de la disparition de l'enfant – où n'ont plus jamais voulu revenir les parents. C'est un endroit de la mémoire, à la fois figé et vibrant de ce passé. Revenir dans cette maison, c'est réactiver une parole qui est celle des morts, c'est les faire « revenir », au pied de la lettre. Mais on peut aussi dire que ce sont des projections d'espaces mentaux. J'aime l'idée de parasitage entre l'espace mental et la réalité. Est-ce vraiment le fantôme qui revient ou est-ce qu'on entre dans la tête du père ? Je ne veux pas trancher. La question centrale

« Peut-être
qu'au fil du temps
j'ai réinventé
en partie cette
évidence, ce souvenir,
mais peu importe :
c'est vrai, puisque
je l'invente. »

est de l'inscrire dans le présent. Le fantôme est toujours actif, ce n'est pas une image en retrait. C'est un procédé classique en littérature, et surtout au théâtre. Le fantôme est une figure habituelle du théâtre, c'en est une figure centrale, qu'il s'agit de réinventer, car c'est la présence même du théâtre comme lieu d'apparition qui est en jeu. Un acteur entre, et tout à coup, avec lui, des milliards de revenants possibles.

Ce grand-père amène aussi un cadre social, des discussions d'argent. On sait qu'il était patron, la propriété évoque une certaine prospérité avec le grand jardin, le lac. Y a-t-il une volonté d'aller voir ce qui se cache derrière un cadre bourgeois, quand tout est bousculé ?

Derrière la question de la petite bourgeoisie de province, il y a peut-être une réminiscence chabrolienne, mais je crois que c'est la question de l'héritage qui m'intéresse : de quoi hérite-t-on ? Que perd-on comme espace de liberté mental en recevant la charge d'un legs ? Se retrouver avec un fantôme ou avec une maison, c'est pareil. La maison, c'est la métonymie du grand-père : qu'est-ce qu'on va faire avec tout ça, avec cette mémoire, ces souvenirs, tout ce qui nous encombre ? Même le lac est une figure de la mémoire : ce qui vit en-dessous, ce qui

remonte à la surface. Dès le début, on entre dans un lieu peut-être beau, mais dont la beauté évoque aussi le piège de l'enfermement, de l'hypnotisme, du sommeil du conte pour enfants. D'ailleurs, il est dit que lorsque la fillette avait disparu, tout le monde était en train de faire une sieste, en plein après-midi. Maintenant, tous savent que le lieu est comme ensorcelé, sa beauté, on ne peut plus la voir comme telle, le lieu devient dangereux, il est question de le quitter au plus vite, pour ne plus y revenir. La pièce commence sur l'idée d'un départ imminent.

Le metteur en scène Arnaud Meunier parle de «polar métaphysique». Il y a, dans l'écriture, un art de distiller les informations, un suspens certain. Aviez-vous fait un plan pour définir, scène après scène, ce qui allait être divulgué ?

Il reste sans doute dans la pièce une trace des enjeux scénaristiques du film que ce texte n'est pas devenu – d'ailleurs, le texte est découpé en séquences et non en scènes, et il y a de nombreuses ellipses qu'on pourrait assimiler à des *cuts*. Pour ma part, je dirais peut-être davantage que la pièce tire vers le thriller plus que vers le polar, parce qu'il n'y a pas totalement de résolution d'énigme, et que ce qui compte d'abord, c'est l'atmosphère, l'ambiance

avec laquelle les personnages doivent se battre. J'aime l'idée de construire des conversations souterraines entre des objets, des éléments de mémoire. Tout cela crée une tension qui va agir dans le présent d'une situation. C'est drôle qu'on puisse en parler en employant des termes comme «polar» ou «thriller», car c'est présent dès mes premiers livres, alors que ceux-ci évoluent dans un univers qui est très éloigné de ces genres, plutôt liés à la psychologie de l'intime et du social. Depuis, cette pente a pourtant tendance à s'accroître. Peut-être que ce qui relie tout ça, c'est le prisme du fait-divers et de la question du tragique dans la réalité ?

Dans l'écriture de la pièce, y a-t-il des surgissements qui vous ont particulièrement surpris, des endroits où vous ne pensiez pas aller ?

