

Chez le même éditeur

PASCAL RAMBERT

De mes propres mains, 1997

Race, 1997

Long Island, 1998

Asservissement sexuel volontaire (fantaisie), 2000

*Récit de la préparation de « Gilgamesh »
jusqu'à la première répétition en Avignon*, 2000

Le Début de l'A., 2001

Paradis (un temps à déplier), 2004

Mon Fantôme (cantate), 2005

LAURENT GOUMARRE

Rambert en temps réel

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

Artiste associé à Bonlieu Scène nationale dans le cadre du Centre d'Art et de Création des Savoies [2005-2006-2007], Pascal Rambert travaille régulièrement à Annecy depuis 2000. Après l'accueil de L'épopée de Gilgamesh, d'Asservissement sexuel volontaire en 2001, puis de Paradis en 2004, les répétitions de AFTER/BEFORE se sont déroulées pendant dix semaines à Bonlieu en associant entre autres dix seniors de 60 à 85 ans venus de l'agglomération annecienne, avant la création au Festival d'Avignon 2005. En 2006, il prépare en résidence un spectacle pour le jeune public intitulée Mon Fantôme et en 2007, une nouvelle création.

Livre publié avec le soutien de

Bonlieu scène nationale
scène nationale **Annecy**



© 2005, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS

Château La Bouloie – 1, chemin de Pirey – 25000 BESANÇON
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 2-84681-149-0

*La première fois
On ne se retient pas
On donne le meilleur de soi-même
Qu'est-ce que ça peut faire si ça dure ou pas
On donne le meilleur de soi-même
Et on ne s'avoue même pas qu'on l'aime.*

FRANCE GALL.

Tout se passait comme dans un nuage d'inconscience, de complicité ravie, tout s'accomplissait avec une inadvertance rapide folle enchantée et je me retrouvais dans les bras de Paul sans presque me souvenir de ce qui s'était passé.

JEAN-LUC GODARD.

Jam fuerit, nec post unquam revocare licebit.

LUCRÈCE.

On avait pensé qu'on pourrait commencer par Je m'appelle Pascal Rambert, je suis né le 1^{er} juillet 1962 à Nice. Après viendrait l'histoire de mes parents, la station-service à Nice, notre appartement au-dessus, et les chats qui arrivent quand on déménage pour une villa avec un jardin. Il y avait les années collège, le lycée, une vie organisée dans un périmètre dont je ne sortais pas : la station-service, la piscine municipale où je m'entraînais en vue des championnats – parce que dix ans de compétition sportive – et le catéchisme de l'église où j'avais été baptisé. Là je développais :

LE CHIEN

J'ai arrêté le catéchisme vers onze-douze ans. J'allais régulièrement à la messe, j'étais enfant de chœur, je lisais la Bible. J'avais des hallucinations, des années plus tard un Christ en croix qui prenait feu et qui m'appelait « Pascal Pascal ». Je voulais monter le *Saint Genest* de Rotrou, et parallèlement je me sentais porté vers la souillure.

Baudelaire m'aidait à le comprendre : la salissure, la sainteté, je sais que c'est un peu simpliste, et pourtant c'est encore ce qui fait la matière de mes pièces, des spectacles très propres où on peut jouir. Si je pouvais, je le ferais, vraiment. Je n'ai pas de problème avec ça. J'habite un appartement vide à la Goutte d'Or, je mange des sushis, des légumes, je bois du thé, j'ai connu l'envers, exactement, tous les excès dont j'aurais pu ne jamais revenir. Je suis revenu de l'enfer, et ce n'est pas une métaphore. Je m'y suis brûlé, ça a duré des années. Je goûtais à tout, les garçons, les filles, l'alcool et Autre chose. Aujourd'hui c'est fini, c'est sushis et thé vert et une vie extrêmement érotique, parce que le sexe articule tout mon rapport au monde. Je ne peux pas concevoir de ne pas en passer par le langage de la sexualité. La nudité de mes spectacles est un endroit où je peux poser mon cerveau sur le côté et redevenir une bête, un animal, un chien. Dans toutes mes pièces, je fais revenir la figure du chien. Gilles Groppo à quatre pattes sur la table dans *Asservissement sexuel volontaire*, Kate Moran dans *Paradis*, qui chante en levrette et remuant la tête comme ce petit chien mécanique qu'on avait acheté au Japon. Pour *AFTER/BEFORE*, il y aurait un vrai chien sur le plateau, même pas dressé, incontrôlable, mais très gentil. Comme moi. Je me suis longtemps décrit comme un

chien, j'ai souvent dit que j'avais l'impression de « vivre dans les pattes d'un chien » sans comprendre le sens de cette formule. Je me voyais comme les bêtes dans les fêtes foraines, quand deux personnes se glissent à l'intérieur d'une housse pour faire un cheval, mais c'est un chien ; je m'imagine souvent comme ça. Comme un chien à qui on donne des coups de pied et qui revient. Je ne lâche pas le morceau. Jamais. C'est ce que je raconte dans *Le Récit de la préparation de « Gilgamesh »*, que je ne lâcherai jamais. Je ne baisserai pas la tête.

