

UN PLATEAU, DES ACTEURS, UN TEXTE... ET DU TEMPS.

Conversation avec Anne de Amézaga, co-directrice de la Compagnie Louis Brouillard.

Paris, automne 2017.

Je rencontre de nouveau Anne de Amézaga, que j'ai connue quelques mois plus tôt à Barcelone : on a visité le TNC, la Sala Beckett et on a parlé et parlé de théâtre, pas seulement du côté artistique, mais aussi de la promotion, des publics, de la production... des éléments du théâtre qui restent souvent invisibles. Un art en soi qui demande de la précision, du sang-froid, d'avoir les pieds sur terre, mais en même temps d'être créatif et sensible. Anne peut bien parler de tout cela, elle qui a dédié avec passion une grande partie de sa vie au théâtre et presque vingt ans au théâtre de Joël Pommerat. C'est pour ça que j'ai pensé que ce serait très intéressant d'avoir sa vision personnelle du théâtre français en général à partir de son parcours professionnel, et du théâtre de Joël Pommerat à partir de son expérience comme accompagnatrice de la Compagnie Louis Brouillard. Voici le résultat de notre conversation.

HT - Ça fait longtemps que tu travailles avec Joël Pommerat, mais ton parcours dans le monde du théâtre a commencé bien avant. Est-ce que tu peux me parler un peu de ton parcours avant de le rencontrer ? Pourquoi as-tu décidé de travailler dans le monde du théâtre et pourquoi as-tu choisi ce chemin ?

AA - J'ai commencé à travailler pour Joël Pommerat vers 2001. Ça va faire bientôt dix-huit ans que je travaille avec lui. Mon parcours a commencé quand j'étais au lycée je pense, je me suis rendu compte que j'avais très envie de travailler dans le théâtre et dans le cinéma. Et à cette époque-là – c'était dans les années 1977/1978 – il y avait beaucoup de troupes et de

gens de théâtre et de danse qui arrivaient d'Amérique Latine et d'Europe qui créaient des lieux un peu « alternatifs ». Ça a été une période de bouillonnement, de recherche du collectif. Et donc avec deux camarades que j'ai rencontrés, notamment un par amour – parce que souvent le théâtre a trait à l'amour –, nous avons monté avec d'autres personnes un théâtre à Paris. Je me suis jointe à eux – parce que j'étais un peu plus jeune – et on a donc créé ensemble un théâtre à Paris dans le 18e arrondissement. Au départ c'était le « Théâtre 18 », ensuite le « Dix-huit Théâtre » et finalement en 1998 on l'a rebaptisé « L'étoile du nord », ça existe toujours, rue Georgette Agutte, dans le 18e, dans le nord comme son nom l'indique. Ça a été un apprentissage énorme dans ma vie professionnelle. Je n'ai fait aucune étude de théâtre, ni de gestion, ni d'économie du théâtre, ni rien, et j'ai tout appris sur le tas. J'ai tout appris par ma propre volonté et par intérêt pour le théâtre et le spectacle vivant. À cette époque-là je suis allée voir beaucoup de danse, de théâtre et surtout des troupes hors institutions des théâtres qu'on appellerait indépendantes ou « underground », ou comme on veut. J'ai découvert un monde. Et je me suis dit que, peut-être, dans ce monde-là on était plus libre que dans la société normale et que dans un travail entre guillemets « normal ». Nous avons alors tout fait, du sol au plafond, des prises de courant jusqu'au programme, le travail sur le public, le travail sur la technique, le travail d'une programmation : on ne savait pas ce que c'était !

HT - C'était un théâtre, mais aussi une compagnie, n'est-ce pas ?

AA – *Nous étions au départ une compagnie de théâtre. C'était nous qui montions des spectacles et en même temps nous invitions des compagnies de théâtre et de danse contemporaine. Cela a occupé vingt ans de ma vie. Mais au bout des dix premières années nous sommes allés présenter un spectacle à Avignon, dans le off : « Juvet, Diderot, le paradoxe ». Un spectacle sur Louis Juvet et Denis Diderot, sur la posture et le paradoxe du comédien, un montage de textes de Juvet et de Diderot. C'est une rencontre imaginaire entre Louis Juvet et Diderot, ils parlaient de l'acteur. Nous sommes allés à Avignon pour présenter ce spectacle et j'ai eu un coup de foudre pour Avignon. Le festival est devenu mon endroit et j'ai*

voulu y revenir l'année suivante, sans mes camarades. Je me suis rendu compte que tout était possible dans cet endroit, comme j'en avais eu naguère l'illusion, en tout cas l'utopie, c'était possible de changer les choses, je me suis dit qu'à Avignon c'était possible d'être libre et de faire des choses incroyables, avec pas forcément beaucoup d'argent mais avec beaucoup de volonté et beaucoup d'engagement. Donc j'y suis retournée l'année suivante. À cette époque-là, Alain Léonard m'a proposé d'ouvrir la Maison du Off. J'ai travaillé avec lui pendant deux ans, je faisais ça pendant le mois de juillet et en parallèle je continuais à travailler à Paris. À la fin de ces deux années, un régisseur qui s'appelle Jean-Baptiste Herry et qui travaillait à Poitiers a voulu ouvrir une salle à Avignon, un théâtre différent, un théâtre où les gens se sentiraient bien, où on ferait une vraie programmation, même si c'était dans le off. On se disait que c'était possible de rêver d'un lieu différent où il y aurait un véritable accueil, c'est-à-dire qu'on choisirait vraiment les spectacles, on les accueillerait du mieux qu'on pourrait et on s'est dit que même si les gens n'avaient pas un gros succès, notre but était que ces gens reviennent en se disant : « même si ça n'a pas trop marché, j'ai envie de revenir à Avignon ». On s'est donné comme objectif bien sûr que ça marche autant que possible, que le public, la presse, les programmeurs viennent... mais surtout que les gens aient comme nous cette espèce d'amour et qu'ils reviennent.

