

# Entretien avec Stanislas Nordey

**Stanislas Nordey sur sa mise en scène d'*Incendies* de W. Mouawad :**  
« J'ai épuré jusqu'à ce qu'il ne reste que le blanc et le noir... »

**Carole Guidicelli – Comment avez-vous découvert *Incendies*, la pièce de Wajdi Mouawad ?**

**Stanislas Nordey** – Je connais les pièces de Wajdi Mouawad depuis *Journée de noces chez les Cro-Magnon*. Wajdi Mouawad venait alors de sortir de l'École de théâtre de Montréal. Mais je ne l'ai rencontré que plus tard, au moment de sa mise en scène de *Littoral*. À cette époque, je dirigeais le théâtre Gérard Philippe à Saint-Denis ; je lui avais alors proposé de venir y jouer, mais il avait déjà des engagements avec le Théâtre 71 à Malakoff. Ensuite, il m'a invité à faire une mise en scène à Montréal. Nous avons donc commencé à entretenir une relation d'amitié. Lors d'un de ces séjours amicaux au Québec, j'ai eu envie de lire toutes ses pièces d'un trait. À la lecture d'*Incendies*, je me suis aperçu que sa forme était très différente des pièces que j'avais montées jusque-là. Je sentais aussi qu'elle contenait quelque chose d'inédit dans la rencontre entre des acteurs et un public, par la forme de l'écriture, le sujet... Je continue de penser qu'*Incendies* est le joyau de Wajdi Mouawad ; c'est le point de condensation de son écriture.

J'avais vu la mise en scène qu'il en avait faite ; mais j'ai souvent constaté que quand un auteur monte sa propre pièce, il ne voit pas certaines choses. Je voulais donc, comme un geste d'amitié, monter la pièce pour la révéler autrement au public. À l'époque, Wajdi Mouawad n'était pas aussi connu en France, et j'avais la possibilité de mettre en scène *Incendies* au Théâtre National de la Colline à Paris, et l'envie de la faire connaître à un plus grand nombre de personnes.

**C. G. – Et que ne voyait-il pas, selon vous, sur sa propre pièce ?**

**S. N.** – Wajdi Mouawad est davantage lié à un théâtre de situation qu'à un théâtre de langue. Pour avoir travaillé avec lui en tant que comédien sur le processus de création de *Ciels*, je vois bien que quand il écrit, c'est la fable qui est au premier plan, et non les enjeux littéraires. La nécessité de bien raconter est au centre de son geste d'écriture et de mise en scène. Au contraire, pour moi, ce qui prime, c'est de faire entendre la langue du poète. Je savais donc qu'en mettant en scène *Incendies*, j'allais faire entendre *autrement* la force d'écriture de cette pièce, et d'une manière peut-être plus objective, puisque j'étais extérieur à son écriture. De plus, en tant que metteurs en scène, nous avons des esthétiques très différentes, ce qui me permettait aussi d'en révéler un autre versant.

**C. G. – Vous évoquiez la forme de la pièce, plus exactement sa construction. Qu'est-ce qui vous a particulièrement plu dans la construction de la pièce ?**

**S. N.** – J'aimais beaucoup cette histoire d'intrigues parallèles qui finissent par se rejoindre. C'est un procédé d'écriture contemporain beaucoup utilisé au cinéma ces dernières années (dans des films comme *Magnolia* de Paul Thomas Anderson, par exemple), notamment parce qu'il offre plusieurs entrées possibles dans une histoire. J'ai particulièrement été sensible à l'entrelacement de deux mouvements, celui des vivants et celui des morts. C'était d'ailleurs un véritable enjeu de mise en scène. Nous avons longtemps cherché des solutions scéniques pour en rendre compte avant de résoudre le problème par les costumes : les vivants sont en blancs et les personnages du passé en noir, ce qui visuellement est immédiatement compris par le public.

*Incendies* repose également sur un équilibre très subtil entre le poétique et le politique, entre les enjeux politiques et émotionnels, entre une histoire d'accès au savoir (savoir parler, lire, écrire, penser) et le contexte de la guerre avec la question de la violence.

Ayant lu d'autres textes de Wajdi Mouawad, je m'intéressais à sa façon un peu obsessionnelle – comme bien d'autres auteurs, d'ailleurs – de tourner autour d'un seul et même sujet en le déclinant sous plusieurs formes. Par exemple, l'épisode du bus qui flambe se trouve dans *Incendies*, dans *Un obus dans le cœur* et dans le roman *Visage retrouvé*.

Ce qui a aussi été vraiment passionnant dans l'élaboration du projet, c'est que Wajdi Mouawad m'a confié toutes les scènes coupées de sa pièce, et celles-ci représentent en quantité l'équivalent de 50 % du texte édité. L'idée n'était pas que je rajoute des éléments au texte publié, mais que je puisse montrer ces matériaux aux acteurs, ce qui nous a été très précieux.

