

Farid Paya ou l'art des mélanges - (1)

lelitteraire.com

-- Dans les cordes --

Dans les cordes

**Farid Paya ou l'art des
mélanges - (1)**

Isabelle Roche
mercredi 7 mars 2007

Farid Paya ou l'art des mélanges - (1)

A la rencontre de Farid Paya, fervent adpète des mélanges culturels et qui prône un théâtre *absolument beau*...

Le 4 février dernier, j'allai au Théâtre du Lierre pour assister à une représentation de [Salina](#), de Laurent Gaudé. C'était ma première vîste et, en peu de temps, j'avais été charmée ; avant que j'entre dans la salle de représentation, quelque chose d'indéfinissable mais de tiède et qui me faisait sourire sans raison avait commencé de courir sous ma peau. Puis, à l'entracte, le sentiment se précisa : il règne là une chaleur réconfortante, dans laquelle on se sent bien, indépendamment du bonheur - ou de la perplexité - que l'on aura éprouvé pendant le spectacle.

Il fallait décidément que j'en sache plus sur ce théâtre et sur son directeur-metteur en scène, Farid Paya... Il répondit à ma demande d'interview avec une extrême gentillesse, et l'entretien dura presque deux heures - ce qui en dit long sur la façon dont Farid Paya comprend les mots "générosité" et "disponibilité"... Je découvrais un homme de conviction, qui ne mâche pas ses mots, sait à merveille poser sa voix pour énoncer avec vigueur - mais sans assommer... - les mots qui lui paraissent essentiels et qui, enfin, ne marchande ni son temps ni son énergie pour s'ouvrir aux autres, transmettre sa conception du théâtre, de l'art et, par là, d'une certaine humanité.

Qui êtes-vous ? Comment a commencé votre histoire avec le théâtre ?

Farid Paya :

Je m'appelle Farid Paya, je suis moitié iranien moitié français ; je suis né en Iran, où j'ai passé mon enfance et mon adolescence. Puis je suis venu en France à l'âge de 17 ans. J'ai eu la chance de pouvoir faire du théâtre très jeune, en Iran, mais sans trop savoir ce que c'était. Quand je suis arrivé en France, j'ai voulu prendre des cours d'art dramatique mais je ne parvenais pas à trouver d'école qui me convienne ; je partais en courant au bout de deux jours ! Jusqu'à ce que je découvre l'enseignement de Jacques Lecoq*. Avec lui, on parlait du corps, et l'on devait suivre une discipline très rigoureuse, très précise - et c'était exactement cela qu'il me fallait : un travail qui parte du corps. Cette importance accordée au corps me vient de mes origines orientales : l'Orient est beaucoup plus versé que l'Occident dans le travail corporel, contrairement à ce que pourrait laisser penser le voile des femmes... d'ailleurs, je trouve que les Orientales, malgré le voile, ont un corps plus libre que les Occidentales - et cela vaut pour les hommes aussi. Il n'y a pas autant de retenue dans le contact physique qu'en Occident ; on se touche plus facilement, on se regarde davantage dans les yeux...

Il y avait toutefois quelque chose qui me manquait dans l'enseignement de Lecoq :

Farid Paya ou l'art des mélanges - (1)

avec lui on ne travaille pas la voix ni le chant ; cela m'a surpris car je venais d'un pays où le chant a une importance capitale. C'est pourquoi, dès que la Compagnie du Lierre a été créée, nous avons développé avec Anne-Laure Poulain - qui est une très grande amie et l'une des fondatrices de la Compagnie - un module complet de travail de la voix pour les acteurs. Nous considérons en effet que la voix est un geste du corps. Pour que la voix sorte, il faut respirer, solliciter plusieurs muscles, avoir une bonne assise au sol ; il faut que tout l'appareil buccal fonctionne... bref, la voix, c'est du corporel. Mais le travail vocal ne se limite pas au chant : nous sommes aussi très attentifs à la bonne phonation du français. Un texte doit être dit, articulé correctement ; je ne déteste rien tant qu'aller au théâtre et ne pas entendre ce que disent les acteurs...