J'ai travaillé dix ans avec lui. Les cinq premières années en parallèle avec le 18 Théâtre à Paris. Ce théâtre s'appelait Le Colibri et il a existé de 1993 à 2003, donc dix ans. Là, je peux dire que j'ai non seulement appris mon métier mais j'ai appris comment je voulais le faire, pourquoi et ce que je ne voulais pas faire. Donc après 5 ans j'ai quitté mon théâtre à Paris et j'ai décidé de travailler comme indépendante avec des compagnies de théâtre et de danse, et surtout avec des artistes que j'aurais choisis. Parce que je me suis rendu compte qu'en travaillant dans ce théâtre et à la Maison du Off je m'étais beaucoup rapprochée de l'artistique. Peut-être plus qu'au Di-Théâtre encore. En réalité je me suis dit que ce qui manquait à Paris c'était des relations publiques indépendantes. Pas des relations publiques qui travaillent dans le théâtre, car il y en a, mais des relations publiques qui allaient s'engager auprès d'un artiste ou d'un projet. Et là je me suis lancée. J'ai commencé à le faire avec plusieurs artistes : Anne-Laure

Liégeois, Jean-Pierre Bodin, Dan Jemmet, Didier Ruiz (avec qui j'ai travaillé plus de 13 ans), Sylvain Maurice, Daniel Jeanneteau... et, en fait, un jour Joël Pommerat a appris mon existence et que j'étais une relation publique indépendante, ce qui n'existait pas. Je me définissais alors comme « accompagnatrice d'artistes ». C'est à ce moment-là que Joël m'a contacté et il m'a dit : « Je joue au Théâtre Paris Villette, c'est un endroit que j'aime beaucoup et qui m'a donné ma chance, des moyens financiers, une salle à disposition pour répéter, pour travailler et je sens qu'il y a comme un frémissement, mais je voudrais qu'il y ait un peu plus de public. Les relations publiques ne sont pas assez nombreux et je voudrais qu'on touche plus de monde. J'ai besoin de quelqu'un comme vous. Est-ce que vous voulez ? ». Et moi je lui ai répondu que non, que je ne voulais pas parce que je ne connaissais pas son travail et que je voulais m'engager totalement. Étant indépendante et seule, je ne voulais pas me tromper d'artiste. Je ne voulais pas avoir un catalogue de gens que j'allais simplement défendre, je voulais des gens que j'avais vraiment choisis parce que j'aimais ce qu'ils faisaient esthétiquement, politiquement, artistiquement et ce qu'ils allaient défendre je pourrais aussi le défendre moi-même avec mes mots, avec mes armes, avec des outils que j'allais penser en fonction des projets. Je lui ai dit non parce qu'il m'a contacté en septembre pour des dates en janvier de l'année suivante et, de septembre à janvier, il n'y avait aucune représentation. Je lui ai donc dit : « Comme je ne vais pas pouvoir voir le spectacle en vrai je ne peux pas défendre quelque chose que je ne connais pas. ». Je suis rentrée chez moi et il m'a rappelée, il m'a dit : « Je vais vous montrer des vidéos de mes anciennes pièces et je vais vous les commenter. Elles ne sont pas très bonnes, elles sont de mauvaise qualité. ». Bon, mais Joël dit encore ça maintenant. Il a du mal avec les images de ses œuvres (et je le comprends très bien), il a du mal à accepter qu'on montre des images, parce qu'effectivement je suis de son avis, le théâtre c'est du théâtre et les images, ce sont des images. Il m'a invitée chez lui et il m'a montré des images et il les a commentées pour expliquer ce qu'il cherchait à faire. Moi je suis rentrée chez moi, très circonspecte et puis il m'a dit de lire une pièce qui s'appelait « Pôles ». Je lui ai dit que je n'aimais pas lire du théâtre parce que j'avais besoin de la chair, de la présence des corps, du son, de la lumière, du plateau. Lire des

romans ok... mais lire du théâtre ! C'était il y a presque vingt ans. Mais finalement j'ai quand même lu la pièce. Je me suis assise dans mon lit et je l'ai lue. Au début je me suis dit : « C'est très étrange, sa manière d'écrire, c'est un petit peu... redondant, il y a des mots qui reviennent, des répétitions... et en plus il met des phrases à l'envers, ce n'est pas dans la construction habituelle des phrases françaises. Mais très vite, ça a été malgré moi, à la moitié de la pièce, j'ai été prise par un monde, une écriture, un univers... il y a quelque chose qui m'a dépassée que je ne saurais pas comment t'expliquer, j'étais prise, comme on aurait dit, par le « turn-page », comme quand on lit des romans. Je me suis dit : « Non, mais en fait il se passe un truc qui est physique. ». Donc j'ai lu, j'ai lu, j'ai lu et en fait je l'ai appelé et je lui ai dit : « Ok, je vais le faire. Je vais le faire mais j'ai peur. J'ai peur parce que vous n'êtes pas connu, les comédiens ne sont pas connus, on ne peut pas s'appuyer sur une pièce déjà connue, ce n'est pas une adaptation de quelque chose de connu. Je vais me lancer, mais j'ai peur. ». Je me suis lancée. Et le jour de la première, c'était en janvier je crois, j'y suis allée, un peu craintive, et à la fin du spectacle j'ai pleuré. Même en le disant aujourd'hui c'est une chose qui me touche. Je me suis dit : « J'ai failli dire non à cet homme. Et je pense que ça sera une grande aventure dans ma vie. ». J'ai eu une prémonition.

HT - Mais en fait ta première réponse avait été quand même très honnête.

