

# David Geselson

## *Faire lieu commun*

Entretien avec Maïa Bouteillet

Acteur formé à l'École du Théâtre national de Chaillot et au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, dont il est sorti en 2003, David Geselson a joué sous la direction de Brigitte Jaques, Christophe Rauck, Jean-Pierre Vincent, Jean-Paul Wenzel et d'autres, ainsi qu'au cinéma et à la télévision, avant de signer un premier spectacle remarqué en 2014. De façon très singulière *En route-Kaddish* entremêle l'intime et le documentaire pour retracer le parcours de son grand-père Yehouda Ben Porat, parti de Lituanie pour la Palestine en 1934, dans l'idée d'y construire le socialisme.



Eljos Noël et David Geselson dans  
*En route-Kaddish*. © Charlotte Coman

Soldat au sein de la brigade juive de l'armée britannique pendant la Seconde Guerre mondiale, il participe à la guerre d'indépendance d'Israël, puis déserte, migre aux États-Unis dans les années 1960 et revient pour diriger l'institut de recherche sur l'Histoire juive à partir de 1971. Sur la vie mouvementée de cet ancêtre mort en 2009, David Geselson écrit à partir d'archives et de récits de famille, quitte à en réinventer certains épisodes, mais aussi à partir de notes prises lors de voyages en Israël et de recherches documentaires. Le spectacle est captivant, drôle, doux, passionnant. Entremêler le réel et la fiction pour mieux approcher la vérité au présent : les bases de la compagnie Lieux-dits sont jetées. Pour explorer « *la tension entre la façon dont le politique intervient dans l'intimité des individus et les transforme, et par là peut transformer l'Histoire* ». David Geselson y reven-

dique « *la nécessité de construire les moyens d'une dialectique forte entre un auteur et une équipe d'acteurs, afin de composer une écriture et une fabrique de théâtre en phase avec les questions politiques, philosophiques et poétiques du monde actuel* ». Suivra le très beau *Doreen*, en 2016, qui raconte, dans une sorte de contrepoint à la *Lettre à D.* d'André Gorz, le socle de cet amour infini qui conduit deux êtres à choisir de mourir ensemble, après 58 ans de vie commune. Très différent, en apparence, du premier spectacle, *Doreen* tire les mêmes fils de l'intime à l'Histoire, de la fiction au documentaire. Et là encore mêle l'humour à la gravité. La rencontre avec l'artiste portugais Tiago Rodrigues, sous la direction duquel il joue dans *Bovary* et avec qui il participe à l'événement Occupation Bastille, en 2017, marque profondément David Geselson dans son parcours d'homme de théâtre. Passionné de jazz et de l'histoire afro-américaine de-

puis l'adolescence, il prépare *Le Silence et la Peur*, un ambitieux projet autour de la figure de Nina Simone et de l'histoire des Afro-Américains écrit à l'issue de plus de deux années de recherche et de travail entre la France et les États-Unis. Outre Elios Noël et Laure Mathis, les deux acteurs piliers de la compagnie Lieux-dits, David Geselson réunit pour cette production toute une équipe internationale dont les acteurs américains Paul Bryce et Dee Besnaël. Création prévue en janvier 2020 au CDN de Lorient. David Geselson est actuellement artiste associé au théâtre de l'Aquarium.

**UBU : L'articulation documentaire/fiction fait partie des fondamentaux de la compagnie. S'agissant de votre projet autour de Nina Simone, vous dites « on sera toujours pâle à côté du réel ». Est-ce que cela signifie que le réel est plus fort que la fiction ?**

**David Geselson :** Le réel est plus fort que la fiction mais ça dépend d'où on regarde le réel. Quand on le met tel quel sur un plateau – je pense par exemple aux spectacles qui font appel à des gens tels qu'ils sont – cela me semble toujours un peu faible quand il n'y a pas de transformation fictionnelle ou esthétique. Quand Tiago Rodrigues s'empare du réel, c'est mis dans un cadre fictionnel, c'est tellement écrit, tellement pensé... C'est la crête qui est intéressante, il faut trouver un biais. Et c'est ce que je trouve passionnant à faire : voir comment on peut utiliser le réservoir du réel pour construire une fiction, une tension dramatique.

