

Répétition de la pièce *Welfare*. PHOTO P. VICTOR. ARTCOMPRESS. OPALE.PHOTO



Suite de la page III Dans le film, on voit beaucoup les gens ne pas se comprendre...

FW. Ce n'est pas uniquement une question d'incompréhension. Mais aussi que parfois, les usagers mentent...

J.D. Une travailleuse sociale de Saint-Denis est venue pendant qu'on préparait la pièce, et elle nous a dit: «*Les gens ne mentent jamais pour rien. Donc on part du principe qu'il faut les croire, même si on sait que ce qu'ils disent est faux.*»

Frederick Wiseman, est-ce la première fois que l'un de vos documentaires est adapté au théâtre?

FW. En 1992, a été créé un opéra d'après *Welfare* qui s'est joué une semaine à Philadelphie et une autre à New York. Mais rien d'autre. Je trouve le film très comique et triste et j'ai toujours pensé qu'il ferait une bonne pièce. L'absurdité de la vie s'y déploie comme dans les pièces d'Eugène Ionesco ou Samuel Beckett.

Julie Deliquet, dans quelles circonstances avez-vous découvert le film?

J.D. Fred était en montage, il m'a proposé d'aller le regarder travailler et il m'a confié un DVD de *Welfare* en me proposant d'en faire ce que j'en voulais. J'étais sous le choc de cette découverte. La rencontre avec cette

œuvre et avec Fred m'animait, plus que la projection de ce qu'il était possible d'en faire. Je venais de tourner un film sur les services d'oncologie de l'hôpital Gustave-Roussy de Villejuif, le plus grand centre de cancérologie d'Europe... C'était très troublant. Me frappait tout de même la théâtralité de *Welfare*, qui

tient à la mise en mots de sa propre vie, lorsqu'il s'agit de la sauver. Au même moment, je suis nommée au TGP et prends la direction d'un théâtre alors fermé dans un des territoires les plus touchés par la pandémie. La question sociale, la restitution des liens ont été mes premiers pas en tant que directrice. Ces problématiques citoyennes d'engagement me remettaient en vie en tant qu'artiste. *Welfare* est devenu une évidence. Et quand Fred m'a proposé d'avoir accès à ses rushes, j'ai refusé car ce que je souhaitais monter au théâtre, c'était son œuvre constituée, et non la réalité de ce qu'il a vécu durant un mois et demi dans un centre social. Comment cette œuvre cinématographique passe au théâtre? Il s'agit d'une métamorphose. Mais elle n'est possible que si les questions qu'elle porte m'habitent tous les jours.

Connaissez-vous le travail de Julie Deliquet?

FW. Je vais souvent au théâtre, c'est l'une des raisons pour lesquelles j'habite à Paris, et j'avais vu les trois adaptations théâtrales de Julie d'après des films – *Fanny* et *Alexandre* d'Ingmar Bergman, *Huit heures ne font pas un jour* de Rainer Werner Fassbinder, et *Un conte de Noël* d'Arnaud Depleschin. J'ai mis en scène quelques pièces. Après avoir tourné un documentaire sur la Comédie-Française, j'ai eu la chance de pouvoir y travailler.

Selon vous, qu'apporte le théâtre par rapport à un film?

FW. Les formes et la structure sont différentes. Mais le travail est le même. Je ne travaille pas avec des comédiens, j'observe des situations. Mon travail consiste à reconnaître ce qui surgit sous mes yeux et qui n'a l'air de rien. Puis d'extraire une forme sous les cent trente heures de rushes de *Welfare* par exemple. Je découvre et impose le film par le montage. C'est très proche du travail de l'écrivain. J'écris avec les rushes. Je dois choisir les séquences que je veux utiliser, trouver le moyen de réduire une séquence de quarante-cinq minutes en six ou sept minutes, ce qui exige une grande réflexion sur ce qui se passe durant l'entièreté de la séquence. Monter, c'est écrire une fiction! On peut commencer un film avec un événement qui s'est déroulé le dernier jour du tournage, et le terminer sur un événement qui a eu lieu le premier jour.

Et vous, Julie Deliquet gardez-vous la structure du documentaire?