AA - Je pense qu'il a vu ça en moi, certainement, et je me suis dit : « C'est tellement incroyable, c'est tellement incroyable. Le plateau, les comédiens, l'ambiance étrange... ». Et je parle d'un spectacle des années deux mille. C'est quand même assez différent de ceux d'aujourd'hui, même si on reconnaît un chemin, une famille artistique et son univers, c'était quelque chose de beaucoup plus mystérieux encore je dirais. Avec des endroits cachés, des espaces, des questionnements, des résonances, des vides. Alors je me suis dit : « Il faut que je m'accroche à quelque chose qui ressemble à ça pour en parler aux gens. Parce que, comment parler aux gens de quelque chose qui n'est pas connu ? ». Donc je disais à l'époque : « C'est un petit peu (avec beaucoup de précautions), c'est un petit peu comme Claude Régy, c'est un petit peu comme David Lynch... ». Et je crois que

c'était ça. Je crois sincèrement que c'était ça. Donc j'ai réussi à capter des gens. Il y a aussi l'équipe qui a fait son travail, elle travaillait avec lui déjà depuis au moins cinq ans, et ils ont emmené leurs amis, etc. Donc j'ai travaillé avec un système de chaînes d'amitié au départ et puis, voilà, on ne s'est plus quittés : il m'a demandé de faire chaque année ce travail de relations publiques. La saison suivante on a joué dans un théâtre qui s'appelait le Lavoir Moderne Parisien, on a fait une longue série, on a joué trois fois par semaine, deux spectacles tous les soirs et on a commencé comme ça à faire comme un labourage du terrain. On a « enfoncé le clou », comme on dit, et on a fait revenir ces gens qui en ont fait revenir d'autres et ainsi de suite. On a fait comme un système de chaînes et on a commencé à sentir que la chose prenait. Comme si on avait semé des graines et qu'elles commençaient à pousser. Ensuite nous sommes revenus au Théâtre Paris-Villette et chaque fois Joël m'a demandé de l'accompagner, de l'accompagner avec le public, mais aussi il m'a demandé de faire un autre travail. On l'a appelé « agent », comme si j'étais son agent en tant qu'auteur. Pour faire connaître son écriture en dehors de ses mises en scène. Il a finalement accepté d'être édité chez Actes Sud à partir de 2002, alors qu'il ne voulait pas au début. J'ai commencé à envoyer le livre. Et notamment ce livre qui était « Pôles », celui que j'avais lu dans mon lit. Et j'ai développé en parallèle tout un travail pour faire connaître son œuvre éditée mais aussi publiée. Et c'est vrai qu'à partir du moment où il a été édité, c'est devenu sérieux. Parce que c'était un vrai livre. Et on ne peut pas nier la valeur de ça. Ensuite il m'a demandé de faire une « mission conseil développement », c'est-à-dire réfléchir à comment pouvoir développer la compagnie. On était beaucoup moins nombreux qu'aujourd'hui, évidemment. Ensuite il m'a nommée « secrétaire générale » de la compagnie. Là je lui ai dit : « mais ça n'existe pas dans les compagnies théâtrales, ça existe dans les théâtres ». Et il a dit : « Ce n'est pas grave, ça existera dans ma compagnie ». Ok. Pour coordonner « un peu » tous les services, pour être une observatrice en relais, pour voir où il manque des choses, pour améliorer certaines choses, etc. Et puis en 2008 il m'a dit un jour, comme ça, au détour d'un e-mail, cela ne me semblait absolument pas sérieux, mais pour lui ça l'était : « À partir d'aujourd'hui tu es la co-directrice de la compagnie. ». Et moi je lui ai

dit : « Je crois que je ne sais pas, je n'ai pas le niveau. J'ai peur. Tu vas avoir un grand avenir et je ne sais pas si je suis capable. Je n'ai pas assez d'études, je ne me sens pas à la hauteur. ». Et lui m'a dit : « Je sens que tu es à la hauteur : c'est toi. Je veux quelqu'un qui ne va pas me faire souffrir et qui comprend mon projet. Je crois que tu comprends mon projet. ». Je crois que c'est une histoire de confiance. Ce n'est pas quelqu'un que je vois souvent. Ce n'est pas quelqu'un avec qui je travaille tous les jours, c'est quelqu'un que je peux ne pas voir pendant trois mois, quatre mois, mais – ça va paraître un peu étrange– c'est comme un lien. On a traversé des épreuves, des tas de difficultés financières pour monter les projets, pour trouver des lieux pour travailler, répéter, des accidents, des spectacles qui ont été annulés, encore d'autres choses comme ça. Mais je sens que cet homme a comme une sorte de vision sur son parcours, sur son avenir, et moi je lui fais une confiance absolue. J'ai l'impression – je ne peux pas parler à sa place, mais... – qu'il a vu en moi quelqu'un qui comprenait vraiment ce qu'il voulait faire, qui n'avait pas un désir de carrière. J'aurais pu postuler dans des théâtres, j'aurais pu, aujourd'hui je pourrais, je pourrais vraiment le faire, diriger un festival, je ne sais pas quoi. Mais je me sens utile à ses côtés, je sens que je suis à ma place. Et ça je pense que c'est très important dans la vie : « savoir où l'on est, qui on est, et ce que l'on fait ». Cet homme m'a donné confiance en moi, comme Jean-Baptiste Herry, avec qui j'ai travaillé au Colibri. De ce fait, j'ai pu déployer des savoir-faire, des idées, une réflexion pour ne pas les décevoir. C'est un peu quelque chose comme ça. De mon côté j'ai développé une force incroyable. « Ça ira » m'a demandé une énergie, une invention pour rassembler le budget, mais c'était... c'était de la folie. Et je crois - puisque l'on parle de moi aujourd'hui, et c'est rare, ce n'est pas moi qui parle en général - qu'il faut vraiment croire en ce que l'on fait. Il faut vraiment y croire. J'ai eu la chance de rencontrer des gens qui ont cru en moi mais moi j'ai cru en eux. Ça se passe dans la réciprocité.

HT - Oui, justement je voulais te poser la question suivante : qu'est-ce que tu as apporté à Joël Pommerat et qu'est-ce qu'il t'a apporté à toi ? Mais en fait tu viens de répondre à cette question.

AA- *Après je pourrais aller dans les détails. Voilà ce que je fais, préciser mon métier... mais ce n'est pas très intéressant. Une fois, une année, il m'a dit, c'était au début, je lui avais dit : « Mais comment définis-tu ce que tu voudrais que je fasse ? ». Et il m'a dit : « Je voudrais que tu sois la vigie. C'est-à-dire que tu observes ce qu'il se passe, que tu m'alertes, que tu vois des choses. ». Alors je pense que j'ai une vision globale de ce qui se passe, j'apprends des choses sans aller les chercher, les événements, les informations viennent vers moi. Ça paraît un peu mystique quand je parle comme ça, mais ce n'est pas du tout ça.*

HT - C'est de l'intuition ?

