

Capter la vie pour la scène

Entretien avec Julie Deliquet

Publié le 25 novembre 2022

Depuis mars 2020, Julie Deliquet est directrice du Théâtre Gérard Philipe, Centre dramatique national de Saint-Denis, un théâtre dont elle était précédemment artiste associée avec le collectif In Vitro qu'elle a créé 2009. En septembre 2021, elle a signé sa première création pour le TGP en tant que directrice avec l'adaptation de *Huit heures ne font pas un jour* de Rainer Werner Fassbinder et, en juillet 2022, y a mis en scène, avec Lorraine de Sagazan, *Fille(s) de de Leïla Anis*. En juin 2022, elle créait également avec la Troupe de la Comédie-Française le spectacle *Jean-Baptiste, Madeleine, Armande et les autres...* d'après Molière. Julie Deliquet nous reçoit dans le foyer du Théâtre Gérard Philipe pour échanger sur ses deux dernières mises en scène et celle qu'elle prépare à partir du film documentaire *Welfare* de Frederick Wiseman.

Fassbinder à Saint-Denis, Molière au Français : Pour la jeune metteuse en scène Julie Deliquet, la fabrique d'un collectif égalitaire crée le lien entre ces deux spectacles servis par l'hyperactualité du jeu.

La Vie des idées : Vous êtes directrice du Théâtre Gérard Philipe où vous avez adapté la série télé de Fassbinder *Huit heures ne font pas un jour*, et vous venez de mettre en scène *Jean-Baptiste, Madeleine, Armande et les autres...* à la Comédie-Française. Sur les deux scènes, on retrouve la même centralité du collectif, la même actualité du jeu. Mais les conditions de travail semblent tout de même très différentes, la salle ne réagit pas de la même manière... Comment ces deux expériences, au TGP et au Français, s'enrichissent-elles l'une l'autre ?

Julie Deliquet : La Comédie-Française a été ma première expérience au sein d'une maison fixe avec une troupe fixe. J'avais ma troupe, mais on était beaucoup sur les routes, à s'attacher à un lieu puis à faire nos valises et partir. Ce qui me plaît à la Comédie-Française, c'est de me confronter à une autre troupe que la mienne. J'ai toujours dit à mes acteurs qu'il fallait qu'ils aillent se nourrir ailleurs, qu'ils vivent d'autres expériences, sans quoi on finirait par se singer nous-mêmes et se tarir. Or mon théâtre cherche à capter la vie. Mais j'étais la seule qui ne le faisait pas. Or le seul endroit où je pouvais aller me confronter à une troupe permanente et repartir était la Comédie-Française. C'est le metteur en scène qui y est invité, dans un retournement des habitudes. La proposition renouvelée d'Éric Ruf m'est apparue comme un stage d'expérience qui m'était donné : un cadre de travail éminemment différent, dans lequel il faut affirmer sa méthode pour pouvoir faire son propre théâtre. Vous êtes tellement de passage que si ce passage n'est pas le vôtre, il peut très vite vous échapper.

J'ai pris cette expérience comme une sorte de re-rencontre avec moi-même, d'endroit d'expérience. Sans porter une production, sans porter une tournée, sans porter le poids des salaires. Tout ça ne m'appartenait plus. C'est un endroit où on me dit juste « Fais du théâtre ».

Les deux projets *Huit heures ne font pas un jour...* et *Jean-Baptiste, Madeleine, Armande et les autres* sont liés. Je les ai créés la même saison. Chaque nouveau projet traduit l'artiste que je suis au moment où je le crée, la femme, la citoyenne que je suis en ce moment. Le projet d'après est toujours embryonnaire dans le projet d'avant, je fonctionne en chaîne. Si je n'avais pas été directrice du TGP, je n'aurais pas forcément accepté le 400 anniversaire de la naissance de Molière. Ce n'était pas mon endroit de prédilection, mais je me suis dit qu'on rencontre tous le théâtre par Molière. Et grâce à la thématique de la troupe, je voyais un territoire beaucoup plus démocratique. En tant que troupe subventionnée par l'État, elle interrogeait la société du XVII^e siècle et le rapport au pouvoir – si Molière n'était qu'un flatteur de Louis XIV, on ne le jouerait pas. Et puis, comment Molière a-t-il été précurseur ? Dans sa troupe, les hommes et les femmes avaient la même fonction, la même place et le même droit. C'est complètement dingue au XVIII^e siècle, mais ça l'est encore aujourd'hui. Cette problématique était beaucoup plus habitée parce que je vivais ici en Seine-Saint-Denis.