Donc on serait allé très vite, et c'est ce que j'avais fait, c'était formidable. Je pouvais répondre à la demande, on s'arrêtait sur un mot qu'on ponctuait d'un Stop !, ce qui signifiait qu'on couperait là. Il y aurait passage à la ligne, ou on changerait de page, le « Stop ! » avait valeur d'interprétation. Mais ça n'a pas marché, il y a eu un accident de disquette, une erreur de manipulation qui a tout effacé, il allait falloir tout reprendre. Mais parce que j'aime les débuts, je ne pouvais me répéter. Il faudrait qu'on avance ensemble, en temps réel.

LE GOUFFRE

Un dimanche j'ai quinze-seize ans à Nice, je suis au théâtre pour la première fois, c'est mon premier *Hamlet*, je me souviens du metteur en scène, alcoolique, ça fait partie de la première fois : Shakespeare et l'alcool, un scénario qui se vérifierait des années plus tard, mais j'ai le temps, j'y reviendrai. Donc *Hamlet*, l'alcool et une angoisse qui me prend à la gorge dans le hall du théâtre, puis au bar à attendre les acteurs. Ils arrivent enfin, il faut absolument que je leur parle. L'heure passe, on va devoir se quitter car ils ont un train à prendre pour rentrer à Paris. Et l'angoisse fait lentement place à un sentiment de mélancolie qui ne me quittera plus. Je viens de comprendre et de ressentir violemment qu'il y a un moment où les choses s'arrêtent. À partir de là, je ne vais avoir de cesse de chercher à reproduire, en l'inversant, ce moment-là. Je serais l'organisateur de cette mélancolie, ce serait moi qui monterais les choses et ensuite qui partirais. Le seul moyen pour ne plus revivre la douleur du sentiment de l'abandon que le théâtre avait découvert. Je ne serais plus celui qui reste.

Première étape, quitter Nice puisque c'est là que le théâtre m'abandonnait, régulièrement dé-

truit. Antoine Vitez était venu à Nice avec ce qu'on appelle les Quatre Molière en 1979, j'assistais à toutes les représentations, pareil avec Pina Bausch, Claude Régy, je passais ma vie à être leur spectateur chaque soir, jusqu'au moment où leur départ me renvoyait à Nice. Le théâtre m'abandonnait, je ne pouvais pas passer ma vie à être son spectateur. Il fallait que je m'organise.

À dix-sept ans, j'ai monté ma première compagnie, première mise en scène Marivaux, 1980, un esprit Molière d'Ariane Mnouchkine, le théâtre avec sac à dos, les places de village du Sud de la France, et puis *Léonce et Léna* de Büchner, qui signe le départ pour Paris, l'ouverture du théâtre de la Bastille à vingt ans. Je voulais faire du théâtre tout de suite, gagner notre vie avec, et ne rien demander à personne. Trop vite j'ai eu de lourdes responsabilités, une pression, qui à vingt ans explique les excès que j'allais faire. J'enchaînais les spectacles que j'écrivais sans doute trop vite, même si cela me semblait une vertu. Il y avait quelque chose de l'ordre de la brûlure, je faisais du théâtre comme j'aurais fait du rock. C'était une pièce par an, deux, de gros spectacles tout de suite, pas de stages pour initiés, la presse au rendez-vous, le plus jeune metteur en scène d'Avignon en 1989, jusqu'au coup boomerang de Shakespeare, l'échec d'*Antoine et Cléopâtre* en 1995 où tout s'arrête, j'y reviendrai.

DISPARAÎTRE

Je reviens sur quinze-seize ans, le théâtre la première fois, j'étais adolescent. Je voyais *Hamlet*, c'est-à-dire que je voyais poser la question du vide ; ce « être ou ne pas être » : la question du vide au théâtre. Et celui qui la mettait en scène, je me le rappelle toujours comme d'un souvenir écran, était un homme de théâtre alcoolique. Longtemps cette équation a fait partie de ma vie : la joie de la première fois, la mélancolie profonde devant le vide et l'alcool ou Autre chose pour combler ce vide. Je n'avais de cesse de retrouver la première fois, ma joie des débuts et de colmater le vide que le théâtre avait créé en moi. Jusqu'au jour où j'ai su que le théâtre n'y pouvait rien : la naissance de Lou, mon fils m'a appris que le théâtre ne me demandait pas de combler le vide qu'il creusait en moi. J'avais un Gouffre en moi, celui de Pascal pensé par Baudelaire *Le Gouffre de Pascal*, le premier texte que j'ai choisi de dire en cours, « Pascal allait avec lui son gouffre se mouvant » ; et le théâtre n'y pouvait rien.