AA - *Oui. Et c'est peut-être la confiance que les gens déposent en moi. Les comédiens, les techniciens, les gens du bureau. Je pense que... j'arrive à avoir une vision d'ensemble. Ce n'est pas toujours facile parce que maintenant on est nombreux. On est plus de soixante, soixante-dix, selon les années. Mais il y a quelque chose comme ça, d'une observatrice, et il m'avait dit « Je veux que tu sois la vigie, je veux que tu m'alertes quand il y a des choses ». Et en fait ce n'est pas que d'alerter quand il y a des choses qui vont mal, c'est aussi d'alerter quand les choses vont bien et travailler dans trois temporalités. Ça c'est un vrai souci, il faut avoir le don d'ubiquité, parce qu'il faut bien faire tout le travail maintenant, qu'on avance. Il faut faire tout le travail d'archives, de mémoire, de colletage, bien garder tout ce qu'il faut. Maintenant je suis devenue obsédée. J'ai tout consigné, on a créé une base de données pour les archives. Je garde les affiches, les tracs, les programmes de salle, mais aussi les billets d'entrée dans les salles. C'est devenu un peu fou mais je pense que c'est important. Parce que je pense que Joël – et je le dis avec beaucoup de modestie mais je le pense sincèrement – va rester dans la postérité et que tous ces éléments-là ont une valeur. Donc il y a ce qui vient de se passer, puis il y a ce qui se passe, donc il y a la tournée au présent, la semaine prochaine, cette semaine, dans un mois, le présent immédiat, et puis il y a le futur. Le futur, c'est anticiper les problèmes sans dramatiser mais aussi en voyant de manière assez lucide ce qui se passe. Et ça je pense qu'on ne peut pas le faire quand on a vingt ans, je pense qu'on apprend ça avec l'autre, avec les autres. Ça demande beaucoup de maturité, oui, et aussi de*

confiance et aussi de prise de risque. Je pense que Joël et moi on a aussi une chose commune : la capacité de prendre des risques pour une chose en laquelle on croit vraiment. Lui dans l'artistique, moi dans la production et la diffusion, je suis capable de prendre des risques fous parce que je crois dans les projets. Prendre des risques c'est ce qui nous a emmenés, Joël et moi, jusque là. Prendre des risques artistiques mais aussi des risques financiers. Je crois que dans la vie il faut prendre des risques. Si on essaie de rentrer dans le cadre qu'on nous impose, ça ne peut pas marcher. Et les créateurs qui nous entourent aujourd'hui : Angelica Liddel, Castellucci, Jan Fabre, etc. sont des gens qui sont dans le risque. Et il y a des gens que ça fait vraiment flipper. Il y a des gens qui ne veulent pas travailler avec eux parce que ça fait peur. Joël n'est pas toujours présent lorsque nous faisons les devis ou les projections, et puis il va revenir et nous dire « Eh non, ça ne va pas, je vais changer ceci. Ce n'est pas du tout comme j'aurais voulu. ». Mais nous on est suffisamment souples. Parce qu'aujourd'hui je ne suis pas seule, il y a toute une équipe : il y a un administrateur, il y a un directeur technique, il y a une personne qui est chargée de la production et de la diffusion en France, il y a les chargées de diffusion au bureau. Alors nous, on travaille au bureau sans Joël, mais quand il vient il peut changer des choses et il ne faut pas s'offusquer. Ça aussi je pense que c'est quelque chose qu'on a appris avec lui, même si moi je n'avais pas eu cette prédisposition-là... je ne veux pas m'entêter, je ne veux pas lui tenir tête et je ne veux pas l'obliger à rentrer dans un cadre. Jamais. Je pense que c'est ça qu'il a vu en moi aussi. C'est-à-dire qu'à partir du moment où je crois au projet et je crois qu'il est important, je suis capable de gravir une montagne. Et je ne vais pas lui dire : « Ok, on va s'arrêter là parce que ça ce n'est pas possible ». Je vais tout essayer et après, peut-être, je vais lui dire finalement : « Non, finalement, j'ai tout essayé, ce n'est pas possible ». Je pense qu'un artiste a besoin d'une folle comme moi – ou d'un fou – mais qui ne va pas non plus faire n'importe quoi.

HT - Pas n'importe quoi, mais qui va essayer de chercher la solution avant de dire « non ».

AA - Exactement.

HT- En fait j'ai lu que tu es arrivée à demander, par rapport aux subventions, une nouvelle définition des compagnies. Tu peux m'en parler ?

AA- *Oui. Je peux t'en parler.*

HT - Parce que maintenant on a plutôt cette image que nous devons nous « adapter » au système, mais par contre votre philosophie comme compagnie est tout autre.

AA - *Oui. Voilà. Ça rejoint ce que je t'ai dit au début de l'entretien, où je te disais que je pensais que vivre dans ce monde-là c'était un petit peu comme vivre en marge de la société et de ses codes. Je n'ai jamais voulu diriger un théâtre dans « l'institution » parce que je pense que nous, à l'extérieur, on peut faire bouger les lignes. Quand ça a commencé à bien marcher pour la Compagnie Louis Brouillard, on a commencé à avoir pas mal de problèmes d'argent. Plus ça marchait, plus il fallait engager de personnel fixe, et moins nos subventions augmentaient en proportion. Jusqu'au jour où nos subventions de l'État et du ministère sont arrivées à un plafond. Je crois que c'était 245 000 euros. On ne pouvait pas recevoir plus d'argent que ça pour une compagnie. Notre budget à l'époque était de 2 800 000 euros. Et on ne pouvait pas avoir plus de 245 000 euros de la DRAC¹ / Ministère de la Culture. À partir de 2007 on a reçu une aide de la région Île-de-France d'environ 97 000 euros. Tout ça ce sont des budgets annuels. Ça ne correspondait même pas à 15 % de notre budget. Je suis allée plusieurs fois au ministère pour dire : « Je vous en prie, il faut un statut différent pour des compagnies comme les nôtres – la nôtre et d'autres –, on a besoin de plus d'argent ». Et à chaque fois on me répondait : « Non, pour avoir plus d'argent il faut que Joël Pommerat dirige une grande institution, un théâtre ». Et moi je répondais chaque fois : « Oui, mais le projet de Joël Pommerat n'est pas de diriger un théâtre, c'est de créer des spectacles. ». Et eux ils disaient : « Il faut qu'il dirige un théâtre, comme ça vous aurez plus d'argent. Parce que nous, dans les codes, on ne peut pas vous donner plus que ça. On comprend que vous ayez besoin de plus, mais on ne peut pas vous donner plus. Il faut qu'il*