Oui, la fin m'a beaucoup résisté : l'idée que la mère puisse ne pas vouloir que ce soit sa fille. Pour moi, il était évident que cette mère avait envie de retrouver son enfant et c'est le texte qui est venu me dire que l'amour ce n'est pas forcément l'acceptation, mais que cela peut aussi être le refus, l'impossibilité de faire allégeance au réel. Je suis resté longtemps aveuglé, je vous le disais, par la question réaliste de savoir si la jeune fille est ou

non Éliisa, et cela m'a empêché de mesurer une monstruosité plus intérieure, plus grande encore, qui veut que la réalité on peut, par amour, par blessure, la refuser, la rejeter, lui rendre la violence qu'on a reçu d'elle en lui déniait le pouvoir de nous blesser une seconde fois. Cette femme, la mère, est tellement pétrifiée par ce qui lui est arrivé, qu'elle reste à l'endroit des six ans de sa fille et ne peut pas en bouger. Ce n'est pas une idée qui m'est venue, c'est le texte qui m'a poussé dans ce retranchement, quand, après avoir essayé plusieurs solutions et parce que je voyais qu'aucune n'était satisfaisante, je n'avais plus le choix. Je l'ai «trouvée», mais c'est plutôt elle qui m'a trouvé : c'était présent dès le début, ça attendait juste que je le comprenne. La vérité du texte m'est apparue : c'était devant moi et je ne le voyais pas.

Le titre *Tout mon amour* peut s'entendre de plusieurs manières, il peut concerner différentes relations. S'est-il imposé rapidement ?

Il est venu en écrivant le monologue de la mère, à la toute fin, justement quand la question n'était plus de savoir si cette jeune fille est son enfant ou non. C'est par ce monologue que la vérité du personnage de la mère m'est apparue et c'est pour cette raison que le titre m'a sauté aux yeux, au

visage, ça a été une déflagration, une évidence. La mère s'adresse au fils pour lui parler des gens autour d'eux «qui me disaient de me raccrocher à toi et de te donner tout mon amour... Tout mon amour, hein!», alors que son amour allait vers la fille, vers l'absente qui – et je le comprends à ce moment-là –, est enfermée dans l'image d'un absolu : le corps de la fillette qui ne pourra plus grandir, même si elle revient, même si elle est là, car ce temps volé, ce temps dont on a privé la mère et la fille, est un gouffre, c'est insurmontable.

C'est un titre qui contient aussi son contraire dans la situation de la pièce...

On dit «l'amour est aveugle», mais il est surtout aveuglant. Il y a cela dans l'association de «tout» et «mon amour» : l'amour ne peut être que tout. C'est un absolu qui devient presque fou. Cette mère a donné tout son amour à l'image d'une petite fille – ce n'est même plus à la personne qu'elle l'a destiné. Cette personne peut revenir dix ans après, ce n'est plus elle. Le lieu de l'amour, c'est cette image de petite fille perdue – qui représente tout. Comme chez Duras, qui m'a beaucoup éclairé sur cette question : l'amour n'existe que comme absolu, et comme absolu il est aussi aliénation, c'est une forme de malédiction. Il pétrifie, il vous

change en statue de sel. C'est pourquoi, comme le soleil, comme la mort, mieux vaut ne pas regarder l'amour en face. Et c'est pourquoi aussi, il y a de l'ironie dans ce titre, sa simplicité même, sa naïveté presque, est une forme de parodie, puisque derrière le masque du don, de la générosité de l'amour, il y a en réalité la violence du rejet du fils, et du rejet de la fille revenue elle-même, puisqu'elle ne peut pas revenir à son état antérieur, elle ne peut plus correspondre à l'image dans laquelle cet absolu dévorant s'est incarné.

Il est aussi question de l'amour du couple : comment peut-il résister à une disparition, à une telle attente ?

À partir de cette figure d'absolu qu'est l'image de la fillette – très présente aussi pour le père –, il y a l'idée que les autres types d'amour sont des négociations, sont relatifs. Je pourrais dire, ça parle de Dieu. Vous voyez, la boîte avec les objets de la fillette, il faut les prendre comme des reliques, ce sont des reliques, et seul l'amour auquel il renvoie nous parle d'absolu, c'est-à-dire de la mort. Le reste est lié à la vie, donc à la négociation, au marchandage, aux rapports de force, à l'épreuve des liens familiaux, à la fois solides mais détériorés – ceux d'une transmission entre trois générations d'hommes : le grand-père, le père qui

« Il y a cela dans l'association de "tout" et "mon amour" : l'amour ne peut être que tout. C'est un absolu qui devient presque fou. »

est l'axe de la pièce, et le fils. Et puis ce fils avec sa mère, mais aussi avec sa sœur, et puis, bien sûr, les parents entre eux, dont l'amour s'est fossilisé, est devenu impossible à vivre et impossible à détruire. Leur malheur c'est de ne plus pouvoir vivre ensemble le poids de cette tragédie de la perte de l'enfant, mais de ne pas pouvoir pour autant le vivre non plus séparément. L'amour qui les unit est un amour mortifère, détérioré, qui les abîme tous les jours, qui les aliène l'un à l'autre, qui les ronge, et qui, pourtant, les soude – pour moi une vision de l'enfer humain.

