

PHILIPPE MINYANA

Épopées intimes

*Entretiens avec
Hervé Pons*

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

INVENTAIRE

Les œuvres dramatiques de Philippe Minyana sont disponibles
aux éditions Théâtrales et chez L'Arche éditeur.

Prologue	
<i>La biographie, la littérature, le théâtre</i>	7
I.	
<i>L'écriture, le corps, l'acteur, la commotion du roller, la didascalie, l'inédit</i>	11
II.	
<i>La parentèle, l'enfance, la ruralité, la fusion maternelle</i> ...	35
III.	
<i>« La maison de la haine », l'habitation, l'attente</i>	75
IV.	
<i>Les livres, la littérature, l'enseignement, Besançon, Metz, Thionville, le théâtre</i>	85
V.	
<i>Paris, rue Myrha, Théâtre Ouvert, France Culture, Robert Cantarella</i>	97
VI.	
<i>Le corps souffrant, la dépression, les dépressions, le pus</i>	105
VII.	
<i>« Chambres », « Inventaires », l'enquête, les faits divers, la forêt</i>	111
VIII.	
<i>« Drames brefs 1 », « Drames brefs 2 », « La Maison des morts », le minimalisme, le funèbre, la farcerie</i>	129

Prologue

La biographie, la littérature, le théâtre

Il ne nous appartient pas, à nous autres philosophes, de séparer l'âme du corps, comme fait le vulgaire, encore moins de séparer l'âme de l'esprit. Nous ne sommes pas des grenouilles pensantes, des appareils d'objectivation et d'enregistrement sans entrailles, – il nous faut constamment enfanter nos pensées du fond de nos douleurs et les pourvoir maternellement de tout ce qu'il y a en nous de sang, de cœur, de désir, de passion, de tourment, de conscience, de destin, de fatalité. Vivre – cela signifie pour nous : changer constamment en lumière et en flamme tout ce que nous sommes ; de même, aussi, transformer tout ce qui nous frappe ; nous ne saurions absolument pas faire autrement ¹.

Ainsi le dit Nietzsche dans sa préface au *Gai Savoir*. Sa biographie explique sa philosophie, toute biographie explique toujours la philosophie du philosophe, la pensée du penseur.

Ainsi ces *Épopées intimes* sont-elles une invitation à découvrir l'articulation entre la pensée, l'œuvre, la théorie, la dramaturgie, les expériences existentielles de Philippe Minyana, et sa biographie.

HERVÉ PONS est critique de théâtre, journaliste et réalisateur de films documentaires. Il est l'auteur d'entretiens avec Pippo Delbono (*Le Corps de l'acteur*, Les Solitaires Intempestifs, 2004), Mísia (*Les Fados de Mísia*, Gawsewitch Éditeur, 2007), Alfredo Arias (*L'Écriture retrouvée*, Éditions du Rocher, 2008), Lambert Wilson (*Entretiens*, Éditions du Rocher, 2009). Il a également écrit *Jacques Bonnaffé, pitre et poète* (Éditions de l'Attribut, 2006).

1. Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, trad. A. Vialatte, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 25.

Enfant du haut pays de Montbéliard, la campagne au cœur, la maison de l'enfance comme habitation imaginaire, Philippe Minyana est aujourd'hui l'un des auteurs de théâtre français les plus joués, les plus lus. Une figure, comme on dit. Une figure qui au fil de ces entretiens se livre et se dévoile, tisse avec émotion et une déroutante sincérité les fils de sa vie et de son écriture. Car Minyana est le produit de son temps, de sa culture, et il a su transcender son temps, sa culture de manière apparemment magique, convoquant la parentèle, l'enfance, le corps souffrant, le funèbre et la farce.

Sa porosité au monde et sa modestie contribuent à la sûreté de sa présence parmi nous. Il est certainement l'un des moins égocentriques, le plus transparent des écrivains, le plus malin aussi. Animé d'un pessimisme profond mais serein, Philippe Minyana ne pratique pas l'indignation, il invente. Il invente et offre aux autres de nouvelles façons d'imaginer, tout en proclamant sans cesse sa dette au passé et avant tout à la littérature.