¹ DRAC: Direction régionale des Affaires culturelles.

dirige un théâtre. ». Alors j'ai expliqué : « Ce n'est pas possible, il ne va pas diriger un théâtre. Diriger un théâtre, c'est un métier, c'est du temps. On va perdre l'auteur-metteur en scène et ce n'est pas ça son projet. ». J'ai montré des chiffres. J'ai dit : « Voilà. Puisque vous voulez donner aux méritants je vais vous expliquer que nous... peut-être qu'on mérite, peut-être qu'on ne mérite pas, je n'ai pas la prétention, mais voilà des chiffres. On a embauché cinq personnes cette saison. On a eu 80 000 spectateurs. On a mené 700 heures d'ateliers dans des lycées, dans des collèges. On a créé des archives. On a un service de presse. On a un directeur technique... On travaille comme un théâtre, mais on n'a pas les murs. ». Et donc j'ai commencé à développer cette idée : en fait on est comme un Centre Dramatique National « hors-les-murs ». « Alors, je veux prétendre à une subvention équivalente à ça. » À force de le répéter, ça a commencé à faire son chemin dans la tête des institutions. En 2012 il y a eu des élections présidentielles et j'ai profité de cette campagne pour défendre cette idée de compagnie « hors-les-murs ». Trop long d'expliquer tout. Et, finalement, en 2015-2016, nous avons obtenu le statut de « Compagnie à rayonnement national et international ». C'est une sorte de nouveau « label » pour 44 compagnies en France (théâtre, danse, cirque, musique). Je n'ai pas été la seule à parler de ça au Ministère de la Culture. C'est moi qui ai commencé, mais il y a eu d'autres responsables de compagnies qui l'ont fait, qui avaient les mêmes soucis et à qui l'on répondait toujours : « Vous devez postuler pour un théâtre ! ». Je suis très fière de croire que cela a aussi servi à d'autres disciplines. Cela ne correspond pas à beaucoup plus d'argent. Ce sont différentes enveloppes selon le niveau d'activité des compagnies concernées. Les compagnies ont été choisies pour leur qualité artistique et selon leur développement, leur visibilité en France et à l'étranger. C'est une petite victoire, oui. Même si ce n'est pas encore suffisant. Surtout c'est une victoire concrète. Je suis une femme, rêveuse, pleine de prise de risques mais aussi pragmatique. Aussi quand je veux défendre un projet ce n'est pas simplement théorique, c'est aussi basé sur du concret, sur du vécu.

HT - Au théâtre on dit souvent qu'on est comme une famille à durée limitée, qui dure pendant le processus de création et, quand il se termine, elle disparaît. Avec le parcours de la Compagnie Louis Brouillard

on a l'impression de la volonté aussi de créer une « famille théâtrale » avec une durée dans le temps plus longue. Cela contraste un peu avec ces temps « liquides » d'aujourd'hui. Dans quels aspects pourrait-on dire que la Compagnie Louis Brouillard est une famille et quelle est son évolution ?

AA - Je pense que Joël a besoin de temps. La question du temps est au cœur de son processus de travail. C'est important dans son travail, sa vie, sa recherche. Il a souvent dit au début, quand on travaillait ensemble, qu'il avait besoin de temps. Et c'est quelqu'un qui a vraiment réussi à imposer les choses dans la durée. C'est-à-dire qu'il s'est dit : « Si je change sans arrêt de comédiens je ne vais pas m'en sortir parce que je veux aussi que les comédiens travaillent sur une présence, une direction d'acteurs particulière. ». Tu as remarqué qu'ils ont tous une présence vraiment particulière, il y a la question non seulement de leur manière de s'exprimer, ils ne déclament pas, le théâtre de Joël Pommerat ce n'est pas de la déclamation, c'est de la présence, ils sont comme là, maintenant, comme on parle nous deux, c'est pour ça qu'ils ont des micros. Mais c'est aussi tout un travail. Quand ils arrivent, la plupart des comédiens commencent à parler fort et Joël leur dit : « Le réel, on est ici, maintenant, tu parles là, à ton voisin. ». Tout ce travail ne peut se faire que dans la durée. Tu ne peux pas répéter un spectacle, le jouer et partir. C'est pourquoi il a tout de suite dit qu'il voulait prendre en compte cette notion de temps. Il s'engageait avec les gens. Eux, s'ils voulaient, ils pouvaient partir. Mais lui, il s'engageait à long terme. Il l'a fait avec les comédiens, mais il l'a fait aussi avec nous. Mais il dit souvent que nous on l'a aussi choisi. Et c'est vrai. J'ai dit : on aurait pu partir. Il nous a choisis, mais on l'a choisi aussi. Il y a une interdépendance dans la durée. Et on s'est bien rendu compte que c'est aussi parce que c'est toujours avec les mêmes qu'on reproduit son art, et aussi que l'on trace un chemin et qu'on peut avoir des dates tout le temps. Maintenant on commence à avoir quelques problèmes : il y a des comédiens qui jouent dans d'autres compagnies, donc le calendrier est très, très complexe. Au début d'une nouvelle création, Joël leur dit : « Vous vous engagez pour deux ans. Ne faites rien d'autre. Et moi je vous garantis une tournée pendant deux ans minimum. ». Cela a été aussi une manière de s'imposer dans le paysage

français. Parce que quand les théâtres nous proposaient des dates on disait toujours « oui ». Alors que quand tu as un comédien qui joue ici et là, tu ne peux pas trouver des dates communes, c'est un vrai casse-tête. Mais je crois aussi que, comme tu l'as dit, c'est comme une famille, mais ce n'est pas une famille : c'est une famille sans familiarité. Par exemple, dans cette compagnie il n'y a pas de couples.

HT- C'est une famille professionnelle ?