Le théâtre qui se pratique au Lierre repose donc sur un ensemble de techniques qui sollicitent le corps, la voix, et qui apprennent à dire les textes. C'est un théâtre d'équipe, où chacun contribue à entretenir et à transmettre ces techniques. Il y a certes des mouvements au sein de cette équipe - des gens partent, d'autres arrivent, certains reviennent... mais il subsiste toujours un groupe qui fait vivre et évoluer cette approche du théâtre.

Pourquoi avez-vous appelé votre compagnie Le Lierre ?

À l'origine nous voulions tout simplement évoquer la ténacité : "Je m'accroche ou je meurs." Puis nous avons peu à peu découvert d'autres significations, d'autres symboles qui se recoupaient et entraient en résonance avec nos convictions artistiques, avec ce que nous avons envie de défendre au sein de notre compagnie - par exemple, le lierre est la plante de Dionysos, le dieu tutélaire du théâtre ; en persan, "lierre" se dit eshghe, un dérivé de eshgh qui veut dire "amour" ; en médecine chinoise, le lierre est utilisé pour soigner de très nombreuses maladies, et en Occident, au Moyen Âge, c'était un remède contre la folie ; aux États-Unis, les douze plus grandes universités (Harvard, Princeton, le M.I.T... etc.) sont regroupées sous l'appellation The Ivy League, La Ligue du Lierre. Et si l'on veut aller jusqu'aux extrapolations un peu excessives, on verra qu'en verlan, "lierre" fait "relié"... Où que nous cherchions, nous n'avons rien trouvé jusqu'à maintenant qui aille à l'encontre des principes qui nous guident.

Depuis quand êtes-vous installés dans cet ancien hangar de la SNCF, où l'on réparait les locomotives ?

Nous nous sommes établis ici il y a 25 ans. Je démarrais tout juste à l'époque, et n'avais encore monté que deux spectacles, mais j'avais très envie d'avoir mon propre théâtre. À ce propos, je tiens à préciser que nous avons signé une convention avec l'État il y a une quinzaine d'années qui nous reconnaît comme une "compagnie possédant un théâtre", ce qui est très différent d'une "compagnie accueillie par un théâtre".

Farid Paya ou l'art des mélanges - (1)

Cette envie de posséder un théâtre m'est venue de quelques expériences malheureuses... J'ai d'abord eu le sentiment consternant - je dis cela sans détour - d'être considéré comme de la camelote donnée en pâture à des cochons payants par les gens qui dirigeaient les salles où j'ai présenté mes deux premiers spectacles. Et en tant que spectateur, j'ai été traité de façon tout aussi désolante à l'Odéon - je dis bien à l'Odéon ! Je venais d'assister au concert d'un ami, qui est sans aucun doute le plus grand compositeur iranien actuel. Mais à la fin du spectacle - qui avait été magnifique - quand j'ai voulu attendre cet ami, on m'a tout bonnement fichu à la porte en arguant qu'il fallait fermer la salle ! "Allez donc le rejoindre à la sortie des artistes", m'a-t-on dit... Il pleuvait à verse, et nous nous sommes retrouvés tous les deux sous la pluie à errer en quête d'un café pour pouvoir nous mettre à l'abri, boire un verre et discuter tranquillement... Un tel manque d'égards me sidère - et je pourrais hélas multiplier les exemples comme celui-ci.