La Vie des idées : En étant spectateur des délibérations qui ont lieu au plateau dans *Huit heures* comme dans *Jean-Baptiste*, on souhaite ardemment que ce collectif démocratique sorte du théâtre et déborde dans la cité. Pensez-vous que cela soit possible ?

Julie Deliquet : Même si ces projets ont une forte dimension politique et sociale, ce ne sont pas des spectacles didactiques. Cela m'anime de me dire que le théâtre a la fonction d'interroger notre monde, pas de donner des leçons. Cette interrogation-là doit donner des élans, des élans en vue de tentatives. Ce qui m'intéresse, c'est de mettre en scène des humains en expérience, de donner à voir la construction du collectif, qui met en scène des problématiques beaucoup plus publiques que privées.

On le voit bien aujourd'hui : tout seul, on ne peut plus grand-chose, mais ensemble, on peut encore tenter des grandes choses. On crée une sensation d'infini, une force, mais aussi beaucoup de complications parce qu'il faut être d'accord, parce que se pose la question de la place de l'individu. Un groupe, ce n'est pas un

chœur, on ne parle pas tous ensemble ; c'est quand même une anarchie, un déséquilibre permanent. À mes yeux, ces réajustements permanents du groupe, c'est une mise en abyme des problématiques que je mets au plateau. Si elle n'est pas interrogée au jour le jour, la démocratie est fragile, elle peut se barrer, beaucoup plus vite que ce qu'on croit. En mettant en scène aujourd'hui les tentatives de démocratie avant l'heure en 1663 ou la conquête des droits en RFA dans les années 1970 chez Fassbinder, on se dit que si on les cesse, la société peut très vite devenir malade.

J'ai eu la chance de faire partie d'une génération théâtrale qui a connu l'émergence des collectifs. Les institutions ont ensuite reconnu nos groupes de trentenaires. Je n'aurais pas la carrière que j'ai aujourd'hui si je n'avais pas appartenu à une troupe. Ça peut sembler étonnant que j'interroge la hiérarchie au moment où moi-même je deviens directrice. Mais je ne suis pas venue au TGP parce que j'avais envie de diriger ou que c'était un plan de carrière. J'ai eu envie de diriger ce théâtre parce qu'il est à Saint-Denis, parce que le bâtiment a une histoire, que l'équipe permanente a une histoire. Je suis très consciente d'appartenir à un maillage collectif.

J'ai l'impression que les problématiques que j'abordais en tant qu'artiste sont exacerbées par ce que je vis ici au jour le jour, en tant que femme. Mon expérience au sein du théâtre me fait peut-être aller vers des thématiques plus sociales, moins familiales, moins intimes.

La Vie des idées : Même avec une troupe qui travaille très différemment de la vôtre, on ressent sur la scène de la Comédie-Française cette actualité du jeu qui est une des signatures de votre mise en scène. Quelles conditions de travail et de répétition permettent cette hyper présence des acteurs ?