Qu'est-ce qui s'est opéré dans le passage de l'écriture d'un scénario à celle d'une pièce de théâtre? Qu'est-ce qui a rendu l'aboutissement possible?

Ce qui a tout changé ici pour moi, c'est la possibilité d'habiter le projet dans la durée. Et puis le théâtre est un espace qui permet davantage de métaphysique, d'éloignement du réalisme. Entre les premiers moments d'écriture du scénario et la pièce, il s'est passé environ trois ans. Il y a un rapport à la maturation; le temps, je crois, de repousser le sujet dans ses retranchements. Parce qu'un sujet fort comme celui de la disparition d'un enfant et d'un éventuel retour, il faut le laisser travailler en soi, le laisser déposer ce pourquoi il vous appelle,

pour ne pas subir trop fort l'impact un peu facile et trop bruyant d'un sujet trop voyant. C'est sans doute le temps qu'il faut pour faire remonter ses propres fantômes, pour laisser s'exprimer ses propres démons. Il faut laisser déposer les choses au fond de soi pour trouver ce qui est important. Le sujet, on doit le laisser remonter à la surface, mais transformé par une lente maturation. Il faut se mettre en totale disponibilité. C'est ce qui prend du temps. Après, l'écriture en elle-même n'est pas forcément longue, mais ça n'a rien à voir, l'écriture, ce n'est pas que le geste de poser des mots sur un papier, c'est le temps de les laisser mûrir.

Ce besoin de maturation, l'écriture qui vient transformer la perception de départ, est-ce propre à *Tout mon amour* ou est-ce que cela vous était déjà arrivé dans un roman?

Je pourrais dire que ça arrive tout le temps, sous différentes formes et à des degrés divers. Quand j'ai écrit *Apprendre à finir*, j'avais en tête une maison, avec deux frères très âgés – l'un était malade et l'autre s'activait autour, allait faire des courses dans le village, etc. J'ai fait des tonnes de tentatives avec cette configuration-là, rien ne marchait, jusqu'à ce que je m'aperçoive que ce n'étaient pas deux frères qui habitaient cette maison, mais un couple,

et que c'était la femme qui parlait. La forme, qui est celle du monologue d'une femme, est arrivée très tard. En revanche, une fois cette forme trouvée, le livre s'est écrit très vite.

Vous avez écrit *Ce que j'appelle oubli* à partir d'un fait-divers : un homme tué par les vigiles d'un supermarché. C'est un texte magnifique où la phrase se déploie presque à l'infini, en un souffle. Le fait-divers a-t-il aussi été votre source d'inspiration pour *Tout mon amour*? On pourrait penser à Natascha Kampusch, enlevée à l'âge de 10 ans et qui s'est échappée après huit ans de séquestration...

On m'en a parlé à l'occasion de la création de la pièce, mais non, je ne suis pas du tout parti de là. Il y a eu plusieurs faits-divers, que je suis allé consulter, mais pour me nourrir, parce que l'idée était déjà là. En ce qui concerne *Ce que j'appelle oubli*, c'est un texte vraiment particulier dans mon parcours. On me reparle souvent du fait-divers qui a déclenché le livre, mais je me suis peu penché sur le fait même. Ma démarche n'avait rien de documentaire. Si j'avais voulu travailler sur ce fait-divers précisément, j'aurais été amené à faire des recherches sur la victime et sur ses proches, sa vie, son histoire, leurs histoires, et j'aurais travaillé à construire mon livre sur ces bases. Mais

j'ai voulu que le livre soit un geste, comme un croquis pris sur le vif, comme une fulgurance. Ce qui m'interdisait le travail documentaire. Je me suis éloigné du fait-divers, mon texte n'a en fait plus rien à voir avec lui : la mort même ne ressemble pas tout à fait à celle de la victime réelle, ni le lieu où ça se passe, ni le parcours du personnage, ni sa famille – à vrai dire, plus grand chose ne reste. Je l'ai écrit en une semaine et j'y suis revenu pendant trois mois pour des raisons de ponctuation – je voulais garder cette phrase unique, liée au souffle, à la vie qui tient sur un fil – et pour donner une grande énergie dramaturgique au texte. Mais c'est un geste rapide, qui n'est pas celui de l'écriture d'un roman ni d'une pièce. C'est un texte très à part de ce point de vue.

Tout mon amour est la première pièce que vous avez écrite. Qu'est-ce qui oriente votre choix d'écrire du théâtre ou un roman?