J.D. Non. Je ne cherche pas à imiter la structure de *Welfare*, sinon on aboutirait à un théâtre fragmenté, qui juxtapose des situations. J'essaie que le moment de la représentation ressemble à un unique plan-séquence, en m'interdisant de rajouter des situations, de combler les ellipses ou lacunes. Une fois que j'ai constitué un premier long plan-séquence qui peut durer une journée, j'effectue un remontage où j'étudie, comme au microscope, chaque moment. Certains demeurent incompréhensibles, des discours sont incohérents, mais les personnages ont une logique. Donc, il a fallu qu'on prenne un temps, non pour trouver des réponses à l'incohérence, mais pour pouvoir l'accueillir comme étant un langage. Il s'agit de réincarner cette logique et non de l'imiter. Il faut que ces incohérences deviennent absolument claires pour l'interprète. Ça ne l'est pas forcément pour nous, qui recevons cette parole... Ainsi, petit à petit, le terrain de *Welfare* est devenu le nôtre. Sur le plateau, on a ainsi fait du montage pendant trois mois avant de déterminer la pièce.

Le plateau donnerait donc du mouvement et de la vie à des situations qui peuvent paraître énigmatiques et que le film ne résout pas. Diriez-vous que cette adaptation est un genre d'enquête policière?

J.D. Il s'agit d'une enquête humaine plus que policière, puisqu'on n'est pas face à un récit, mais à une multitude d'histoires imbriquées, qui ont chacune leurs blancs. Les manques peuvent être liés à la manière dont les gens présentent leur situation, mais aussi à des choix de Frederick Wiseman. Tous ces «trous» nous mobilisent et nous passionnent. Avec un

«Quand on a évoqué la cour d'honneur, je n'ai pas trouvé que c'était juste pour moi, metteuse en scène, mais pour la parole de ces femmes et de ces hommes.»

Julie Deliquet metteuse en scène

Extrait du film *Welfare* de Frederick Wiseman. PHOTO ZIPPORAH FILMS. MÉTÉORE FILMS



danger: la pièce ne doit en rien être un geste de ravaudage. On ne cherche ni à résoudre des énigmes ni à combler ce qui manquerait mais à offrir le vertige de la réincarnation.

Procédez-vous de manière très différente lorsque vous adaptez un film de fiction?

J.D. Ce qui diffère n'est pas la forme, puisque selon moi, le film est monté comme une fiction, mais l'extrême diversité de la langue. Car d'ordinaire, un seul et même auteur écrit. Ici, il y a autant d'auteurs que de personnages. C'est abyssal. Car cela impose pour chaque personnage une étude spécifique de sa langue, son expression, sa logique, qui n'a rien à voir avec celles de ses voisins. J'ai parfois le sentiment que dans *Welfare* la parole s'exerce comme un muscle: ce qui compte, c'est le mouvement que les phrases produisent et non leur sens. Sur le plateau ou dans le centre social, chacun a son moment pour sauver sa vie, commettre un exploit verbal dont il espère qu'il va lui permettre de remonter des tréfonds, qui peut le conduire à donner une foule d'informations sans nécessités narratives. Dans une fiction, l'inutile n'existe pas. Pour un écrivain, l'extraire, c'est parfaire.

FW. Il me semble que Julie observe mon film comme je regarde des rushes. Je dois trouver une forme dans le magma de tout ce que j'ai filmé, et de mes images, elle sculpte une pièce. **J.D.** J'ai même dû passer dans un premier temps par une méthode d'hyper-fiction afin de trouver comment faire advenir du théâtre. Puis j'ai coupé tous ces abris fictionnels. **Qu'est-ce que des abris fictionnels?**

J.D. Des amorces, pour que les personnages existent indépendamment de ce qu'ils disent ou taisent. J'ai créé des situations exceptionnelles scénarisées où les usagers et travailleurs sociaux étaient bloqués ensemble dans le centre social, pris au piège par les intempéries le soir de Noël... Afin de ne pas mettre en vie les

mots, mais les gens. Et une fois qu'ils ont acquis une épaisseur, on n'avait plus besoin de ce cadre fictionnel. On s'en est défait.

Frederick Wiseman, quelles questions vous posent les acteurs lorsqu'ils doivent incarner des personnes qui ont existé il y a cinquante ans?

FW. Lors d'une (belle) rencontre avec les comédiens de la pièce, j'ai surtout exposé ma méthode de travail. Mais je ne leur ai donné aucun conseil – mon métier ne consiste pas à diriger des acteurs. Je ne peux même pas dire que je sais mieux qu'eux pourquoi tel personnage du film tient un propos énigmatique à tel moment. Je n'en sais rien.

Dans une fiction, on n'oserait pas inventer les personnages que vous filmez tant ils semblent exagérément eux-mêmes. Ils jouent avec leur canne, leur chapeau. Ils sont habillés avec soin et extravagance...