Julie Deliquet : Il faut du temps, de la présence et un investissement. On se donne un temps, et on accepte de tous se consacrer à un objet inconnu qu'on va chercher ensemble. Tout ce qui arrive en vrai me sert, que ce soit du bon ou du mauvais. Ainsi je fais des absences des actes de fiction. Que les répétitions aient été réussies ou ratées, elles servent. Ensemble, on écrit, dans les répétitions, des racines de fiction. À un mois près, à une personne près, il n'y aurait pas le même spectacle. Je me fixe un cadre de travail pour les répétitions et puis arrive le jour de la première, le jour où cette recherche devient publique, mais on pourrait chercher pendant des mois. La partie visible révélée le jour de la première n'est qu'une petite partie émergée de l'iceberg qu'on possède. Cette partie visible va être réinterrogée chaque soir pour que l'invité qu'est le public participe à cette recherche. Chaque soir se joue une réelle interrogation de la répétition avec la salle. Le processus du presque one shot, du spectacle unique, est là dès le début des répétitions ; je le fais durer jusqu'aux représentations publiques. Le fait de réinterroger la forme en permanence pendant les répétitions ne pose plus de problème aux acteurs une fois que les représentations commencent. Cette mise en danger est devenue presque notre moteur, notre excitation, notre rapport enfantin. Si bien qu'au plateau, les acteurs et actrices ont des yeux, des oreilles, ils vivent l'instant présent, dans une attention à l'autre peut-être bien plus grande que l'attention qu'ils ont à eux-mêmes.

Je crois que j'ai un rapport très joueur au métier. J'ai beaucoup fait, petite fille, d'expériences de scénographie, de mise en cabane. J'adore la répétition, le fait de recréer la vie. Et pour cela, on a besoin de presque rien. Une fois qu'on s'est accordé un temps ensemble, on peut être n'importe où, dès lors qu'on a un lieu suffisamment grand. On n'a pas besoin d'une salle de spectacle. Et puis, dans ce lieu, on voit comment on peut, à travers une fiction, mettre en jeu le vrai, c'est-à-dire l'humain. Je n'ai jamais demandé à un acteur de rire ou aux autres de rire si ce n'est pas drôle.

L'acteur qui doit faire rire n'a pas une responsabilité de faire rire le public, mais il a une responsabilité de faire rire ses partenaires. L'engagement de l'acteur crée du vrai parce qu'il crée du jaillissement, parce que l'accident est toujours possible, parce que ça peut déraiper. Recréer la vie nécessite une mise en danger. C'est la raison pour laquelle j'ai appelé ma compagnie In vitro. Quand on fait une fécondation in vitro, on est bien plus conscient de ce qu'on est en train de mettre en œuvre que dans un processus naturel. Mais est-ce que ça va marcher ? Au final, ça donnera quand même un objet, un vrai enfant. Je n'accepterais jamais de me faire avoir par quelque chose qui est de l'ordre de la maîtrise, de l'artifice. Je préfère voir quelque chose de raté en vrai, on en fera toujours quelque chose au plateau. J'accepte l'imperfection qui va avec ce processus de création. La forme est à réinterroger en permanence. Je suis donc beaucoup mes spectacles, pas pour surveiller que ça fonctionne, mais parce je suis la garante du processus de création qui nous unit.

La Vie des idées : Vos dernières mises en scène s'inscrivent dans un contexte historique précis. La documentation est-elle importante pour vous ? Entretenez-vous un rapport de proximité avec les sciences sociales ?

Julie Deliquet : Je veux être le plus pleine possible, mais je veux aussi être la plus page blanche possible. Je vais vers la documentation qui me plaît, qui vient à moi.

Je ne suis jamais volontariste. Si elle doit exister, et c'était le cas pour le Molière, elle doit l'être de manière vraiment empirique. Je la matérialise par de l'humain et je demande à quelqu'un d'en être le référent. Du passé, je garde ce qui a un lien avec notre présent, mais je préfère abandonner tout ce qui est folklore. Au plateau, je ne garde que ce qui joue. Sur certains sujets, je préfère ne pas trop en savoir, je ne veux pas me sentir responsable de quoi que ce soit en tant qu'artiste. Je préfère parfois apprendre par accident. Et je demande à mes acteurs de faire ce qu'ils veulent. Certains n'ont besoin de rien savoir pour pouvoir improviser. D'autres ont besoin d'être très pleins. Mais on n'échange jamais dessus, on ne fait jamais de travail à la table d'échange dramaturgique. En revanche, tous les jours, j'arrive avec une proposition écrite d'une structure à passer, avec un titre éphémère, une problématique. La structure sera différente

