

MOJO

de Jez Butterworth
Mise en scène Fred Cacheux

Entretien avec Fred Cacheux

Quel fut la genèse de « l'aventure » *Mojo* ? Pouvez-vous nous raconter comment l'équipe de *Mojo* s'est constituée ?

Nous étions, pour la plupart, au Conservatoire National d'Art Dramatique de Paris. Nous y avons formé avec May Bouhada un groupe de lecture avec des élèves de première et seconde année qui se réunissait régulièrement pour le plaisir de se mettre en bouche des textes nouveaux et méconnus. C'est dans ce cadre qu'est apparu pour la première fois en 1995 le texte de Jez Butterworth, *Mojo*. Il y avait déjà David Maise, Stanislas Stanic et David Martins qui figurent dans la distribution actuelle.

Qu'est-ce qui vous a décidé à vous engager dans ce projet ?

C'est presque le hasard. A la fin de nos études au Conservatoire, nous formions déjà un groupe, et on se demandait quel serait notre avenir. Nous avons eu une discussion qui sonnait comme : « Et puisque personne ne va avoir de travail, on va faire un truc entre nous et alors qu'est-ce que ce serait... ? » D'une même voix, on a parlé de *Mojo*. On a été surpris par cette coïncidence et puis on a décidé d'y travailler. Nous nous sommes distribués les rôles d'une manière naturelle. Chacun au final a été coopté à la place qui est la sienne aujourd'hui. Pour ma part, j'étais prêt à faire le deuil d'être sur le plateau et à prendre la place du metteur en scène. Un rôle qui m'a été attribué tout aussi naturellement que les personnages aux comédiens.

Quelles ont été les étapes décisives de la mise en œuvre de *Mojo* ?

L'étape suivante a été le JTN où j'ai organisé une lecture de *Mojo*. C'était en 1998/1999. La version du texte n'était pas encore très aboutie. Néanmoins, quelque chose s'était dégagé. On a donc organisé une seconde lecture. Et c'est sous la pression des acteurs et grâce à l'intervention de Karine Halpern, qui s'est proposée de travailler à la traduction et à l'adaptation du texte, que *Mojo* est devenu ce qu'il est aujourd'hui.

Mais c'est quoi au juste *Mojo* ?

Mojo ne ressemble à rien de ce que j'ai pu voir en France. C'est intrigant, non ? Il y a un côté pionnier qui est très excitant. On ne peut pas vraiment coller une étiquette à la pièce. Mais si l'on veut utiliser des catégories, on peut dire que c'est une *comédie* pour ce qui est de l'écriture dramatique, un *divertissement* pour ce qui est du type de spectacle, et un *polar* pour le genre littéraire. Et c'est aussi un huis-clos. Au sens de la convention théâtrale, on est dans un classicisme absolu. Ce qui me paraît neuf, c'est cet

univers littéraire développé sous cette forme classique. Il me semble que Jezz Butterworth a assimilé dans *Mojo* -qui est son unique pièce- toute la littérature anglaise jusqu'à la plus contemporaine (Sarah Kane, Edward Bond et le mouvement du *In your face theater*) et aussi le langage cinéma de la nouvelle génération.

Il est parvenu à une véritable liberté par rapport à la convention du polar au théâtre, trop souvent considéré comme un sous-genre (style comédie de boulevard) avec, en France, une petite connotation péjorative. Alors que ce genre a su acquérir ses lettres de noblesse en littérature et au cinéma.

Quand on a ça entre les mains, c'est très excitant.

Quelles sont les caractéristiques linguistiques de ce texte ?

Lorsqu'on lit la pièce dans sa version originale, on est face à une langue « parlée », quotidienne. Telle qu'en Angleterre, on écrit le théâtre de boulevard. Le théâtre Anglais ne connaît pas ce clivage privé / subventionné que nous connaissons en France. Il était donc nécessaire d'adapter *Mojo* au « paysage théâtral français ».

Il fallait non seulement traduire la pièce, mais aussi apporter une forme, un cadre, une écriture. Nous devons trouver l'équivalent de l'argot, du cockney londonien. Inventer un langage, qui soit ni la langue d'Audiard, ni le rap des banlieues. Mais aussi ne pas référencer ni dater. Ce qui est mon parti pris de metteur en scène.

La maîtrise de la traduction du texte a donc été un déclencheur ?

Pour répondre à cette véritable problématique, il me fallait trouver une écriture, celle d'un auteur. J'ai lu dans celle de Karine Halpern, une personnalité, un onirisme et un décalage qui me semblait adapté aux difficultés que pouvait présenter le texte de Jezz Butterworth. J'avais aussi conscience qu'en ayant lu les textes de Karin Halpern, je maîtrisais les manques que je pouvais voir dans son écriture et qu'éventuellement j'étais à même de pouvoir les compléter. Comme la vigilance de la sémantique et de la musicalité. Il me semblait plus évident d'avoir ce rapport de travail avec un auteur de ma génération.

Quel travail particulier avez-vous mis en place ?

Ce qui nous a tous saisi dans *Mojo*, c'est que la pièce rassasiait pleinement notre désir d'acteur. C'est un texte qui fait vraiment confiance à l'acteur. Nous avons commencé par un long travail de table. Un travail sur le dialogue et l'écoute. Ensuite plus précisément, il y a un travail sur la partition musicale de cette pièce. Les rapports pensées/langues des personnages de *Mojo*, c'est à dire le lapse de temps entre la pensée et sa formulation, se déclinent de manière complètement jubilatoire. Par moment un personnage pense quelque chose et le formule quelques instant plus tard, ça c'est comme dans la vie. Mais ce temps peut se réduire jusqu'à la simultanéité des deux actions, ce qui est déjà plus rare. Il existe même des passages du texte où le rapport est inversé. La parole arrive avant d'être pensée. On a affaire à des personnages qui sont aux abois, pour qui la langue est l'arme ultime. Ils parlent avec leurs tripes. Leur parole est calquée sur leur poumon. C'est toujours dans la respiration qu'il faut placer la prise de parole, son articulation, sa diction et sa musculature. Il y a donc un travail physique très important. Le rythme, l'énergie et donc toute l'action dramaturgique, dépend des conditions optimales des acteurs.