C'est difficile de répondre à cette question. Avant cette pièce, j'avais fait une première tentative de dialogue pour le plateau, qui s'appelait *Le Lien*. J'étais déjà attiré par le théâtre. Récemment, j'ai écrit un court-métrage que j'ai réalisé [*Proches*, 2018]. Je suis en train d'en écrire une version théâtrale. Je n'ai pas du tout dans

« J'aime l'idée
de construire
des conversations
souterraines
entre des objets,
des éléments
de mémoire.
Tout cela crée une
tension qui va agir
dans le présent
d'une situation. »

l'idée d'en faire un roman, peut-être parce qu'il demande une incarnation plus grande ? Je ne sais pas. C'est une rencontre entre une histoire, des personnages, et une forme – c'est mystérieux, et c'est pour éclaircir un peu ce mystère qu'il faut aller au bout de l'expérience.

Qu'est-ce qui déclenche un écrit ? Des thématiques, des personnages ?

Aucun livre ne s'est écrit de la même manière. Souvent, le point de départ est une image : quelqu'un à vélo, quelqu'un en train d'écraser une cigarette... D'un livre à l'autre, ce n'est jamais pareil.

Quand vous écrivez pour le théâtre, pensez-vous à des voix, des corps ?

J'ai en tête des sons, des registres de voix. Et des déplacements, j'envisage la proximité ou l'éloignement des corps. Il y a aussi la possibilité de la fluidité ou au contraire du chevauchement des voix. Dans un roman, une phrase arrive forcément avant une autre, il y a une forme linéaire – même si le récit ne l'est pas. Au théâtre, on peut travailler la simultanéité de la parole, ce qui m'intéresse énormément : le côté polyphonique et musical, la spatialisation des voix et des corps, la fabrication

de sons qui dessinent l'espace et l'émotion des voix, leur sonorité si vibrante dans l'air d'un théâtre.

Comment avez-vous rencontré Arnaud Meunier et comment est né le projet de la pièce ?

Je l'ai rencontré il y a dix ans environ. J'avais vu et ai continué à voir ses mises en scène. Il m'a toujours dit qu'il était très attaché à *Tout mon amour* et j'ai été ravi quand il m'a proposé de monter la pièce. En France, il est rare pour une pièce qui a déjà été créée d'avoir la possibilité d'une seconde vie. C'est dommage, car c'est passionnant de pouvoir découvrir plusieurs points de vue sur un texte – les points de vue s'enrichissent, ils ne s'annulent pas.

Est-ce que vous sauriez dire à quel moment et pourquoi vous avez voulu être écrivain ?

Oui, je m'en souviens, même si c'est un souvenir d'enfance. J'avais neuf ans, j'ai passé beaucoup de temps à l'hôpital, et l'on m'avait donné des cahiers et un roman de la comtesse de Ségur, *Un bon petit diable*. Pour chasser l'ennui et la réalité de l'hôpital, j'avais imaginé et écrit la suite. À partir de là, j'ai aimé passionnément raconter des histoires aux autres, mais aussi me les raconter, souvent plus que les vivre. C'est très précis dans

mon esprit : j'étais enfermé à l'hôpital. L'impression de libération ou de liberté que ça m'avait donné, j'en ai un souvenir très fort, j'ai l'impression que je cours après ce souvenir, après cette sensation de liberté. Peut-être qu'au fil du temps j'ai réinventé en partie cette évidence, ce souvenir, mais peu importe : c'est vrai, puisque je l'invente.

Laurent Mauvignier

Entretien réalisé par Fanny Mentré,
collaboratrice littéraire et artistique au TNS,
le 2 avril 2020

Entretien avec Arnaud Meunier

Qu'est-ce qui vous a donné envie de mettre en scène *Tout mon amour*, la première pièce de Laurent Mauvignier, écrite en 2012 ?

J'ai la chance de faire partie de plusieurs comités de lecture, c'est dans ce cadre que j'ai découvert la pièce – avant sa première mise en scène par Rodolphe Dana et le collectif Les Possédés en 2012. Dès ma première lecture, j'ai eu un coup de cœur immédiat. D'une part, parce que la structure dramaturgique de la pièce est passionnante. Je suis venu au théâtre par la musique; je suis particulièrement touché par les auteurs qui induisent une écriture de l'ordre d'une partition – ce qui est le cas de Laurent Mauvignier : il indique très clairement les moments où la parole est interrompue, il produit même des superpositions, ce qui permet de créer un effet de réalisme. Tout est extrêmement précis. Je suis toujours passionné de voir la manière dont un auteur déploie son imaginaire ainsi, avec un tel

souci de justesse, une telle acuité. Et j'aime qu'il s'agisse d'un « quintet », d'une partition pour cinq comédiennes et comédiens.