**La question qui se pose à chaque fois, me semble-t-il, c'est le cadre du récit. Dans *En route-Kaddish*, le narrateur, David, dont c'est aussi l'histoire, pose le cadre. Au début, son intervention prend presque la forme d'une conférence.**

Ce qui me permet de donner une substance, que ce soit pour *En route-Kaddish*, *Doreen* ou *Le Silence et la Peur*, c'est l'histoire, avec un grand H. C'est quand le réel est pris dans une dimension historique, politique et sociale. L'histoire de mon grand-père n'intéresse personne, à moins qu'elle ne soit mise en résonance avec un cadre qui la dépasse. Partager ça avec des gens me permet de partager à la fois l'intimité de quelqu'un et mes réflexions sur l'Histoire, qui est la nôtre. Ça fait deux lieux communs, le lieu de l'intimité et le lieu de l'Histoire. Dans *En route-Kaddish*, ce qu'on partage, c'est une histoire d'héritage, mais aussi le rapport de l'Occident au Proche-Orient, à Israël et à la Palestine, donc à l'histoire des guerres du XX<sup>e</sup> siècle. Sur *Le Silence et la Peur*, c'est pareil, cela raconte comment les puissances européennes se déploient pour conquérir les Amériques. On en vit encore les conséquences aujourd'hui et cela me semble aussi intéressant de parler de ça que de parler de Nina Simone. Les deux dimensions sont liées. Pour *En route-Kaddish* par exemple, 90 % de ce que m'a raconté ma mère était inutilisable. J'ai procédé par dates, en regardant ce qui pouvait coïncider entre la biographie de mon grand-père et les événements historiques.

**Il y a toujours la question du doute qui est soulevée, du rapport à la vérité. Dans *En route-Kaddish*, le personnage du grand-père, Yehouda, est quasiment mythologique, comme une sorte de condensé des super pionniers.**

Il y a quelque chose d'enfantin à se faire croire que c'est vrai, et peut-être que c'est un peu vrai quand même. Sur *En route-Kaddish*, c'est particulier parce qu'il s'agit de mon vrai grand-père mais les récits qui m'en ont été faits étaient parfois tellement énormes... avant même que j'écrive, c'était trop. C'est peut-être pour ça que j'ai eu besoin d'en faire une histoire. Ce n'était pas politique, c'était un vrai personnage de conte. Probablement que le goût que j'ai à raconter des histoires et à faire du théâtre vient de là. Ça fait partie aussi du plaisir qu'on a quand on raconte une histoire à en faire un peu trop. Qu'est-ce qui est vrai, qu'est-ce qui n'est pas vrai dans le vrai, quand on fait récit, c'est très passionnant. Ce qui m'a fait m'interroger aussi sur le réel et l'Histoire c'est que je l'ai vécu concrètement. Enfant, on m'emmenait à Jérusalem voir ma famille. Je ne savais pas à l'époque que j'étais dans un pays qui avait provoqué l'exode massif des Palestiniens en 1948. Mes souvenirs étaient plus liés à ce que j'allais manger avec ma grand-mère... et petit à petit on se rend compte qu'on baigne dans une société éminemment politique dont on ne peut ignorer la portée historique, morale, etc. Je ne suis pas religieux, je suis extrêmement contre les gouvernements israéliens des 25 dernières années, j'ai fait cette expérience d'être dans un contexte hautement politique sans en avoir conscience. À propos de mon grand-père, ma mère disait qu'il avait l'air d'une blague avec un fusil.

**Yehouda est incarné dans le spectacle, Doreen et André Gorz aussi, dans *Doreen*. Qu'en sera-t-il de Nina Simone ?**

Elle sera incarnée aussi mais elle ne s'appellera pas Nina Simone et je joue sur cette ambiguïté-là. Jouer Nina Simone, c'est évidemment très compliqué. Si on entreprend de jouer Nina Simone, le spectacle est déjà foutu. On a beaucoup tourné autour de ce problème. La femme qui va jouer s'appelle Eunice, le vrai nom de Nina Simone qui s'appelait Eunice Kathleen Waymon. Dans le texte pour l'instant elle s'appelle Little Simone, petite Simone, Nina Simone, c'est comme cela qu'elle voulait s'appeler, nina comme petite fille et Simone comme Simone Signoret. C'est Dee Beasnael qui va interpréter le personnage. On jouera sur un certain trouble identitaire. Dans une lettre à son frère, Nina Simone écrit : « *Est-ce que tu sais que la voix est le seul instrument pur ? Qu'elle a des notes qu'aucun autre instrument n'a ? C'est comme être entre les touches d'un piano. Les notes y sont, tu peux les chanter, mais on ne peut les trouver sur aucun instrument. C'est comme moi. Je vis là. Entre ces deux mondes, noir et blanc. Je suis Nina Simone, la star, et je ne suis pas là. Je suis une femme. Celle que je suis en secret est cachée entre ces deux mondes.* ». Elle dit aussi dans des interviews : « *Là je suis Nina Simone mais Eunice Waymon me demande de revenir* ». Elle fait des allers-retours constants entre le personnage public qu'elle est et la figure de l'intime et elle est dans sa vie percutée par plein d'autres histoires. Elle dit régulièrement qu'elle est là depuis 900 ans. Le rapport au passé est dans le présent tout le temps. On va dire qu'on va jouer à incarner. Quand on se saisit de figures du réel, il faut incarner à un moment donné mais ça n'est jamais simple. Pour Yehouda, il y avait la question de l'âge et la proximité émotionnelle que j'avais avec cet homme. Elios est tellement