le lendemain et ne laissera pas forcément de traces dans la forme du spectacle. Chaque matin, je prépare cette structure pour la répétition qui commence à 13 heures. Je la nourris d'images, de contexte historique, d'une petite bibliographie, d'un extrait vidéo. Si je travaille sur les ouvriers, une de mes structures va s'appeler « le costume ». Je fais toute une recherche : qu'est-ce que la notion de costume au théâtre ? dans les corporations de travail ? Ou bien je vais avoir envie de rentrer dans l'histoire de RFA par l'attentat aux Jeux olympiques de Munich. Pour *Jean-Baptiste*, je vais proposer une impro sur les femmes dans la troupe de Molière et je vais faire une recherche sur les règles au XVII^e siècle. À partir de là, je vais aborder la maternité, les suites de couches, la mortalité infantile, la mortalité maternelle. Je fais une percée au jour le jour. J'ai beaucoup de mal avec le grand-angle. J'ai besoin de zoomer pour pouvoir rouvrir.

Les références que je vais avoir peuvent être tirées de films pour proposer des images. Je peux donner une anecdote que j'ai eue en tournée, les acteurs peuvent faire de même. On ne cherche pas à parler de nous, mais à parler d'une expérience qu'on possède pour éviter une distanciation qui ne serait pas possible pour défendre la forme de théâtre que je cherche. Ou je peux aussi demander à ma dramaturge : qu'est-ce que c'est le Paris sonore de cette époque-là ? Mais je ne veux pas être dans un domaine pédagogique ou didactique. Ces éléments doivent nourrir l'acteur, pas l'assommer ou l'inhiber. Je me pose toujours la question d'où je parle aujourd'hui. C'est Julie, 40 ans, femme, française. Je me sens légitime que parce que je sais que je parle de cet endroit là.

La Vie des idées : La première réplique de *Jean-Baptiste* au début de l'acte deux est « Où sont les femmes ? » On l'entend très fortement dans le contexte actuel. Que faites-vous pour donner plus de place aux femmes ?

Julie Deliquet : Autant je ne veux pas être didactique en tant qu'artiste, autant je veux l'être en tant que directrice. En tant qu'artiste, on ne sait pas pourquoi on fait une œuvre, ça devient vital, mon œuvre m'échappe, elle correspond à un temps de vie.

En tant qu'artiste, je ne veux absolument pas être consciente de ce que je cherche, je veux chercher. Je ne serais pas capable de faire un spectacle sur la lutte des femmes d'aujourd'hui. En tant que féministe, je suis faite de plein d'incohérences, je suis encore très genrée. Je suis mère de garçon, j'appartiens à une certaine génération, une certaine histoire. Et je veux le garder pour l'artiste que je suis. Dominique Blanc m'avait dit sur *Vania* : « Mais pourquoi tu nous fais mettre la table, nous les filles ? » Parce que dans cette histoire, telle qu'on la raconte, avec ses hiérarchies, ce sont les filles qui mettent la table.

En revanche, en tant que directrice, je veux être un peu plus préceuseuse. Si certains et certaines ont fait que je suis aujourd'hui à la tête du TGP, à moi de jouer mon rôle pour la nouvelle génération. C'est ma responsabilité là où je suis de dire la parité sur les programmations, ça ne suffit pas s'il n'y a pas la parité dans les partages des grands plateaux, dans les partages des moyens de production. J'ai associé des artistes femmes au TGP et j'ai voulu trouver une collégialité que je n'avais jamais connue pour travailler les unes avec les autres. Ensemble, nous avons réalisé un grand projet avec 30 Dionysiennes de quatre générations confondues. Et puis nous nous sommes dit qu'il fallait que ce soient ces femmes-là qui donnent le premier nom féminin au théâtre et rebaptisent la grande salle. Tout cela relève d'un processus très conscient.

Je souhaite poser plus largement la question de l'égalité en l'étendant à la diversité et à l'accessibilité. Les thématiques sociales et les questions d'héritage sont donc au cœur de la programmation. Il faut que le public dans la salle se sente représenté sur le plateau. Pour les femmes, il y a comme quelque chose que j'incarne, dont j'ai pris conscience par ma propre expérience. On se sent aussi porté d'une lutte qui est la nôtre. Mais je pense qu'une lutte ne se fait pas contre une autre ; dans *8 heures ne font pas un jour*, j'ai pris conscience qu'une lutte en amène d'autres.