D'autre part, le choix du sujet m'a d'emblée attiré : l'univers du fait-divers. Je considère cette pièce comme un « polar métaphysique ». Il y a une puissance de l'histoire alliée à un univers très sensible. Un de mes amis a employé le terme de « pudeur violente », que je trouve juste. Il n'y a jamais de voyeurisme et, en même temps, on est forcément bouleversé par ce que raconte la pièce. Je défends depuis toujours les œuvres d'écrivains contemporains – et même vivants. Il y a aujourd'hui une suite logique pour moi d'arriver à l'écriture de Laurent Mauvignier après avoir traversé celles de Stefano Massini [auteur italien dont il a créé plusieurs pièces, notamment *Je crois en un seul dieu*, présenté au TNS en 2018], d'Oriza Hirata [auteur contemporain japonais], Michel Vinaver [écrivain, traducteur et essayiste, né en 1927 et mort en 2022]...

Pouvez-vous parler des personnages qui composent le quintet que vous évoquez et de la manière dont vous avez conçu la distribution ?

Tout mon amour se passe dans une maison familiale. Philippe Torreton interprète le Père. Nous avons travaillé ensemble pour la première fois sur

la pièce de Fabrice Melquiot, *J'ai pris mon père sur mes épaules* [spectacle créé en 2019 à La Comédie de Saint-Étienne qu'Arnaud Meunier a dirigée de 2011 à 2020. Depuis 2021, il est directeur de la MC2: Grenoble]. J'ai une fascination pour cet acteur depuis très longtemps. Quand, jeune provincial, je suis arrivé à Paris, il jouait *Les Fourberies de Scapin* à la Comédie-Française dans la mise en scène de Jean-Louis Benoît, c'est un des tous premiers spectacles que j'ai vus – j'étais placé au « paradis », tout en haut, la pièce se jouait à guichet fermé et avoir des places était très compliqué. Je me souviens encore de la puissance d'interprétation de Philippe Torreton dans *Scapin*, qui ne s'est jamais démentie dans les autres rôles. Il a la capacité de donner aux textes un concret très puissant, d'incarner la parole. Par la suite, nous nous sommes suivis de loin en loin ; l'année où j'ai eu le grand prix du syndicat de la critique pour *Chapitre de la Chute, Saga des Lehman Brothers* de Stefano Massini [en 2014], Philippe avait reçu ce prix en tant qu'interprète de *Cyrano de Bergerac* [dans la mise en scène de Dominique Pitoiset]. J'allais le voir jouer, lui aussi a commencé à avoir de la curiosité pour mon travail et, à un moment, la rencontre s'est faite avec *J'ai pris mon père sur mes épaules* [cette pièce était une commande d'Arnaud Meunier pour La Comédie de

Saint-Étienne]. Fabrice Melquiot m'avait demandé quelle serait ma distribution idéale et je lui avais donné dès le début, à une exception près, la liste des actrices et acteurs qui ont joué au final. Fabrice avait donc écrit en pensant à Philippe.

Avec ce spectacle, nous avons vécu une belle aventure et Philippe m'a dit : « Quel est ton prochain projet ? J'aimerais en faire partie. » Je lui ai parlé de la pièce de Laurent Mauvignier, tout en lui disant que je ne l'avais pas forcément imaginé dedans, parce que c'est très différent de ce qu'il fait habituellement. Il m'a répondu : « Alors, justement, ça m'intéresse ! ». C'est ainsi que ça a commencé.

Effectivement, avec cette pièce, il y a une prise de risque importante de la part de Philippe Torreton. Nous sommes très éloignés d'une dramaturgie où il joue le rôle-titre, où il est – comme c'est le cas en général – le pivot central dramaturgique autour duquel s'organisent les enjeux des autres personnages. Ici, il est un parmi les autres – c'est pourquoi je parle de quintet. De plus, le Père est un personnage « en creux » : il est le seul à ne pas avoir de monologue, il n'exprime pas du tout sa voix intérieure, ne partage pas ses tourments avec le public. Alors ces tourments doivent se sentir, se voir, au fur et à mesure que la pièce se déroule. C'est un véritable défi pour un acteur.