entré dans cette histoire, on a tellement écrit le spectacle ensemble, qu'il est devenu vraiment mon grand-père. Dans l'œil d'Elios, je voyais mon grand-père. On a été en Israël ensemble. Pour Nina Simone, c'est plus compliqué. On est face à quelqu'un qui appartient au conscient collectif, nous en avons tous une représentation. Pour Doreen il fallait tout inventer parce qu'il y avait très peu de choses ; sur Nina Simone c'est l'inverse, il me faut presque arrêter de la regarder, sinon je ne peux pas écrire.

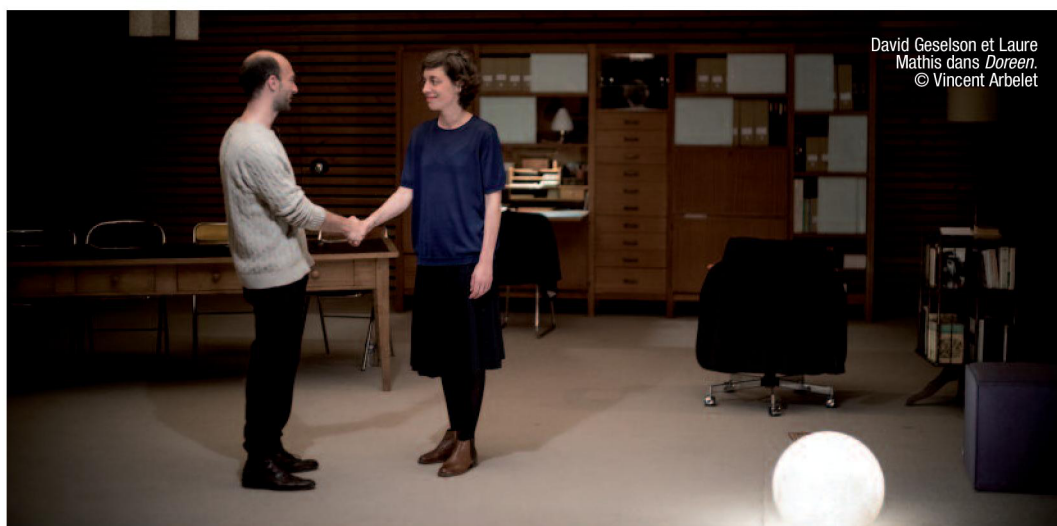
**Avec Doreen, on est comme dans l'envers du décor de la Lettre à D. C'est une sorte de contrepoint en fait. Pour Nina Simone, on repart en 1492, ça va très loin.**

Ce qui m'intéresse chez Nina Simone, c'est exactement la même chose qu'avec mon grand-père, il y a une filiation directe entre *En route-Kaddish* et *Le Silence et la Peur*. Nina Simone, née en 1933, trimballe avec elle toute une histoire : son arrière-arrière-grand-mère était une Indienne cherokee qui a survécu au massacre des Amérindiens et qui s'est mariée avec un esclave noir affranchi. Ils ont une fille, qui a été

a été un moment majeur de sa vie et puis elle en est sortie. Ensuite, sa vie intime a basculé, elle s'est séparée de son mari, les Black Panthers ont été décimés... Elle est devenue une icône bien plus tard. Elle a été complètement oubliée dans les années 1980. Quand elle est morte en 2003, il n'y a eu qu'un petit entrefilet dans les journaux. Je vais surtout m'intéresser à la période avant les années 1960 et à celle après 1970. À l'ascension et à la chute.