AA – Oui, avec beaucoup d'affection, mais c'est une famille professionnelle. Mais c'est quand même une famille parce qu'au sens large... moi ça va faire dix-huit ans, il y a des gens qui travaillent avec Joël depuis de plus de vingt ans : Ruth Olaizola, Marie Piemontese, Agnès Berthon, Isabelle Muraour, qui fait la diffusion en France et la presse. Ce sont des gens qui ont donné plus de deux décennies de leur vie. Il faut quand même croire dans le projet ! Et c'est ça qui a permis de faire asseoir un travail. C'est la régularité et la ténacité à la notion « durée ». Et c'est ça aussi qui m'a donné du courage pour défendre par exemple ce dont tu parlais, le statut des compagnies. Parce que je me sens protégée par une équipe qui n'est pas comme les autres. Et avec la reconnaissance, aujourd'hui, c'est beaucoup plus facile, mais il y a quinze ans on n'était pas là ! Et pourtant il fallait se battre autant.

HT - Justement dans cette notion de durée vous êtes une compagnie différente. Mais ce n'est pas la seule différence. Par exemple, par rapport aux temps de répétitions.

AA - Ah, oui, on n'a pas parlé de ça. Je n'ai pas fini de parler du temps, effectivement. Il y a le temps présent, il faut vraiment être ancré dans le présent, mais il y a aussi le temps qu'on doit consacrer aux répétitions, à la création. En fait je trouve que le mot répétition n'est pas du tout juste. Parce qu'avec « répétition » on a l'impression qu'on est des perroquets. Et ce n'est pas ça. La répétition au travail de Joël Pommerat c'est la construction, c'est la naissance des choses, ce sont des essais, des tests, des tentatives. Et en fait depuis pas mal de temps il me parle de faire un centre de recherche et je pense que c'est beaucoup plus juste. Et ça c'est différent des autres compagnies. Je pense qu'un jour on va faire comme

Peter Brook : on va devenir un centre de création. C'est ça que nous sommes, plus qu'une compagnie traditionnelle. Et la création, ça demande du temps. C'est comme la différence entre du « prêt à porter » et la haute couture. Nous on ne va pas répéter un mois et faire un spectacle. En ce moment il travaille aussi dans une prison. Ça fait depuis quasiment un an qu'il y va tous les mois. Avec des petites coupures, parce qu'il a fait un opéra, il est venu sur « Ça ira », il a fait d'autres choses, mais quand il est disponible il passe dix jours par mois dans la prison. C'est un homme qui est capable de s'engager d'une manière presque excessive, je dirais. Il aurait pu aller voir des détenus, écrire une pièce, la leur apporter et voilà. Ce qui est très différent aussi c'est qu'il est un écrivain de plateau. Joël ne se définit pas comme un auteur qui est aussi metteur en scène, il ne se définit surtout pas comme un metteur en scène, il se définit comme un « écrivain de spectacles ». Donc il écrit tout en même temps. Ça il n'y a personne d'autre qui le fait.

HT - Il n'y a personne qui le fait en France, tu veux dire.

AA - Oui. On travaille dans une salle équipée avec des lumières, des costumes. Un stock de costumes. C'est-à-dire qu'on essaie des choses. Donc c'est comme un laboratoire de recherche.

HT - Oui, en effet j'imagine qu'en France c'est très séparé, les metteurs en scène et les auteurs.

AA - Il y en a quand même quelques-uns qui font cela. De plus en plus, d'ailleurs.

HT - Parce qu'en Argentine et dans d'autres pays c'est beaucoup plus habituel depuis très longtemps.

AA- Exactement. Pendant des années, vers 1980-1990, il y a eu le « culte » du metteur en scène. Donc, il y avait les grands metteurs en scène, et ils étaient formidables d'ailleurs, mais ils prenaient un texte tout fait et le mettaient en scène avec brio. Depuis une quinzaine d'années il y a une nouvelle génération d'auteurs-metteurs en scène... j'ai parlé de ça dans une émission à propos de Didier Gabily, qui a été l'un des premiers à écrire et mettre en scène au plateau. Jean-Luc Lagarce, Olivier Py (parfois il

monte des pièces qui ne sont pas à lui, mais la plupart sont de lui) et Joël Pommerat bien sûr. Il y aussi des collectifs qui montent des textes et qui les travaillent au plateau. Ça se fait de plus en plus : écrivain de plateau aussi avec des collectifs. Mais en tout cas la différence avec tous les autres est ce temps de recherche énorme. On pourrait nous le reprocher. Oui, six mois de répétitions c'est énorme : mais c'est ça qui produit des spectacles comme ceux-là. Et c'est comme une université... travailler sur toutes les disciplines du théâtre : la dramaturgie, l'écriture, le son, la lumière, les costumes. On a eu des assistants ou des stagiaires pour les derniers spectacles. Je pense qu'ils apprennent en même temps que nous-mêmes et que Joël. Parce qu'il y a une chose aussi qui est abordée un peu dans le livre de Marion Boudier, mais qu'on pourrait développer: il n'y a pas de « méthode de travail Joël Pommerat ». Il n'y a pas de méthode. Il y a des choses qu'on retrouve, mais peut-être dans le prochain il va travailler différemment, il va nous étonner, il faut qu'on soit prêt à être étonné. Et finalement : n'est ce pas ça que l'on cherche : être étonné ? Tu l'as dit tout à l'heure : garder une sorte de vivacité. Refaire un spectacle toujours le même, si magique soit-il... Les gens sont déçus parce qu'il a dit qu'il ne va pas faire « Ça ira (2) ». Mais je comprends très bien. Il a fait un spectacle exceptionnel, un spectacle important, il ne va pas faire la suite pareil, s'il fait une suite, il faut que ce soit différent. Pour lui et pour nous d'ailleurs.

HT- C'est la même chose quand tu écris une pièce. Si tu connais déjà la fin, pourquoi l'écrire ?

AA- Exactement.

HT- Il y a une autre différence. C'est le fait de ne pas avoir un siège permanent. Est-ce que c'est par volonté de nomadisme où plutôt parce que c'est difficile de trouver un endroit ?

AA- Je crois que c'est les deux.

HT- Par exemple, la compagnie du Théâtre du Soleil a cherché un lieu où se poser pour son travail.