Philippe Minyana écrit du théâtre, ici, en France, aujourd'hui, au pays de Jean Racine et de Jean Genet ; au pays où l'on a oublié que le théâtre est aussi littérature. Affirmant son geste, altérant la forme mais gardant le sens, n'écrivant que pour le théâtre et ses acteurs, faisant corps, l'auteur de *La Maison des morts* sait, en provoquant l'inédit, faire acte de littérature.

Et il s'est levé d'entre les morts et il a entendu une voix qui lui disait frère fuis il était entre les morts on avait tiré dans le tas c'était la guerre c'était un frère il lui a donné sa veste il grelottait et il est parti dans les montagnes, il a traversé les villages il s'est levé d'entre

les morts et il a entendu une voix frère fuis et il a fui et les villages brûlaient et il mangeait des fruits dans des vergers et il tremblait de froid et il s'est levé d'entre les morts et il a vu des fosses communes et il a souffert et il s'est levé d'entre les morts et il a vu des corps morts sur les chemins et a pensé au frère l'homme à la veste il devait être un mort aussi et il est entré dans la forêt épaisse et a franchi les lignes de l'ennemi et il ne sait pas qu'il les a franchies les villages dormaient et il était libre et il ne le savait pas il a marché onze jours onze nuits et puis est tombé dans le sommeil puis s'éveillant chez des gens s'est dit ah je ne suis pas mort il s'est levé d'entre les morts c'est ce qu'il dit d'entre les morts.

PHILIPPE MINYANA, « Quatrième mouvement »
in *La Maison des morts*, Paris, éd. Théâtrales, 1996.

HERVÉ PONS

I

L'écriture, le corps, l'acteur, la commotion du roller, la didascalie, l'inédit

Alors que nous débutons ensemble ces conversations¹ autour de l'écriture, de la vie, de votre parcours, ces « épopées intimes », vous semblez quotidiennement occupé à écrire. L'écriture est-elle chez vous à ce point impérative ?

Il y a des périodes où je sais que je dois écrire. Comme une mission secrète ! Je me demande souvent pourquoi je suis encore célibataire à 63 ans ; c'est sans doute parce que l'écriture s'est toujours imposée. Elle prend la première place. Elle pousse le reste. Par exemple, ce matin je ne pensais pas écrire, et soudainement une réplique est arrivée, puis une seconde, une troisième, une quatrième... et voilà, j'ai déjà écrit une vingtaine de pages.

Cette impérativité de l'écriture s'affirme-t-elle d'année en année ou bien a-t-elle toujours été présente ?

Elle l'est de plus en plus. Au début l'écriture était une thérapie, je voulais me guérir de tous mes

1. Les entretiens avec Philippe Minyana ont été réalisés à Paris, dans le 11^e arrondissement, durant l'hiver 2010.

dramas. Elle a été une délivrance. J'ai croisé à ce moment-là de ma vie Micheline et Lucien Attoun et cette délivrance est devenue une identité. J'écrivais car je savais que j'étais doué pour l'écriture. Mes premiers textes ont été lus à France Culture grâce à Lucien Attoun. Mon professeur de français de troisième a même envoyé à l'époque par la poste, à France Culture, d'anciennes rédactions de moi. En les relisant, elles dataient de mes 14 ans, j'ai retrouvé mon univers. D'une certaine manière tout était déjà là. Désormais écrire est devenu une profession et un art, mais aussi le centre de ma vie. Interroger l'écrit, pouvoir l'analyser, pouvoir en parler, pouvoir dire ce que c'est cette chose-là, n'est plus un hasard. Je suis un chemin balisé. Je sais désormais où je vais quand j'écris. D'ailleurs il me faut d'abord un titre. J'ai un thème évidemment mais pas de sujet. Je n'ai jamais de sujet.

Puisque le chemin est balisé, avez-vous une vision de l'œuvre à venir ?

Non, à chaque fois, je me dis que c'est la dernière fois que j'écris. À chaque fois je me dis ça.

Alors ça arrive toujours de manière intempestive ? Comme ça...