**Comment s'est passé le processus d'écriture ? Y a-t-il eu enquête préalable ?**

C'est un peu le même principe que pour les précédentes pièces. Je lis tout ce que je peux sur l'histoire afro-américaine, toutes les biographies de Nina Simone, je me constitue un véritable programme d'études et après je sélectionne dans tout ça les séquences qui m'intéressent et je les confronte aux gens et au plateau. Avec l'équipe américaine c'est plus compliqué parce qu'elle est mouvante, il y a une partie de l'équipe d'origine qui a quitté le projet en cours de route – ils n'ont pas les mêmes impératifs financiers que



David Geselson et Laure Mathis dans *Doreen*.  
© Vincent Arbelet

violée par un planteur irlandais ; de ce viol est née une fille, la grand-mère de Nina Simone... J'ai pensé que ce n'était pas possible de faire le récit de Nina Simone sans dire d'où elle vient. On rejoint là des questions qui m'obsèdent : qu'est-ce qu'on fait de ses origines ? Jusqu'à quel point on les subit ? Quels sont les traumas transgénérationnels qu'on trimballe ? Comment le passé continue d'habiter le présent ? Tout cela m'intéresse beaucoup.

S'agissant de Nina Simone on pense souvent au mouvement des droits civiques mais ce ne sont que dix ans de sa vie, on ne peut pas parler de ça sans parler d'avant. Représenter les droits civiques sur un plateau c'est très compliqué. Pour comprendre cette question des droits civiques il faut comprendre pourquoi les Noirs américains ne jouissent pas des droits civiques. Si on ne raconte pas d'où viennent les choses, ça reste figé dans le passé, ça reste des images, du folklore... Nina Simone est venue très progressivement à l'engagement politique mais une fois qu'elle s'y est mise ça

nous... J'écris en amont, j'arrive avec des propositions et on les discute au plateau. C'est un processus très long. On a fait une première session il y a un an et demi à Théâtre Ouvert où on s'est dit : c'est super de parler de l'histoire afro-américaine mais où sont les Afro-Américains ? Ensuite on a passé quinze jours à New York, à la Harlem Stage, où nous avons rencontré 35 acteurs et actrices avec lesquels nous avons improvisé et eu toute sorte de débats sur, par exemple, notre légitimité à traiter de cette histoire, l'appropriation culturelle que cela représente (ou pas), qu'est-ce que représente l'appropriation culturelle aux États-Unis et en France, est-ce la même chose ? Tout cela nous a nourris, j'ai proposé des cadres de jeu qui ont été saisis par les acteurs. Ça m'a infirmé des choses que je n'ai pas pu garder. Les études c'est une chose mais la réalité en est une autre. On a beau savoir tout un tas de choses, quand on est un Blanc français vivant à Paris on reste un Blanc français vivant à Paris. Ma compréhension de la situation des Noirs américains a

des limites. Une des raisons pour lesquelles j'ai fait *En route-Kaddish* c'est que j'en avais marre qu'on parle à ma place, je voulais moi aussi dire des choses sur la situation israélo-palestinienne et j'ai dit des choses que personne n'aurait pu dire à ma place. Sur l'histoire afro-américaine, j'ai voulu me confronter tout de suite. Dans un texte que j'ai écrit, et dont j'étais content, Nina Simone décrit une torture pratiquée par les esclavagistes américains ; un des acteurs, Paul Pryce m'est rentré dedans en me disant : « *Tu me définis moi Afro-Américain comme une victime, je ne suis pas une victime, tu as besoin de me définir aujourd'hui comme tel peut-être parce que tu te sens un héritier coupable de cette histoire... etc.* ». Ce type de retour m'est hyper précieux pour avancer. Concernant la distribution, comme j'étais embêté qu'il n'y ait pas d'acteur noir français dans l'équipe, les Américains m'ont rétorqué que ce n'était pas l'histoire des Noirs français, etc. Nous avons eu des débats incessants. Que ce soit son histoire ou pas n'est pas forcément la bonne question, mais ce qui me semble important c'est de mettre tout ça sur la table et voir ce qu'on peut en faire...

**Un acteur est un acteur, ce n'est pas forcément nécessaire que ce soit son histoire pour incarner un rôle, non ?**

Bien sûr, mais attention, à ne pas ignorer la place depuis laquelle on s'exprime, qui est celle de dominant français blanc européen et qui nous permet de revendiquer la liberté d'expression. Il vaut mieux considérer la place qui n'est pas faite. La question de l'interprétation vient ensuite, faut-il avoir vécu quelque chose pour pouvoir le jouer ? C'est encore une autre question. Nous évoluons dans des réalités assez différentes. Les acteurs afro-américains étaient très étonnés qu'il n'y ait pas un théâtre noir à Paris comme le National Black Theatre, le théâtre d'Harlem, etc. Mais, en France, ça aurait l'air d'être communautariste. J'ai écrit un texte sur les lois Jim Crow, qui déterminaient la ségrégation, ce texte a paru complètement ringard à Paul Pryce qui me faisait remarquer qu'aux États-Unis on traitait ce sujet dans les années 1970. Aux USA c'est dépassé, mais en France ce n'est presque pas connu...