AA- Un des « modèles » de Joël (et de moi aussi) c'est Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil. Mais je crois que le projet de Joël, au fond, et c'est

ce qu'il m'a dit au début, c'est de créer un spectacle par an. Donc faire ce temps de recherche et tout, et garder les autres spectacles dans le répertoire. Honnêtement, c'est très dur de faire ça dans un lieu. Oui, ça faciliterait la vie de certains d'entre nous, moi la première, le directeur technique... mais on ne pourrait pas s'empêcher d'aller en tournée. Si on avait un lieu, je pense qu'on se serait tous déjà disputés et que la « famille », comme tu dis, aurait déjà explosé. Le fait d'être nomades ça nous donne autre chose. On ne s'empare que de l'essentiel. On ne part pas dans des histoires de bureau et tout ça. Ça donne de la ressource. Ça fatigue, mais ça donne de la ressource. Un lieu pour répéter, ce serait génial, on y a déjà pensé. Il faudrait un lieu exceptionnel avec la possibilité de moduler les salles. Voici ce que Joël a défini il y a à peu près huit ans – c'était quand on était aux Bouffes du Nord –, il disait : « Je veux créer des spectacles dans des salles en adéquation avec les projets artistiques. ». Pourquoi a t'on créé « La Réunification des deux Corées » aux Ateliers Berthier de l'Odéon-Théâtre de L'Europe ? C'est parce que c'était un espace vide, où on a monté les gradins en bi-frontal. Pourquoi on a créé « Cercles/Fictions » aux Théâtre des Bouffes du Nord ? Parce que Joël a parlé avec Peter Brook de la notion circulaire, qu'il n'avait pas du tout envisagée auparavant, je crois. Et il a dit : « Là, je peux le faire. Dans Les Bouffes du Nord il y a la possibilité de faire quelque chose en cercle. ». Pourquoi on a créé « Ça ira ? » à Nanterre ? Parce que finalement on ne pouvait plus répéter à l'Odéon aux dates prévues, car ils faisaient des travaux. Et on a visité Nanterre et on s'est dit : « Mais c'est un hémicycle ! ». Et Joël a dit : « C'est ici qu'on va le faire, je crois, parce que c'est l'hémicycle d'une assemblée. ». Donc, on ne sait pas comment sera son prochain projet. Si on était dans une salle, on serait enfermés dans un seul endroit. Donc je comprends très bien pourquoi il ne veut pas.

HT- Oui, c'est vrai que ça donne de l'insécurité, mais de la bonne insécurité. Celle qui nous fait être alerte.

AA- Exactement. Et moi je crois que l'insécurité c'est être alerte et la sécurité, c'est la mort.

HT - Il y a autre chose que j'ai aussi aimé. C'est le fait que vous n'avez pas de site web non plus. C'est une sorte de déclaration d'intentions, n'est ce pas ?

AA- Ah, oui, moi je lutte mais je suis vraiment convaincue de ça. Cela me vient de ma folie du travail avec le public. Je te l'ai dit au début, c'est ça que j'aime. Quand j'aime des spectacles, je suis capable d'emmener entre vingt et cent personnes pour les voir, et je continue à le faire, c'est quelque chose qui me donne de la force, de l'énergie. J'aime partager avec les gens que j'aime des spectacles que j'ai découverts, qui me semblent intéressants. Et je pense que le papier ça fait partie de ça. Le web, c'est complètement des trucs d'information, il faudrait engager quelqu'un à plein temps, pour ne pas être en retard, pour être vraiment dans l'instantanéité. On pourrait le faire, mais moi j'aime que les gens puissent avoir des documents en papier qu'ils gardent dans leur agenda, dans leur sac, dans je ne sais pas quoi. Ce n'est pas nouveau. Depuis que je travaille avec Joël je parle comme ça. On a rempli les salles, on les remplit, c'est un miracle : oui. C'est à force de travail, mais on a aussi eu beaucoup de chance, on défend un théâtre qui est apprécié, et tant mieux. Mais je me fatigue à faire des envois en papier de ces documents et je pense les faire jusqu'à la fin. Parce que je pense que le théâtre c'est comme ça, charnel, ce n'est pas du virtuel. Donc je veux que les gens le gardent dans leur agenda – maintenant ils n'ont plus d'agenda, mais bon – ou dans leur sac. Et je pense que les gens qui travaillent sur l'écriture aiment le papier. Je ne suis pas contre le net, je suis une dingue de l'internet, je le consulte tout le temps et c'est très pratique. Nous donnons nos informations sur www.Théâtrecontemporain.net, on peut y trouver toutes les dates. Mais je m'entête sur l'histoire du papier.

HT- Voici une question qui n'a pas uniquement trait à ton travail avec Joël Pommerat. Est-ce que tu penses que dans ton travail, ton parcours, les choses ont quelquefois été plus difficiles car tu es une femme ? C'est pour évaluer la situation chez vous par rapport à notre pays.

Honnêtement, ça m'est arrivé, mais pas tout le temps. Et ça m'est arrivé quand je me confronte à mes collègues hommes, quand ils sont dans la peur, je sens qu'ils vont - par peur - vouloir me rebaisser. Et aussi une fois

j'ai eu une très mauvaise expérience avec un rendez-vous où je suis allée solliciter quelqu'un au ministère et on m'a fait comprendre que ce n'était pas à moi à qui on voulait parler, mais à Joël Pommerat et là je me suis sentie... j'ai senti que c'était parce que j'étais une femme que la personne à fait ça, et c'était un homme, évidemment. Là j'ai été très très mal. C'est ce que j'ai senti. Mais dans mon travail de tous les jours, ou dans mes relations professionnelles extérieures à la compagnie, à part ce moment-là, non. Mais je sens que de manière générale, quand il y a des hommes qui ont peur, qui sont un peu déstabilisés, ils vont essayer de m'écraser, parce que c'est leur propre peur. Et ça c'est insupportable. Voilà. Moi je n'ai pas de problèmes avec mes collègues femmes, mais il y a cette histoire de pouvoir avec certains hommes. Mais ça a toujours été comme ça. Quand ils ont la trouille... pas que je leur prenne la place, puisque que je ne veux pas leur prendre la place, mais quand ils veulent, peut-être de manière péremptoire ou catégorique imposer un truc... lorsqu'ils ne sont pas dans le dialogue. Moi je pense que les femmes sont dans le dialogue. Vraiment.