D'où un désir né très vite de disposer de mon propre théâtre, qui ne serait pas seulement une salle de représentation mais un vrai lieu de vie. Et puis j'étais très curieux de savoir pour qui je jouais, de rencontrer les spectateurs et de pouvoir discuter avec eux - je ne parle jamais du "public" mais des "spectateurs" : on ne joue pas pour une masse, mais pour des gens. À la fin de chaque représentation, ceux qui le souhaitent peuvent attendre les acteurs et parler avec eux de ce qu'ils ont vu, les interroger, leur faire part de ce qu'ils ont éprouvé... La durée de Salina est telle que la plupart des gens s'en vont assez rapidement, mais lorsque les spectacles sont plus courts, il est très fréquent que des spectateurs restent jusqu'à trois quarts d'heure une heure avec nous. Au fil du temps, il y a une sorte de "fil de conversation" qui se tisse avec les habitués ; une amitié vraie, intime, s'est même nouée avec certains d'entre eux. Et les liens s'établissent aussi entre les spectateurs, qui viennent passer un moment au bar à grignoter ou à boire un verre : ils savent qu'ils peuvent ne pas venir uniquement pour le spectacle ; c'est une atmosphère conviviale à laquelle je tiens énormément.

À l'occasion de Salina, vous avez mis l'espace d'accueil à profit pour exposer des toiles de Sylvie Pastoural. Est-ce une habitude, au Théâtre du Lierre, de mêler ainsi les arts ?

Notre approche du théâtre repose déjà sur les mélanges - insertion de musique et de chants dans les mises en scène, emprunts à d'autres cultures théâtrales... - il est donc logique que nous permettions à la peinture et au théâtre de se rencontrer ! Je suis consterné par cette séparation violente qu'on instaure, notamment en France, entre musique, théâtre, chant, littérature, arts plastiques... alors que pendant des millénaires l'espèce humaine a sans cesse jonglé avec tous ces modes d'expression - jusqu'à ce l'on se mette à séparer les choses. Ce n'est pas forcément négatif de se spécialiser dans un domaine très précis - dans le cas des sciences, la spécialisation permet d'aller plus loin dans la connaissance, mais il me semble que des séparations strictes ne sont pas pertinentes en ce qui concerne les beaux-arts.

Farid Paya ou l'art des mélanges - (1)

Je pense que l'Homme d'aujourd'hui est fondamentalement le même qu'il y a dix mille ans : il se pose les mêmes questions essentielles, est en proie aux mêmes passions, aux mêmes désirs - et ce n'est pas parce que l'on dispose désormais de moyens technologiques très perfectionnés que l'on a beaucoup progressé du côté de ce qui fonde l'humanité...

Parlons encore un peu de ce bel espace de rencontres humaines et artistiques où nous sommes pour évoquer ce magnifique costume qui se dresse au-dessus de l'entrée de la salle. D'où vient-il ?

C'était le vêtement que portait Marc Lauras [le musicien de Salina - NdR] dans un de mes spectacles, *Le Procès d'Oreste*. Il jouait le rôle d'Ouranos, "le ciel étoilé" dans la mythologie grecque. Dans cette pièce, je prenais le contrepied d'Eschyle : au lieu qu'Oreste soit jugé par l'Aréopage, il descendait aux Enfers, encore vivant, pour y entendre son procès. Aux Enfers, il y avait un maître de cérémonie qui jouait du violoncelle, du gong, qui parfois disait quelques mots - et c'était "le ciel étoilé". Ce costume était complété par une grande perruque bleue, et quand Marc était revêtu de cette tenue, il devenait un théâtre à lui tout seul (rires) !

Le Procès d'Oreste est un bon exemple de ces métissages culturels que nous aimons opérer dans nos spectacles : nous nous étions beaucoup inspirés du Nô japonais. C'était le théâtre qui m'avait paru le mieux adapté à mon intention : je voulais en effet faire parler les morts dans ma pièce - en dehors d'Oreste, tous les autres personnages sont des morts - mais sans que cela soit morbide. Nous avons travaillé en collaboration avec un authentique danseur de Nô, et le plateau ressemblait à celui d'un Nô. Quant aux costumes, sans être vraiment japonais, ils en portaient l'empreinte bien nette.

À voir ceux de Salina, on comprend que la tenue vestimentaire est une préoccupation très importante chez vous...