**C. G. – Pouvez-vous donner un ou deux exemples de ces scènes coupées ?**

**S. N.** – Par exemple, un très grand monologue de Simon était censé ouvrir la deuxième partie d'*Incendies* (il a été coupé pour des raisons scéniques). Autre exemple : certains personnages secondaires sont énormément développés, comme Antoine, l'infirmier qui enregistre sur cassettes du silence de Nawal et qui aide Jeanne dans la première partie de la pièce. D'autres scènes encore sont explicatives : c'est le cas de celles entre Nawal et Sawda.

**C. G. – Quelle importance ces scènes inédites ont-elles eu dans le travail des acteurs ?**

**S. N.** – Grâce à ces scènes inédites, les acteurs ont pu prendre connaissance d'éléments biographiques supplémentaires sur leurs personnages et nourrir certains moments de jeu. C'est le cas pour Damien Gabriac, l'interprète de Simon, qui a fortement insisté, pendant les répétitions, pour qu'on intègre ces scènes au spectacle. Mais ces scènes correspondent à la manière d'écrire de cet écrivain toujours très prolifique et qui dégraisse par la suite. Wajdi Mouawad m'a aussi donné une indication précieuse : « J'écris toujours trois fois la même chose. Tu verras, dans *Incendies*, il y a toujours trois phrases qui vont ensemble. Cela me vient de mon enfance : ma mère me répétait toujours trois fois la même chose, de manière différente. C'est donc resté dans mon écriture. » J'ai donc pu dire aux acteurs que le texte s'organisait souvent de manière ternaire et que quand il y avait trois phrases ou trois propositions successives, il fallait les traiter comme s'il n'y en avait qu'une seule.

**C. G. – Quelles sont les solutions qui ont été envisagées pour rendre compte de l'entrelacement des temps et des fils narratifs ? Comment la solution définitive a-t-elle été trouvée ?**

**S. N.** – La solution est arrivée très tard. Je me demandais comment faire pour éviter ce qui m'agace vraiment au théâtre : la mise en scène d'un passage de relais entre des actrices pour signaler au spectateur qu'il s'agit d'un même personnage montré à plusieurs étapes de sa vie. Pourtant, il faut bien trouver une astuce pour bien faire comprendre au public que Nawal a vingt ans, puis quarante, puis soixante. J'ai alors décidé que ce serait une convention posée au tout début de la représentation. Je n'aurais donc ensuite plus besoin d'y revenir. Le spectacle commence ainsi par la présentation des personnages assumée par les acteurs eux-mêmes à leur entrée en scène.

Nous nous sommes aussi demandés comment traiter l'entrelacement des époques, soit par la mise en scène, soit par les costumes, soit par la scénographie. Allions-nous changer d'espace à chaque changement d'époque, ou simplement manifester ce changement par les lumières ? Il fallait trouver une solution légère sur le plan scénographique pour que le public comprenne immédiatement le passage à un autre temps de récit. À une certaine étape des répétitions, nous nous sommes beaucoup reposés sur les changements de lumière : des lumières très froides pour le passé, très chaudes pour le présent. Mais ce signe n'était pas si évident pour le public. Le choix final du noir et du blanc est arrivé tard, comme en définitive tous les éléments de la mise en scène : quand je me suis amusé, avec ma collaboratrice Claire-Ingrid Cottanceau, à regarder les photos de la générale, je me suis vraiment aperçu que le spectacle de la veille était tout autre. Par exemple, jusqu'à la veille de la première était prévue toute une installation scénographique avec les bandes des cassettes de silence qu'écoute Jeanne : l'actrice les enroulait, les déroulait... et elles finissaient par envahir le plateau. J'ai finalement trouvé cet élément trop illusoire ; je l'ai donc enlevé entre la générale et la première.

Le travail de mise en scène n'était pas simple parce qu'il me semblait que l'écriture de Wajdi appelait en quelque sorte le plateau nu. J'avais l'impression que dans cette écriture se jouait quelque chose de l'ordre de la naissance du théâtre et d'une confiance dans ses pouvoirs – cela se confirme d'ailleurs maintenant que Wajdi Mouawad avoue ses sources d'inspiration et met en scène les tragédies de Sophocle. J'ai donc vraiment essayé de mettre en valeur des acteurs sur un plateau nu, et rien d'autre. Tout devait passer par la parole, sans illustration, pour être au plus proche du théâtre grec, et même du théâtre racinien. J'ai épuré jusqu'à ce qu'il ne reste que le blanc et le noir, le rapport entre le passé et le présent.

**C. G. – Vous avez parlé de faire entendre la langue de Wajdi Mouawad. Avez-vous eu des discussions avec lui à ce sujet ?**

**S. N. –** Pas beaucoup. J'évite de parler avec les auteurs, car j'estime que tout est dans le texte. J'aime plutôt lire tout ce que l'auteur a écrit d'autre, ce qu'il a écrit sur sa pièce, ce que d'autres ont aussi écrit sur son œuvre, comment la pièce a été représentée. C'est une sorte d'enquête policière. Je ne démarre pas le travail de mise en scène en disant comment je vois le texte et ce que je vais en faire.