HT- Tu connais le contexte théâtral français mais tu voyages aussi avec la compagnie dans d'autres pays. Crois-tu qu'il y ait de petites différences que tu remarques dans le contexte théâtral de la France par rapport à d'autres pays ?

AA- Je remarque qu'on a beaucoup de chance de travailler en France. Il y a le régime de l'intermittence : c'est énorme. Il y a le Ministère de la Culture, des aides à la création, il y a véritablement une exception culturelle. Ça n'existe pas dans tous les pays, il ne faut pas l'oublier. Il faut le saluer, même si on voudrait plus, il faut quand même dire que ce n'est pas partout, que dans la plupart des pays où j'ai voyagé ou circulé c'est quand même des fondations privées qui financent la culture. Mais je pense aussi que... comment le dire... c'est dans les pays où il n'y a pas beaucoup d'argent pour la culture que la création est la plus forte. C'est horrible ce que je dis là, mais je le pense sincèrement. Les pays où j'ai vu des créations et des engagements c'est l'Argentine, l'Espagne et peut-être la Grèce. C'est-à-dire le théâtre « underground », mais je viens de ça, donc c'est quelque chose qui m'intéresse. Je pense que la création, quand elle est

forte – la création contemporaine : des gens qui cherchent des choses nouvelles et qui parlent du monde –, c’est dans des pays où il y a vraiment des difficultés, parce que c’est une nécessité.

HT- Pour terminer, quels sont les prochains projets de la compagnie ? Si tu peux en parler, bien sûr.

AA - Il n’y a pas de projet annoncé par Joël pour la compagnie au moment où je te parle. On va continuer à tourner « Ça ira (1) Fin de Louis », « Le Petit Chaperon Rouge » et « Pinocchio ». Peut-être va-t-on reprendre au sein de la compagnie le spectacle « Cendrillon », qui n’a pas été créé dans la compagnie, mais il est question qu’on s’en occupe pour la saison 2019-2020. J’ai développé autour de « Le Petit Chaperon Rouge » un programme que j’appelle « Promenons-nous dans les bois », ce n’est pas artistique, c’est plutôt pédagogique, culturel. Afin que les enfants des classes dans les villes où on va jouer prochainement puissent, avant de voir la pièce, aller dans la forêt, faire des ballades, travailler sur la peur, travailler sur l’animal et tout ça. C’est un projet que je vais développer au cours des saisons à venir. On a toujours des projets pour traduire des livres, les éditer, traduire les pièces, évidemment, mais c’est un travail aussi en soi. Et il y a cette histoire en prison. Depuis 2014, Joël s’est engagé à travailler avec des prisonniers de longues peines. Ce sont des gens qui ont été condamnés à des longues peines, qui vont sortir dans très longtemps, voire jamais. Et je pense que ça, ça va prendre une place importante dans la compagnie à terme, voire faire entrer des gens à l’intérieur de la prison : des gens de l’équipe, des formateurs. Il voudrait faire un atelier entre les gardiens et les détenus, ce qui est une grande gageure. Après je ne sais pas, il peut nous surprendre et faire quelque chose de nouveau. Puis il y a quelque chose qui n’est pas dans la compagnie mais je peux en parler : Arnaud Desplechin, le cinéaste, va tourner une adaptation en trois épisodes de « Ça ira » pour la chaîne de télévision Arte, avec les comédiens. Ça fait déjà beaucoup des choses. J’espère qu’on ira jouer en Espagne au Festival d’Automne et au Festival Grec !

HT- Est-ce que tu penses que les choses ont beaucoup changé depuis que tu as commencé à travailler dans le théâtre ? Comment vois-tu le futur ? Quels sont les défis pour les artistes maintenant ?

AA- On dirait qu'on traverse de drôles de périodes. La crise, la crise, on n'entend que ça, oui, mais moi je pense qu'on peut faire du théâtre avec pas grande chose. Je suis mal placée pour dire ça aujourd'hui alors que je travaille avec Joël Pommerat et qu'on a quand même des moyens et que l'on ne peut pas se plaindre. Mais je pense qu'on peut toujours créer dans des endroits incroyables. J'ai des amis qui ont créé dans des lieux tels que des loges de concierge, des appartements, des théâtres... donc il faut toujours suivre son rêve et continuer à créer des choses. Les moyens, c'est important, évidemment, mais il ne faut pas les attendre pour faire des choses. Parce que les moyens viennent après, ça ne changera jamais.

Après, sur la question elle-même du théâtre, de la représentation du théâtre... moi je pense que le théâtre c'est un acteur, une actrice, un texte, un corps, un plateau. Alors, après si on met de la lumière, du son de la vidéo où tout ce que l'on veut, tout ça c'est bien. Mais on ne m'enlèvera jamais de la tête que le théâtre c'est une présence, une voix, un texte, même parfois pas de texte. Et que oui, la technologie, ça va de plus en plus au plateau, la vidéo, les caméras qui vous filment à des endroits où l'on ne voit pas... Mais - je ne sais pas si c'est que je vieillis -, le théâtre ce n'est pas la technologie. Il y a des choses très belles à apprendre, oui, mais ce qui est magnifique c'est le théâtre grec à l'ancienne, où il n'y a rien et c'est quand même magique. Quand ce sont de grands acteurs, quand ce sont de grands textes. Mon premier spectacle à l'étranger a été au Teatre Lliure, à Barcelone. Une mise en scène de Lluís Pascual : « Leonce et Lena » de Georg Büchner. J'avais dix-sept ans et la représentation n'était pas sous-titrée, mais je m'en rappellerai toute ma vie. Cet été je suis allée voire un opéra à Taiwan en chinois. Sans sous titres, puisque ce n'était pas fait pour des étrangers. Et j'ai ressenti des choses très profondes. Donc c'est le plateau, c'est la présence, ce sont des intentions, c'est la direction d'acteurs, ce sont des intentions qui se transmettent au-delà des mots. Et on peut avoir toute la technologie du monde, mais elle ne pourra jamais faire tout ça.

Paris, octobre 2017.