Oui, oui, bon... il faut tout de même relativiser. Le projet que je viens de terminer pour Christophe Huysman et Gaëtan Vourc'h est le fruit d'une commande d'écriture. La commande est une contrainte et un impératif formidables, elle donne de l'énergie, de l'envie. L'écriture naît au coup par coup, mais il y

a toujours un événement qui prévaut sur elle et c'est souvent par les acteurs qu'elle arrive. Je me suis dit récemment qu'après la création de cinq nouveaux textes au Théâtre de la Ville, prévue en mars 2011, peut-être n'écrirais-je plus de théâtre. Dans la mesure où j'écris déjà des formes mixtes, métissées, je suis tenté par la poésie. Non pas dans ses formes habituelles, mais par une poésie qui pourrait être proche de celle qu'écrit Carver par exemple. Carver que j'adore. Sa poésie est à part ; elle est vivante, vraie, juste, ni jolie, ni décorative. J'ai déjà fait la tentative d'écrire de la poésie, mais je n'y étais pas totalement parvenu, je la trouvais stérile. L'écriture est évidente, impérative, car il y a le théâtre. Il y a l'événement possible du théâtre. C'est une série d'événements émotionnels que de donner un texte à lire à des acteurs, d'observer leurs réactions et de passer ensuite à la scène. L'odeur de la scène, j'ai affaire avec ça. Je suis un homme de théâtre : mon premier désir était d'être acteur. Je l'ai été. Et puis j'ai cessé de l'être car mon corps a dit non.

L'écriture n'est donc pas une fin en soi, elle est « destinée à », et si vous ne savez pas si vous pourrez écrire demain encore, peut-être connaissez-vous les grandes thématiques qu'à l'avenir vous souhaiteriez explorer ?

Non, je ne les connais pas. Le théâtre est le lieu de la poésie, il n'est pas celui de la théorie ou de la rhétorique. Il a pu l'être, mais c'est un théâtre qui fait sourire aujourd'hui. Le théâtre est une véritable aventure menée en fonction de différentes géographies intimes. Pour ma part s'il n'y avait pas la présence de Robert Cantarella, de Florence Giorgetti, Judith

Magre, Édith Scob, Jany Gastaldi, Françoise Lebrun, Marcial Di Fonzo Bo, Monica Espina, Émilien Tessier, Nicolas Maury, Jean-Paul Dias, Hélène Foubert, et évidemment Christophe Huysman, Gaëtan Vourc'h, Frédéric Maragnani, Laurent Charpentier et Catherine Hiegel, il n'y aurait pas d'écriture. J'écris pour eux. J'écris pour la communauté théâtrale. Ce sont des grands mots, mais ce sont des mots qui existent. La « famille théâtrale » comme on dit, c'est une expression toute faite, mais ma famille théâtrale à moi est bien réelle.

Une des sources de votre écriture serait votre famille théâtrale ?

Exactement. Je ne connais pas la solitude de l'écrivain car, même lorsque je suis seul chez moi pour écrire, les acteurs sont en moi, je connais leurs voix, leurs volumes sonores, leurs énergies, je les ressens, j'écris à leur place.

Vous dialoguez avec eux...

Je disparaîs, je suis habité par leurs voix et guidé par le roller² ! Il y a la commotion entre le roller et la page, il y a ce délice physique. J'écris avec des rollers, parce que les rollers glissent sur la page, c'est un geste très fort, un événement organique, un frisson, un sourire secret, un plaisir intense, totalement irremplaçable.

En lisant Adamov ce matin, avant de venir vous retrouver, j'ai été frappé par cette phrase : « Écrire, bien sûr, encore faudrait-il

2. Stylo à bille.

pouvoir exprimer tout ce qui existe, mais la tête tourne affolée devant la multiplicité discordante des apparences. »

Il a raison. Il y a les voix du monde et le bruit du monde, il est fort. Nous sommes sans cesse sollicités. Je ne traite jamais de « sujet » au théâtre pour cette raison précise. Le sujet est nocif et réducteur, il oblige à être sentimental et moral. Ce n'est pas bien. Nous n'avons pas à faire partager nos larmes et nos cris. L'écriture est avant tout, comme pour un architecte, un peintre ou un musicien, une forme, une matière, une construction, une reconstitution.

En lisant cette phrase d'Adamov, j'ai pensé à vos personnages, à la manière dont vous les nommez, en les signifiant...