Les répétitions sont une chasse au trésor. Pour *Incendies*, j'avais senti qu'il fallait mettre en place un processus de répétitions singulier entre les vivants et les morts. Préalablement, j'avais demandé à mon assistante, Claire-Ingrid Cottanceau, de reconstituer deux pièces de théâtre à partir d'*Incendies* pour en faire deux manuscrits distincts : d'un côté tout ce qui était de l'ordre du présent, de l'autre tout ce qui concernait le passé. Dans un premier temps, pendant trois semaines, j'ai travaillé avec l'équipe du « présent », c'est-à-dire les interprètes de Jeanne, Simon, Antoine... puis nous avons arrêté les répétitions. Ensuite, j'ai répété pendant trois autres semaines avec les personnages du passé.

Nous avons donc répété comme s'il s'agissait de deux pièces séparées, y compris pour les premiers filages où l'on jouait la pièce du passé, puis celle du présent. Nous n'avons réuni tout le monde et restitué l'entrelacement initial des deux textes que les deux dernières semaines de travail.

Ce processus de répétitions était aussi particulièrement intéressant parce que les comédiens avaient appris les scènes coupées pour les travailler au même titre que les autres, même si nous savions déjà que nous ne les jouerions pas sur scène.

**C. G. – Vous souvenez-vous d'indications clés données aux acteurs ?**

**S. N. –** *Incendies* repose énormément sur les acteurs, et pour les diriger, je me suis beaucoup appuyé sur la lumière. J'avais fait installer une rampe lumineuse un peu comme dans les anciens théâtres. En répétitions, j'ai souvent demandé aux acteurs de venir jouer juste devant cette rampe pour sentir le feu des projecteurs, de venir se brûler le visage dans la rampe. Cela les obligeait à se placer très près du public. C'était une façon de jouer avec l'idée d'être brûlé de l'intérieur.

**C. G. – Vous parliez de la fable, très importante pour Wajdi Mouawad. En revanche, ce n'est pas un élément clé de votre travail. Comment avez-vous composé avec la fable et réussi à travailler sur ce qui vous importait au premier chef, à savoir la langue ?**

**S. N. –** Je ne choisis jamais une pièce parce que je trouve qu'elle est bien construite ou que le contenu me passionne. Au contraire, c'est toujours parce que je suis frappé par la force de sa langue. Dans *Incendies*, il y a à la fois une fable magnifiquement construite et une langue portée à son plus haut point. Pour ma part, je travaille souvent avec les acteurs sur des règles rythmiques, pour faire entendre justement la langue. Dans chaque nouvelle écriture abordée, nous cherchons quelle est la rythmique propre au texte. Par exemple, sur *Les Justes*, une phrase était égale à une pensée ; je disais donc aux acteurs d'aller au jusqu'au point final de la phrase, puis de laisser une respiration pour laisser bouger la pensée. Pour *Incendies*, en fonction de l'indice donné par Wajdi Mouawad, je disais aux acteurs d'aller au bout de trois phrases de façon à restituer le mouvement rythmique de la pensée.

**C. G. – Wajdi Mouawad parle aussi de la trace, dans son écriture, de la rythmique de langue arabe, justement peut-être par le fait qu'il dit avoir perdu sa langue maternelle. Avez-vous suivi cette piste ? Avez-vous par exemple fait entendre des textes en arabe, de la poésie arabe aux acteurs ?**

**S. N. –** Lamia Regragui, l'interprète de Sawda, était capable de parler et même de chanter en arabe (ce qu'elle faisait, d'ailleurs, à un moment du spectacle). Je trouve toujours intéressant de faire entendre la langue originale du texte. Quand j'ai travaillé sur *Gènes 01* de Fausto Paravidino, je faisais souvent écouter la langue italienne pour expliquer aux acteurs qu'il fallait parler très vite, même si c'était une traduction, pour que tout d'un coup l'on retrouve le mouvement particulier de cette langue. Pour comprendre l'œuvre de Wajdi Mouawad, la langue arabe est importante, mais il y a aussi le fait – et je le disais souvent aux acteurs – qu'il est né au théâtre en Amérique du nord. Il y a donc une forme d'efficacité immédiate à trouver dans le jeu d'acteur.

M'attaquer à ce texte, c'était pour moi aussi une manière de me mettre en danger comme metteur en scène : le Québec et le Liban sont tellement loin de moi ! Je savais délibérément que cette pièce contaminerait ma manière de travailler, ne serait-ce que par les enjeux émotionnels qu'elle véhicule. Habituellement, dans mon théâtre, l'émotion est très contenue. Au contraire, le théâtre de Wajdi Mouawad demande à ce qu'elle se déploie, qu'elle explose. Cette mise en scène était l'occasion de me faire violence en travaillant au bord de l'explosion émotionnelle.

**C. G. – C'est un texte piège, parce que plus vous avez essayé de contenir l'émotion par l'immobilité des corps, par la diction, plus elle débordait pour atteindre d'autant plus le spectateur.**

**S. N. –** Wajdi Mouawad dit lui-même que lorsqu'il était enfant, et qu'en voiture avec sa mère il écoutait des chansons sirupeuses à la radio, ils pleuraient tous les deux ; et il rappelle que cela fait partie intégrante de ce qu'il est en tant que metteur en scène.

Lire la suite sur le site 