Habituellement dans le processus d'écriture il n'y a pas vraiment d'improvisations. Or là, vu le sujet et ma connaissance du sujet, ça s'est beaucoup nourri de ce qu'ont apporté les comédiens américains. Il y a des tas de choses sur lesquelles je n'aurais pas pu écrire sans cela, comme par exemple sur ce qu'ils nomment le « *awakening* », le réveil, c'est-à-dire la prise de conscience politique, une notion hyper importante dans les années 1970. Quand j'ai commencé à lire autour de Nina Simone je n'étais pas du tout « *réveillé* ». En se plongeant dans cette histoire on découvre un peu effaré la méconnaissance qu'on en a.

Il y a aussi cette idée de la peur qui m'a beaucoup bouleversé chez cette femme : elle a fréquenté la peur en permanence, c'était pour elle une vraie compagne de vie. Ça me parle très intimement, cette insécurité au monde. Comment est-ce qu'on se libère de la peur et comment la peur fait qu'on vit planqué, ou au contraire, que l'on passe au-delà de la peur pour sortir ce qu'on a à dire ?

Ce qui est fascinant dans la culture afro-américaine ce n'est pas ce que ça a fait taire mais surtout ce qui s'exprime : com-

ment un peuple opprimé, nié durant des siècles, se libère à travers la culture et produit un art sublime. Le spectacle parlera de ça : conjurer la peur, conjurer le silence, comment faire acte de résistance avec la culture. *Le Silence et la Peur*, le titre est encore en débat.

**Il y a un rapport au public qui est très fort à chaque fois dans vos spectacles. Dans *Doreen* le public est invité chez les protagonistes, boit un verre et mange un morceau dans leur salon et puis insensiblement le théâtre s'installe. Dans *En route-Kaddish*, il y a ce point de bascule, très beau parce qu'imperceptible, entre la conférence inaugurale et la fiction, par un simple geste, le narrateur tend le téléphone au personnage et Yehouda prend vie...**

Comment est-ce qu'on va inviter à la fiction ? Pour moi, ça n'est jamais évident, ça me pose toujours question. Ce n'est pas donné d'emblée. J'aime l'idée qu'on se mette d'accord sur le fait qu'on va raconter une histoire, qu'on va essayer de faire lieu commun. Il faut embrasser quelque chose de la communauté qu'on est, il faut la jauger, la regarder. Je trouve ça important de se dire bonjour. Mais comme il ne faut pas que ce soit systématique, parce que sinon on ne dit pas ce qu'on a à dire mais on est dans la reproduction du même, pour le prochain spectacle, je reviens à la frontalité et je cherche une autre façon.

**Vous parliez de Tiago Rodrigues tout à l'heure, vous jouez dans son spectacle *Bovary*, est-ce que vous vous sentez proche de sa démarche ?**

Je l'admire énormément. Je suis extrêmement sensible à ce qu'il fait à tous les niveaux, en terme d'écriture, de théâtre et aussi à la façon qu'il a de gérer la maison dont on lui a confié la charge, c'est exemplaire. Et c'est très inspirant. On continue à tourner avec *Bovary* la saison prochaine, c'est un vrai bonheur. Je suis allé écrire à Lisbonne, en résidence, puisque le Teatro nacional Dona Maria est coproducteur du *Silence et la Peur*, c'était formidable d'être là-bas... J'éprouve beaucoup d'affinités avec son travail. Je m'inspire de la manière dont il vole des choses au réel. Tiago a un rapport très fort avec la littérature dans ses pièces, moi plutôt un rapport à l'histoire. Nous avons en commun d'être tous les deux des acteurs qui écrivons et qui mettons en scène et ça produit un rapport aux acteurs et au plateau très particulier. Nous sommes sensibles aux nécessités organiques que peut produire un texte. Sur ce plan, le projet Nina Simone pose de nouveaux enjeux : pour la première fois je ne joue pas dans le spectacle et je dirige de l'extérieur, ce qui pour l'instant s'avère très difficile pour moi. Je me considère d'abord comme un acteur. Là ça me pose plein de questions sur la manière de faire. Et puis il y a la langue : le texte est traduit et joué à 90 % en anglais. J'ai fait appel à deux traducteurs pour avoir deux regards différents. Ça change la fabrication de l'objet dans l'écriture. C'est un projet beaucoup plus compliqué, plus risqué. ■

*Le Silence et la peur* de David Geselson sera créé à Lorient en janvier 2020, puis en tournée ; au Théâtre de la Bastille (Paris), du 20 au 29 avril 2020.