La Vie des idées : Vous allez mettre en scène la lutte des assistés sociaux américains pour obtenir la reconnaissance de leurs droits dans un système de protection sociale très éloigné du nôtre. Pourquoi avoir décidé d'adapter le film documentaire *Welfare* de Frederick Wiseman ?

Julie Deliquet : Wiseman fréquente beaucoup le théâtre et il a toujours pensé que *Welfare*, encore plus que ses autres films, avait une très forte dimension théâtrale.

Il m'a demandé de l'adapter après avoir vu mes spectacles. En regardant le film avant le confinement, je vois un système social proprement américain, un film en noir et blanc réalisé alors que je ne suis pas née, un documentaire alors que je pense beaucoup fiction. Et puis, en abordant des problématiques sociales dans *8 heures*, en travaillant beaucoup plus avec les maisons de quartier, l'hôpital, l'école, les centres sociaux qu'avec les acteurs du métier pendant le confinement et que le théâtre était fermé, c'est comme si cette œuvre que j'avais regardée de l'extérieur était devenue beaucoup plus proche de ce que je commençais à vivre à Saint-Denis. Elle m'offrait la distance d'un pays, d'un océan, d'une époque, et finalement m'autorisait à parler de nous sans pour autant faire un spectacle sur la Seine-Saint-Denis. Je fais du théâtre ici, mais je ne fais pas un théâtre documentaire.

La matière offerte par *Welfare* est ultra théâtrale. On est dans l'extrême avec des gens qui ont déjà tout perdu. La prise de parole va leur donner un semblant de condition sociale et citoyenne. Tant qu'ils auront la parole, ils la garderont pour sauver le peu de dignité et d'espoir qui leur reste. Et pour ça, tous les moyens sont bons. Ce sont les acteurs en eux qui vont décider de leur destin. Il est donc vraiment question de comment faire advenir un citoyen, comment refonder l'acte même de démocratie.

En même temps, la parole la plus folle peut devenir une parole bien plus censée que ce qu'on accepte parfois socialement dans nos vies. C'est ce côté démesuré qui m'attire.

La vie est bien plus dingue que ce qu'on couche sur le papier. Ce n'est pas parce qu'on cherche à convoquer

la vie qu'on cherche à mettre sur le plateau le quotidien ou le banal, quelque chose de naturaliste. Avec Welfare, je suis servie !

Aux États-Unis, Frederick Wiseman peut infiltrer les institutions sans demander un droit à l'image. En filmant un centre social, l'hôpital public ou une unité psychiatrique, il questionne de manière non morale la démocratie et la condition humaine. Certes ces films racontent une histoire très différente de la nôtre, mais il y a une forme de proximité que je ne soupçonnais pas. Quand, dans le travail, on pose des questions très concrètes sur le fonctionnement des services sociaux, Wiseman et Marie-Pierre Duhamel qui travaille avec lui sur la traduction en français nous disent qu'ils n'ont pas de réponse : l'administration est incompréhensible. Les Américains eux mêmes ne comprennent rien aux lois qui régissent l'assurance sociale. Et ça, finalement, c'est beaucoup plus proche de nous que ce que je croyais. Réutiliser le langage tel quel crée une incompréhension de la part du spectateur français. Il va se sentir paumé dans le rapport administratif américain tel qu'il peut l'être dans sa propre vie aux impôts, aux Assedic ; aux États-Unis en 1975 comme en France aujourd'hui, tout va dépendre du travailleur ou de la travailleuse qu'il aura en face de lui, qui l'écouterà ou l'orientera différemment suivant son humeur. Welfare a peut-être de prime abord une couleur un peu désuète, un peu vintage, mais cette interrogation du territoire démocratique est universelle. Welfare parle de l'humain plutôt que des faits.

Dans un langage beaucoup plus théâtral que documentaire, il me permet de dialoguer avec le passé, de me rendre compte à quel point sa réponse est présente.

Pauline Peretz