Je travaille sur la figure et non sur le personnage. Le personnage est une idée du XIX^e. Pour moi le personnage c'est l'acteur. En 1995, avec *La Maison des morts* et *Drames brefs 1 et 2*, je me suis attaché à la notion de figure. Ces textes sont pour moi des vraies matrices de travail, des textes fondateurs. Aujourd'hui je simplifie de plus en plus, il n'y a même plus de nom, il y a des lettres pour signaler les personnages, leur état, leur aspect... Mes figures sont souvent provisoires, des passants qui renvoient à la polyphonie du monde. Il y a une très belle pièce de l'auteur gallois Dylan Thomas, un poète que j'aime énormément, *Au bois lacté*. Une pièce radiophonique des années 50 où se croisent toutes les voix d'un village en Irlande. Celles des morts et celles des vivants. Il y a tous les noyés : « noyé 1 », « noyé 2 », « noyé 3 »... ce sont des marins irlandais. J'aime la liberté poétique de cette pièce. Le théâtre doit être poétique, prendre la

liberté de convoquer ce qui n'est pas convocable, ce qui n'est pas politiquement correct, ce qui n'est pas prévisible, ce qui est de l'ordre de l'inédit en somme. L'inédit est le minimum que l'on puisse attendre de l'art. Toujours. L'inédit est ce qui rend l'art politique, important et essentiel. L'inédit permet de vivre. C'est peut-être un cliché, mais si c'en est un, il faut le traiter. À la tragédie de Guernica, Picasso renvoie une forme, inédite.

La fulgurance poétique pour casser la monotonie dramaturgique ?

Ce sont des formules, ça ! La fulgurance poétique est un cliché mais il y a tout de même quelque chose de juste dans la formule. La fulgurance poétique implique cette immense liberté qu'est le théâtre. Le théâtre est un chantier. On peut construire comme on l'entend dans la mesure où cette construction est cohérente, où elle tient. Le théâtre n'est pas formaté. De nombreux romanciers embarrassés n'osent pas écrire du théâtre car ils ne savent que faire des dialogues et des répliques. Mais ce n'est pas ça le théâtre. Il y a évidemment des dialogues et des répliques, mais le geste d'écriture est au-delà. Il y a l'inscription dans la page d'abord, puis dans l'espace théâtral, et finalement, grâce au livre, dans l'espace de la mémoire. C'est un événement, l'écriture théâtrale, pas une anecdote, ni un incident. Et pour moi, c'est vital. Je tiens debout grâce aux grands textes. J'ai récemment fait lire à un jeune homme de 40 ans, Frédéric Maragnani, *Au bois lacté*. Il est tombé des nues. Il est inimaginable que l'on puisse écrire un texte comme celui-ci, le théâtre pourtant offre cette liberté.

Évidemment il y a des pièces plus classiques et tout aussi sublimes de Strindberg ou d'Ibsen. *Orage* de Strindberg demeure pour moi le petit chef-d'œuvre ignoré. J'aime la multiplicité des présences : faire se croiser des présences donne une polyphonie qui peut être super à l'oreille. J'ai tenté ça dans *Voilà* : « J'ai un frisson, tu as froid, vous avez froid, non je n'ai pas froid, et toi, comment vas-tu Betty, enfin nous voilà... » Le texte en soi est d'une banalité affligeante, mais il ne faut pas le concevoir comme un enchaînement de répliques seules mais dans son ensemble. Les répliques créent un ensemble, un chœur au sens choral. Elles créent du son, et ce son rend compte d'une réalité. Souvent les gens s'étonnent que dans mes pièces on éternue au moment où se passe quelque chose de grave. On se gratte, on tousse. Ils sont étonnés que je prélève ça. C'est ma manière à moi de m'approprier la didascalie. La didascalie pour moi n'est pas utilitaire. Grâce à Peter Handke j'ai compris qu'elle fait partie du poème et qu'elle désigne le corps qui parle. Comment est le corps quand il parle ? Que dit-il ?

Et quand vous faites éternuer ou se gratter un corps alors que le texte dit quelque chose de grave, est-ce que le corps fait office de contrepoint ? Vous pratiquez la didascalie comme contrepoint ?

Le corps contredit souvent ce que la bouche dit. À la télévision les gens toussotent avant de dire une chose importante ou bien ils font une grimace. Nicolas Sarkozy fait des mouvements d'épaule, ce sont les émotions et les contradictions qui le traversent qui s'expriment alors que son discours dit carrément