Philippe a été immédiatement enthousiaste et est « monté à bord » du projet, ce dont j'étais très heureux. Il fallait trouver sa partenaire féminine - qui jouerait la Mère. Anne Brochet a vite été une évidence. Stanislas Nordey venait de jouer avec elle *Architecture* de Pascal Rambert et j'avais vu le spectacle à Avignon, dans la Cour d'honneur [en 2019]. Cela faisait longtemps que je n'avais pas vu jouer Anne au théâtre et j'étais subjugué par son jeu. Nous nous sommes parlés et c'est une rencontre très forte, à tel point qu'elle est à présent artiste associée à la MC2: Grenoble - tout comme Philippe. Nous produisons leurs projets, notamment *Odile et l'eau*, écrit et interprété par Anne, présenté au TNS cette saison - il s'agit d'une coproduction de nos deux structures.

Anne est une actrice qui aime les partitions, les plongées à l'intérieur des textes. Et elle aime jouer en troupe, sa présence est précieuse au sein d'un groupe. Nous n'avions jamais travaillé ensemble et *Tout mon amour* s'est répété pendant la deuxième vague de COVID-19, quand les théâtres étaient fermés au public. J'étais déjà directeur de la MC2: Grenoble à cette époque, mais ce spectacle était ma dernière création à Saint-Étienne, je faisais des allers-retours entre les deux villes. Nous répétions sans savoir si nous allions pouvoir jouer; c'était une période suspendue, étrange,

et en même temps belle avec cette communion d'artistes qui travaillaient tout en se posant la question du sens de ces répétitions... Cela nous a unis de manière très forte. Et la rencontre avec Anne a été belle, puissante.

Je suis donc heureux de ce couple de la Mère et du Père, ce couple Philippe Torreton / Anne Brochet, qui est inédit au théâtre comme à l'écran - et qui est central dans la dramaturgie.

La Comédie de Saint-Étienne est aussi une école de théâtre, tout comme l'est le TNS, et j'ai voulu retrouver, dans la distribution, deux de mes anciens élèves : Romain Fauroux dans le rôle du Fils - qui jouait le rôle-titre dans le *Candide* de Voltaire que j'ai créé en 2020 - et Ambre Febvre, qui était dans la promotion de Julie Deliquet [metteuse en scène, fondatrice du Collectif in Vitro, elle dirige le Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis depuis 2020] et avait un des rôles principaux dans son spectacle *Huit heures ne font pas un jour* de Fassbinder [créé au TGP en 2021]. Ambre et Romain sont deux jeunes artistes que je connais bien, que j'ai formés et ai énormément de plaisir à retrouver maintenant comme jeunes comédiens professionnels.

Et enfin, Jean-François Lapalus joue le rôle très particulier du Grand-Père. L'histoire de la distribution de ce rôle est émouvante : c'est Fred Ulysse qui devait interpréter ce personnage, mais

Fred nous a quittés à cause du COVID-19, peu de temps avant le démarrage des répétitions. Or, dans la pièce, le Grand-Père est un « fantôme », ce sont ses obsèques qui réunissent les autres personnages dans cette maison. Nous avons tenu à ce que Fred nous accompagne, puisse l'incarner d'une certaine manière, c'est pourquoi ce spectacle lui est dédié. Jean-François Lapalus aurait dû, lui, travailler avec Jean-Pierre Vincent [qui est décédé en 2020]. Finalement, il nous a rejoints. Et c'est un bonheur de faire équipe – même si ce bonheur est né de circonstances tragiques d'un côté comme de l'autre. Jean-François est un acteur merveilleux, qui fait partie de l'histoire de la décentralisation. Il y a de nombreuses connexions entre nos parcours. Dernièrement, en classant des livres de ma bibliothèque, je me suis aperçu qu'il jouait dans *Le Suicidé* de Nicolai Erdman, mis en scène par Jean-Pierre Vincent déjà, dans la traduction de Michel Vinaver. Michel était un auteur dont j'étais très proche – j'ai mis en scène plusieurs de ses textes et traductions. Il se trouve aussi que Jean-François et Philippe avaient déjà travaillé ensemble. Et, autre connexion : la fille de Jean-François a été chargée de production à La Comédie de Saint-Étienne pendant plusieurs années... Alors, avec sa venue, le quintet s'est formé. Il y avait comme un alignement de planètes, ce que Michel Vinaver

appelle « les ombres bienfaites ». C'est une très belle troupe, avec laquelle j'ai un grand plaisir à travailler et, aujourd'hui, à tourner ce spectacle.

Il y a, dans *Tout mon amour*, une tension constante orchestrée dans l'écriture par les silences, les non-dits et ce qui remonte à la surface. Cela signifie-t-il une manière singulière de travailler ? Est-ce que le suspens au théâtre vous intéresse particulièrement ?