Au lieu de tenter de colmater ce vide par tous les moyens, il fallait que je m'y jette : disparaître.

Et tous mes spectacles ne parlent que de ça. Disparaître pour que le théâtre prenne toute la place. Il y a eu des étapes : j'ai arrêté d'être acteur, alors même que je jouais dans des pièces en vue. J'étais au bord du succès populaire, auprès d'Emmanuelle Béart dans *On ne badine pas avec l'Amour*, mis en scène par Jean-Pierre Vincent à Nanterre, j'étais en vue, et puis hop je disparaissais, ce n'était pas tenable. Puis la disparition du metteur en scène ; je fais tout sauf de la mise en scène. Enfin la disparition de l'auteur dramatique ; je n'écris pas le texte d'*AFTER/BEFORE*. Il y a même un long moment où j'ai souhaité que mes textes ne soient pas publiés. Entre 1992-1993 et quasiment 2000, je trouvais inutile leur publication. Je ne pensais pas que l'endroit de mon travail était là. Il n'était pas littéraire au point que. Et ce n'était pas une question de jugement, bon ou mauvais. Comment pouvais-je publier quand je refusais la tradition française qui fétichise le texte comme valeur absolue de ce qu'on appelle de façon générique le théâtre. Donc disparition en trois temps. Parce que mon travail consiste à réunir les conditions concrètes et nécessaires qui font qu'on peut être prêt à travailler. Une fois qu'on est prêt, l'équipe travaille de façon autonome en circuit fermé, je disparaissais, et le théâtre invente son ouverture.

J'étais troué, je souffrais d'un manque perpétuel qui me poussait au travail comme il me poussait vers tous les excès, alcool et Autre chose. Ce n'étaient pas les excès qui me faisaient travailler, comme je l'ai souvent pensé ; mon écriture n'était pas sous influence, avant j'écrivais déjà. Les excès, je les faisais pour calmer mon impatience à soigner ce manque que le théâtre avait révélé à quinze-seize ans. Je découvrais soudain que je ne savais pas pourquoi j'existais. Ce sentiment terrible s'était fixé comme une maladie se fixe sur un organe, et il ne me quitterait plus jusqu'à la naissance de mon fils. Aujourd'hui les choses se sont apaisées, mais l'incompréhension reste, et le doute. Et tout mon théâtre redistribue ce doute.

Depuis le début, j'ai gardé la même position, celle d'un homme derrière une vitre qui regarde le réel et qui n'a pas forcément le son, ou qui voit derrière sa vitre un camion qui se gare. Il entend des gens qui parlent et le camion part, il n'y a plus personne, qui étaient ces gens ? J'ai recréé ça, la place de celui qui ne sait pas. Je ne suis pas ce dramaturge qui a un regard sur sa pièce ; je ne me dis pas : « Cette pièce-là va donner une solution au monde. » Le théâtre tel que je le vis tente de remettre celui qui le regarde dans son état d'incrédulité face au monde ou d'ignorance ou d'enthousiasme, et de curiosité. Je ne dis pas au

spectateur : « Voilà l'énigme policière de la vie, elle sera résolue à la fin de la pièce. » Je dis : « L'énigme de la vie est cette belle chose à regarder. Est-ce que vous êtes d'accord pour regarder ça ? avec moi ? pour partager ma propre incrédulité, mon propre enthousiasme et ma propre ignorance devant ce monde-là ? »

Devant *Gilgamesh*, je ne savais rien, j'avais fait des recherches bien sûr mais qui me maintenaient toujours dans une ignorance absolue de la pièce. Ce n'est pas vrai, je savais une chose, je montais *Gilgamesh* parce que Gilgamesh en sumérien signifiait : « l'ancien est encore jeune », autrement dit : « celui qui devait mourir continuera à vivre ». Je montais *Gilgamesh* parce que je saisisais l'énigme de l'immortalité ; j'étais moi-même dans un moment où je venais de traverser le feu. Ou je continuais, ou j'arrêtais tout, et ce n'était pas une figure de style. Je montais *Gilgamesh* non pas uniquement parce que cette histoire était merveilleuse, mais parce que j'y trouvais le temps possible et pacifié de ma propre disparition.

J'ai ce rapport-là avec l'écriture. Elle vient dire que c'est fini. Je pouvais monter *Gilgamesh* parce que je n'avais plus peur de disparaître, comme j'avais pu écrire le suicide dans *De mes propres mains*, parce que c'était derrière moi.