

Anne de Amèzaga, Helena Tornero

Un escenari, uns actors, un text... i temps. Conversa amb Anne de Amèzaga, codirectora de la Compagnie Louis Brouillard

Joël Pommerat, Pausa 40 (2018)

París, tardor del 2017. Em retrobo amb Anne de Amèzaga, que vaig conèixer uns mesos abans a Barcelona. Juntes vam visitar el TNC i la Sala Beckett i vam parlar i parlar de teatre, no només pel que fa a la part artística, sinó també sobre la promoció, els públics, la producció... uns elements de l'ofici teatral que sovint resten invisibles. Un art en si mateix que demana precisió, sang freda, tocar molt de peus a terra, però alhora ser creatiu i sensible. De tot això l'Anne, que ha dedicat apassionadament gran part de la seva vida al teatre i gairebé vint anys al teatre de Joël Pommerat, en pot parlar molt. És per això que vaig pensar que seria molt interessant escoltar el seu punt de vista sobre el teatre francès a partir del seu recorregut professional i sobre el teatre de Joël Pommerat a partir de la seva experiència com a «acompanyadora» de la Compagnie Louis Brouillard. Aquest és el resultat de la nostra conversa.

Helena Tornero. Ara fa molt de temps que treballes amb Joël Pommerat, però el teu recorregut en el món del teatre va començar molt abans. Pots parlar-me una mica del teu recorregut abans de conèixer-lo? Com vas decidir treballar en el món del teatre i per què vas escollir concretament aquest camí?

Anne de Amèzaga. Vaig començar a treballar per a en Joël cap a l'any 2001. Aviat farà divuit anys que treballo amb ell. Però el meu recorregut va començar quan estudiava a l'institut, crec. Em vaig adonar que tenia moltes ganes de treballar en el teatre i el cinema. I en aquella època –eren els anys 1977, 1978– hi havia molts grups i gent de teatre i de dansa que arribaven d'Amèrica llatina i d'Europa i creaven llocs una mica «alternatius». Va ser un període d'ebullició, de recerca d'allò col·lectiu. I amb dos companys que vaig conèixer, un d'ells concretament per amor –perquè sovint el teatre té relació amb l'amor– vam muntar, juntament amb d'altres, un teatre a París. M'hi vaig afegir –jo era una mica més jove– i vam obrir junts un teatre a París al districte 18è. Inicialment es va dir el Théâtre 18, després el Dix-huit Théâtre i, finalment, l'any 1998 es va rebatejar amb el nom de L'étoile du nord. Encara avui existeix, és al carrer Georgette Agutte, al districte 18è, al nord, com el seu nom indica. Allò va ser un aprenentatge enorme a la meua vida professional. No he fet estudis de

teatre, ni de gestió, ni d'economia del teatre ni res semblant, i ho vaig aprendre tot en la pràctica, per la meva pròpia voluntat i l'interès que tenia en el teatre i l'espectacle en viu. En aquella època anava a veure molta dansa i teatre. Sobretot companyies fora dels teatres institucionals, d'aquelles que en diríem independents o «underground». Vaig descobrir-hi un món. I vaig dir-me que potser en aquell món es podia ser més lliure que a la societat normal fent un treball «normal». Ho vam haver de fer tot nosaltres, des del terra fins al sostre, de les preses de corrent fins al programa, el treball de públics, el treball tècnic, la programació: no en teníem ni idea!

H.T. Era un teatre, però també una companyia, no?