Tout à fait. Le suspens a été un choc dès la lecture du texte – et c'est ce qui s'est produit aussi pour les gens avec qui je travaille, quand ils ont découvert la pièce. Je tiens donc à partager ce choc avec les spectateurs, je veux qu'ils se retrouvent dans la position de quelqu'un qui ne connaît rien de l'histoire. C'est pourquoi nous avons essayé, lors des présentations dans les théâtres ou dans les textes écrits pour présenter le spectacle, d'en dire le moins possible.

Il faut que le public arrive quasiment vierge, qu'il puisse vivre le plaisir d'avancer dans cette dramaturgie morcelée – c'est pourquoi je parle de « polar métaphysique » : il y a une piste, des trames, des hypothèses et on entre peu à peu à l'intérieur de ces hypothèses. Il y a un réel plaisir à imaginer des possibilités et se laisser surprendre

jusqu'à la fin – que je ne veux surtout pas dévoiler mais qui est saisissante.

On retrouve, dans cette première pièce, toutes les thématiques chères à Laurent Mauvignier : la famille, la province, les fantômes, le surgissement du passé, la question de pouvoir continuer à vivre, survivre malgré tout... Ce sont des sujets qui existent dans ces romans, comme *Continuer* [Éditions de Minuit, 2018], *Des hommes* [Éditions de Minuit, 2009]...

Vous avez évoqué la présence du grand-père, qui est mort mais continue d'habiter la maison. Avez-vous souhaité mettre en place un traitement particulier pour ce personnage ?

Chez Mauvignier, tout doit être profondément incarné. Si l'on est dans un rapport conceptuel ou éthéré, la mécanique dramaturgique ne se met pas en œuvre. C'est comme quand on veut être plus rusé que Feydeau et ne pas respecter les didascalies et l'emplacement des ouvertures : tout est tellement millimétré que cela ne fonctionne plus. Je me souviens d'une conversation avec Stanislas [Nordey] à ce sujet, quand il a monté *La Puce à l'oreille* : il avait voulu modifier des choses et, avec le scénographe Emmanuel Clolus, ils s'étaient rendu compte que c'est impossible.

Il y a quelque chose de cet ordre dans le théâtre de Mauvignier. Ce fantôme est une présence réelle. Il faut qu'il soit incarné et je ne veux pas m'embarrasser de faux effets de mise en scène. Dans le quintet dont je parlais, il est un contrepoint qui amène du sourire ou même du rire – alors que la pièce est par ailleurs une sorte de mélodrame. Il est la soupape de respiration dans la plongée en apnée au cœur de cette famille rongée par un événement tragique depuis dix ans. Au fur et à mesure, on va comprendre la nature du drame et pourquoi on les retrouve dans ce lieu et dans un tel état au début de la pièce.

Le lieu est justement un élément central de la pièce. Quels ont été vos choix avec le scénographe Pierre Nouvel pour faire exister cette maison ?

L'espace n'était pas simple à trouver car il y a plusieurs pièces dans cette maison et l'on passe parfois de l'intérieur à l'extérieur. Il faut absolument que le spectateur puisse être pleinement immergé dans la dramaturgie de la pièce et dans son suspens. Avec Pierre, nous avons voulu qu'il soit simple d'identifier à chaque moment l'endroit où l'on est, sans pour autant nous lancer dans une scénographie gigantesque – comme nous avions pu le faire pour *J'ai pris mon père sur mes*

épaules, où l'espace représentait un immeuble avec un escalier, des étages, et qui était disposé sur une tournette pour pouvoir pivoter. Avec *Tout mon amour*, on est dans une plongée intime, qui demande une proximité avec les acteurs. Cette maison est le sixième personnage de la pièce, il faut qu'elle soit présente. Ici, elle existe avec des parois – opaques ou transparentes – et quelques accessoires réalistes qui sont là pour symboliser les différentes pièces. Pierre a trouvé un espace que je trouve passionnant à habiter pour les acteurs, avec une diagonale qui permet de faire exister à la fois l'intérieur et l'extérieur, un jeu sur la transparence. Et la lumière, créée par Aurélien Guettard, est aussi essentielle pour révéler ou masquer certains éléments, voyager dans des espaces réalistes ou mentaux en fonction des scènes.

Pouvez-vous parler de la musique du spectacle ?

Il s'agit d'une composition originale de Patrick De Oliveira – avec qui je travaille depuis 2016. C'est lui qui avait également créé la musique de *Je crois en un seul dieu*, que nous étions venus jouer au TNS en 2018 [pièce de Stefano Massini, interprétée par Rachida Brakni]. Patrick est avec nous durant toutes les répétitions ; il compose en fonction du

jeu des acteurs – c'est vraiment du sur-mesure pour les accompagner.