Oui, le costume est important ; c'est une extension du corps. Et c'est ce que l'on perçoit en premier lorsque l'acteur arrive sur scène. Avant même qu'il ouvre la bouche on le voit. On voit sa peau, et son vêtement. Donc celui-ci est essentiel. De plus, le costume participe de cette beauté que doit avoir le théâtre ; je pense que le théâtre doit être beau ; absolument beau. Il arrive que l'on montre des spectacles laids sous prétexte qu'ils ont vocation à exposer la laideur ambiante du monde. Mais c'est justement parce que le monde est laid qu'il faut offrir au spectateur, le temps de la représentation, un moment de beauté. Pour voir ce qui est laid, on n'a pas

Farid Paya ou l'art des mélanges - (1)

besoin du théâtre, il suffit d'aller dans des bidonvilles...

Comment avez-vous conçu les costumes de Salina ? Ils ne se réfèrent à aucune origine géoculturelle précise et semblent résulter d'un de ces mélanges qui vous sont chers...

En effet ; quand Jean-Pierre Capeyron et moi avons commencé à réfléchir aux costumes de Salina, nous nous sommes tout de suite dit qu'ils devaient être syncrétiques. Nous sommes tous les deux très curieux des coutumes, des mœurs des autres peuples, et nous avons l'un et l'autre une bibliothèque bien remplie d'ouvrages en tout genre concernant de nombreux pays, dans lesquels nous puisons les photos et les images qui vont nous inspirer. J'ai été conforté dans cette approche par Laurent Gaudé lui-même, qui m'a dit avoir été beaucoup aidé dans son écriture de Salina par le syncrétisme que Pasolini avait utilisé dans Médée. Or Pasolini est peut-être le cinéaste que je préfère...

Une fois arrêtée cette décision d'élaborer des costumes syncrétiques, nous avons décidé de partir de l'Abyssinie, qui est une sorte de carrefour entre le Moyen-Orient, le Maghreb et l'Afrique Noire, puis de laisser notre imaginaire vagabonder.

Jean-Pierre et moi avons échangé des photos, des images, puis nous avons fait des croquis qui peu à peu se détachaient des documents d'origine, et nous avons continué jusqu'à ce que nous trouvions les costumes syncrétiques que nous voulions.

Comment avez-vous travaillé avec Laurent Gaudé ?

Lors des tout premiers contacts avec Laurent - nous ne nous tutoyions pas encore...

- je lui avais proposé que l'on se voie pour parler de la mise en scène ; il m'a répondu "Sentez-vous libre ! Je vous fais confiance". J'avais cependant envie de le connaître un peu mieux, et nous nous sommes rencontrés à plusieurs reprises. Nous avons beaucoup parlé, et j'ai réalisé que nous avons pas mal de points communs - sans cela, je n'aurais sans doute pas éprouvé une telle fascination pour Salina.

Laurent est quelqu'un de très humble, au point qu'il n'a même pas osé assister à une répétition de crainte de stresser les acteurs ! Il est tout de même venu les saluer trois jours avant la première, non sans m'avoir téléphoné au préalable... C'est la deuxième fois que je monte une pièce dont l'auteur est encore en vie. Et dans les deux cas l'auteur m'a laissé entièrement libre de travailler à ma guise. Est-ce une chance ou pas, je l'ignore...

Deux pièces contemporaines seulement... Est-ce à dire que vos préférences vont vers un théâtre plus ancien ?

Ce sont les textes ayant un substrat mythologique qui me fascinent et m'attirent - les grandes tragédies antiques évidemment mais aussi les textes épiques tels que L'Épopée de Gilgamesh, que j'ai montée l'année dernière. Ils sont intemporels - on

Farid Paya ou l'art des mélanges - (1)

ne sait pas précisément à quelle époque se déroule l'action d'Antigone, Sophocle ne le dit pas... - et offrent une grande latitude à l'imaginaire, ce qui est très stimulant pour le metteur en scène ! Quel que soit le texte, qu'il s'agisse des tragédies de Sophocle ou de Sénèque, ou bien de L'Épopée de Gilgamesh, j'inclus toujours dans le spectacle de la danse, du chant, et de la musique. Parce que je ne conçois pas le théâtre sans ces éléments, mais aussi parce qu'une tragédie sans chant et sans danse perd son sens : elle devient une sorte de pensum intellectuel alors qu'à l'origine, elle était un genre populaire.