FW. Mais ils ne savent jouer qu'un seul rôle: eux-mêmes. Ils ne jouaient pas pour moi, mais pour le théâtre de la vie quotidienne. Et je les ai choisis pour leur manière de rendre extraordinaire l'attente, et les événements tragiques et comiques qui traversent leur vie. **Tous attendent. Comment recrée-t-on l'attente et le sentiment de durée sur un plateau?**

J.D. En attendant pour de vrai pendant deux heures et demie! Cela s'éprouve, ça ne se si-

mule pas. Les acteurs attendent déjà pendant trois quarts d'heure sur scène pendant que le public s'installe, et certains comédiens ne prennent la parole qu'au bout d'une heure et demie. Pour l'instant, l'ordre des scènes n'est pas fixé. Or, le jeu, les stratégies qu'on met en place pour exister sont différentes selon qu'on passe après une personne en larmes ou impavide. Un acteur qui se tient prêt mais ignore s'il passe au bout de cinq minutes de spectacle ou à la toute fin joue différemment. Si on a besoin de cette incertitude, qui crée une fragilité mais aussi un vertige, on la gardera à la cour.

De quelle manière le spectacle s'est-il constitué à Saint-Denis?

J.D. Hier encore, des classes entières d'enfants ont fait des dessins qui feront partie du décor. On emmène à Avignon 20 jeunes Dionysiens pendant cinq jours. On a monté notre décor dans l'école derrière le théâtre, car on avait besoin du plein air de la cour de récréation. Et maintenant qu'il est à l'intérieur du TGP, chaque semaine, des enfants viennent jouer dans le décor. Ils sont chez eux. On a du reste emprunté dans certaines écoles des éléments du décor. *Welfare* est un spectacle conçu pour la cour d'honneur du palais des Papes, mais ses racines sont dionysiennes.

Vous avez la particularité, Julie Deliquet, de ne pas fixer le texte de vos pièces, qui

se basent sur de l'improvisation. Votre méthode a-t-elle changé avec *Welfare* dans l'espace intimidant qu'est la cour d'honneur?

J.D. Sur ce spectacle, l'improvisation ne prédomine pas. Elle n'advient que pour muscler cette parole orale. Ce qui compte, c'est la place que chacun tient dans le récit. Tous les acteurs sont sur le plateau, mais leur territoire géographique ne sera pas le même, selon qu'ils ont déjà joué ou pas, selon leur voisinage, et la sociabilité ou la solitude qu'il engendre. Honnêtement, ce sentiment-là, je ne l'édicterai jamais, car ça me plaît que les comédiens fassent advenir un homme ou une femme chaque soir différemment de la veille. Que cette incertitude ait lieu dans la cour du palais des Papes, un espace presque trop grand pour les acteurs, et du coup pour tout un chacun, tant mieux! Pour l'instant, ce danger me nourrit. Sur cette grande scène, *Welfare* devient une parole citoyenne vitale. Le hors-norme du palais des Papes et son symbole politique qu'a voulu Jean Vilar en mettant le théâtre au cœur de la cité résonnent avec cette fragilité humaine et commune. Quand on a évoqué la cour d'honneur, je n'ai pas trouvé que c'était juste pour moi, metteuse en scène, mais pour la parole de ces femmes et de ces hommes. Quand on est au bord de tout perdre, on met des mots sur ce qu'on accepte toutes et tous: l'inégalité.

FW. Cela m'amuse beaucoup qu'un sujet comme *Welfare* se donne dans la cour d'honneur, au palais des Papes, construit au XIV^e siècle. C'est magnifique. ♦

WELFARE m.s. JULIE DELIQUET du 5 au 14 juillet dans la cour d'honneur du palais des Papes.

Le film de FREDERICK WISEMAN en salles pour la première fois le 5 juillet.

Libération

ALLONZ'À L'AZIMUT

saïson 23/24

l'azimut chapiteau à antony

l'azimut théâtre la piscine châteaufort malabry

l'azimut théâtre FLORENCE GÉRIER / PATRICK DEVEZJIAN à antony

Scannez l'image avec l'application Artbox pour une réservation en ligne

l-azimut.fr

Haute de Seine

Paris 15

Paris 13

Paris 11

Paris 10

Paris 9

Paris 8

Paris 7

Paris 6

Paris 5

Paris 4

Paris 3

Paris 2

Paris 1

Télérama

Vallée Sud

Grand Paris