Pour moi, il y a un immense plaisir à réunir tout ces gens autour du texte de Laurent Mauvignier. Comme je l'ai dit, je suis venu au théâtre par la musique. Je compare souvent mon rôle de metteur en scène à celui du chef d'orchestre à l'opéra. Il y a l'idée de rendre la partition vivante et de faire en sorte que les actrices et acteurs aient toute la place pour l'interprétation. C'est possible et primordial, même quand la partition est ultra précise - comme c'est le cas avec Mauvignier. De la même manière que, pour le *Requiem* de Mozart, les versions de Karajan ou de Simon Rattle ou de Laurence Equilbey sont fondamentalement différentes : l'espace d'interprétation est essentiel. Pour moi, le metteur en scène est un passeur qui doit permettre que la musique nous parvienne, et que cette musique construise nos imaginaires.

Arnaud Meunier

Entretien réalisé par Fanny Mentré
collaboratrice littéraire et artistique au TNS,
le 29 septembre 2022











Production MC2: Maison de la Culture de Grenoble – Scène nationale
Production à la création La Comédie de Saint-Étienne - Centre dramatique national
Coproducteur Espace des Arts - Scène nationale Chalon-sur-Saône
Avec le soutien du DIESE # Auvergne-Rhône-Alpes | Dispositif d'insertion de
L'École de la Comédie de Saint-Étienne

Les décors et les costumes sont réalisés par les ateliers de La Comédie de
Saint-Étienne

**Spectacle créé le 23 février 2021 à La Comédie de Saint-Étienne – Centre
dramatique national.**

Tournée Luxembourg, Théâtre de la Ville, les 19 et 20 avril 2023 | Garges-Lès-Gonesse,
Espace Lino Ventura, le 5 mai 2023 | Sète, Théâtre Molière - Scène nationale, le 10 mai 2023

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

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretiens : Fanny Mentré | Réalisation du
programme : Cédric Baudu, Suzy Boulmedais et Chantal Regairaz | Graphisme : Antoine van
Waesberge | Photographies : Pascale Cholette

Licences N° : L-P-21-012171 | Imprimé par Ott Imprimeurs, Wasselonne, avril 2023



Partagez vos émotions et réflexions
sur *Tout mon amour* sur les réseaux sociaux :

#ToutMonAmour

Tout mon amour

11 | 15 avril 2023

Salle Koltès

Texte

Laurent Mauvignier

Mise en scène

Arnaud Meunier

Avec

Anne Brochet - La mère

Romain Fauroux * - Le fils

Ambre Febvre - Élixa

Jean-François Lapalus - Le grand-père

Philippe Torreton - Le père

Collaboration artistique

Elsa Imbert

Scénographie

Pierre Nouvel

Lumière

Aurélien Guettard

Musique

Patrick De Oliveira

Costumes

Anne Autran

Coiffure et maquillage

Cécile Kretschmar

Assistanat à la mise

en scène

Parella Gervasoni

* Acteur-rices issu-es de L'École de la Comédie de Saint-Étienne

Le spectacle est dédié à la mémoire de Fred Ulysse.

Le texte est édité aux Éditions de Minuit, 2012.

Équipe technique de la compagnie : Régie générale Philippe Lambert | Régie plateau Simon Chapuis | Régie lumière Frédéric Chantossel | Régie son Frédéric Peugeot

Équipe technique du TNS : Régie générale Olivier Fauvel | Régie plateau Alain Meilhac | Régie lumière Thibault d'Aubert | Régie son Raoul Assant | Électricienne Valérie Marti | Habilleuse Bénédicte Foki | Lingère Anne Richert

spectacle à venir

L'Esthétique de la résistance

CRÉATION | ÉCOLE DU TNS

Peter Weiss | Sylvain Creuzevault

23 | 28 mai | Espace Grüber, Hall

l'autre saison

GLORIA | Spectacle de la Troupe Avenir #7

IMMERSIONS THÉÂTRALES 16-25 ANS

Claudine Galea | Florence Albaret, Jannis Haillet

Ven 21 avril | 20 h et sam 22 avril | 15 h et 20 h

Espace Grüber, Hall

Prix des lycéen-nes Bernard-Marie Koltès

Prix de littérature dramatique contemporaine

Cérémonie de clôture

Ven 2 juin | 14 h 30 | Espace Grüber, Hall

Présentation de la Saison 23-24

Avec Stanislas Nordey, Caroline Guiela Nguyen

et les artistes invité-es

Sam 17 juin | 19 h | Espace Grüber, Hall

TNS Théâtre National de Strasbourg
03 88 24 88 00 | tns.fr | #tns2223