En dehors de ces grands textes mythiques, j'ai mis en scène des pièces que j'ai écrites - pareillement intemporelles, à forte dimension symbolique - et des canevas de spectacle, c'est-à-dire des "pièces" dont l'histoire n'est pas racontée à travers des suites de répliques mais uniquement par le mouvement, la gestuelle des acteurs, et le chant. Sont inclus de temps en temps des passages parlés mais en langage imaginaire. Le premier canevas de ce type s'intitulait L'Opéra nomade. Il y avait six acteurs dont chacun représentait l'une des figures possibles d'un nomadisme citadin d'aujourd'hui : un baba cool avec ses rollers, deux forains... etc. Ces gens-là se rencontraient dans une sorte d'espace urbain indéfini ; au début, entre inconnus, il y avait des tensions, des luttes, puis ça allait vers la séduction - jusqu'à une petite histoire d'amour entre deux personnes. Puis venaient des jalousies, des couteaux sortaient, et finalement l'amitié triomphait. À la fin il fallait se quitter - un moment très douloureux.. Tout cela était joué sans texte, mais les spectateurs suivaient très bien ce qui se passait sur scène. Quand les situations sont bien campées, le texte n'est pas nécessaire ; les enjeux de l'histoire se comprennent par le biais de l'imaginaire.

C'était un spectacle proche du mime, non ?

Non, pour la bonne raison qu'il y avait de larges passages chantés, et quelques échanges parlés - en langage imaginaire, comme je l'ai dit, afin de conforter le spectateur dans cette idée que ce qu'il voyait pouvait être situé n'importe où. Quant au travail du corps, à la gestuelle, ils peuvent certes faire penser au mime, mais je préfère ne pas employer ce terme, que je trouve problématique parce qu'il peut très vite renvoyer à la notion de mimétique, et donc à un certain formalisme. Dans mes spectacles, le corps ne mime pas, mais il est particulièrement signifiant ; il travaille à se situer dans l'espace et dans une relation à l'autre. Or dans cette relation à l'autre, d'autres éléments que la posture ou le geste ont leur poids de signification, comme le timbre de la voix, ou les intonations. Par exemple, dans L'Opéra nomade, il y a un moment où deux personnes vont se taper dessus. Cette tension, cette charge d'agressivité est rendue tangible non seulement par des postures de corps mais également par des intonations de voix qui, même dans le chant, montrent de façon évidente qu'on est dans une situation conflictuelle.

Ce sont donc des spectacles qui sollicitent davantage l'instinct, l'imaginaire des

Farid Paya ou l'art des mélanges - (1)

spectateurs que leur intellect ?

On peut formuler les choses ainsi... Personnellement, je vais au théâtre pour rêver, pas pour recevoir une leçon - si je veux prendre une leçon, je me plonge dans un livre, ce ne sont pas les ouvrages pertinents qui manquent. Je n'aime pas le théâtre didactique, qui se pose en détenteur d'un savoir que le spectateur n'aurait pas - d'où mon affection pour la tragédie, qui soulève des questions mais n'apporte pas de réponses. Cela ne signifie pas pour autant que j'apprécie les contenus creux ! Mais si je ne rêve pas, si mon imaginaire n'est pas sollicité alors je m'ennuie. Et comme j'aime rêver au théâtre, il est logique que, metteur en scène, je cherche à faire rêver le spectateur.

* Jacques Lecoq est l'auteur d'un livre intitulé [Le Corps poétique](#) (Actes Sud-Papiers coll. "Les Cahiers Théâtre/éducation", juin 1999, 170 p. - 14,00 €.) et son enseignement continue d'être dispensé dans l'école qui porte son nom, dont le site est [accessible ici](#).

Pour lire la suite de l'entretien, [par ici](#)...

Entretien réalisé le 15 février 2007 dans le hall du Théâtre du Lierre - 22, rue du Chevaleret - 75013 PARIS