A.A. Al principi érem una companyia de teatre. Nosaltres mateixos muntàvem espectacles i alhora també convidàvem companyies de teatre i de dansa contemporània. Això va ocupar vint anys de la meua vida. Però al cap dels primers deu anys vam anar a presentar un espectacle al Festival d'Avinyó, a l'off, *Jouvet, Diderot, le paradoxe*. Un espectacle sobre Louis Jouvet i Denis Diderot, sobre la postura de l'actor i la paradoxa de l'actor, un muntatge de textos de Jouvet i de Diderot. Era una trobada imaginària entre Louis Jouvet i Diderot, on parlaven de l'actor. Vam anar a Avinyó a presentar aquest espectacle i me'n vaig enamorar. El festival es va convertir en el meu lloc preferit i vaig voler tornar-hi l'any següent sense els meus companys. Em vaig adonar que tot era possible en aquell lloc. De la mateixa manera com havia tingut anteriorment la il·lusió, o en tot cas la utopia, que era possible canviar les coses, vaig dir-me que a Avinyó era possible ser lliure i fer coses increïbles amb no necessàriament gaires diners, però amb molta voluntat i compromís. I vaig tornar-hi l'any següent. En aquella època l'Alain Léonard em va proposar d'obrir la Maison du Off. Vaig treballar amb ell durant dos anys, ho feia durant el mes de juliol i paral·lelament continuava treballant a París. Després d'aquests dos anys, un director que es deia Jean-Baptiste Herry i que treballava a Poitiers va voler obrir una sala a Avinyó. Un teatre diferent, un teatre on la gent es pogués sentir bé, on es faria una programació de veritat, encara que fos dins l'off. Ens vam dir que era possible somiar un lloc diferent on hi hauria una veritable acollida: on escolliríem els espectacles i els acolliríem de la millor manera possible. Volíem que fins i tot si no tinguessin un gran èxit, la gent marxés pensant: «Encara que no ha anat tan bé com hagués volgut, tinc ganes de tornar a Avinyó.» Evidentment el nostre objectiu era que tot anés el millor possible. Que el públic, la premsa, els programadors vinguessin... però sobretot que la gent tingués, com teníem nosaltres, aquella espècie d'enamorament i tornessin.

Vaig treballar-hi deu anys. Els cinc primers anys en paral·lel amb el 18 Théâtre a París. Aquest teatre d'Avinyó es deia Le Colibri i va existir de l'any 1993 fins el 2003, és a dir, deu anys. Allà puc dir que vaig aprendre no només el meu treball sinó també com volia fer-lo, com no volia fer-lo i perquè. Després de cinc anys vaig deixar el meu teatre a París i vaig decidir treballar de forma independent amb les companyies de teatre i de dansa que jo escollís. Perquè em vaig adonar que treballant en aquell teatre i a la Maison du Off m'havia apropiat molt a la part artística. Potser més encara que al 18 Théâtre. En realitat vaig pensar que el que faltava a París eren relacions públiques, però independents. No em refereixo a les relacions públiques que treballen als teatres, que ja n'hi ha, sinó a relacions públiques que es comprometessin amb un artista o un projecte. I m'hi vaig posar. Vaig començar a fer-ho amb diversos artistes: Anne-Laure

Liégeois, Jean-Pierre Bodin, Dan Jemmet, Didier Ruiz (amb qui vaig treballar gairebé tretze anys), Sylvain Maurice, Daniel Jeanneteau... i un dia Joël Pommerat va saber de la meua existència. I que era una relacions públiques independent, una cosa que no existia. Aleshores em definia com una «acompanyadora» d'artistes. Va ser aleshores quan en Joël em va contactar i em va dir: «Faig una obra al Théâtre Paris-Villette. És un espai que m'estimo molt i que m'ha donat l'oportunitat, els mitjans econòmics, una sala a disposició per assajar, per treballar. I sento que hi ha com un estremiment, però m'agradaria que hi hagués una mica més de públic. L'equip de relacions públiques no és gaire gran i voldria poder arribar a més gent. Necessito algú com vostè. Voldria fer-ho?» I jo vaig respondre que no, que no volia perquè no coneixia el seu treball. Que, com que treballava de forma independent i tota sola, volia comprometre'm del tot i no volia equivocar-me d'artista. No volia tenir un catàleg de persones per defensar simplement, sinó persones que jo havia escollit perquè m'agradava de veritat allò que feien estèticament, políticament, artísticament i que allò que ells defensaven havia de poder-ho defensar jo mateixa amb les meves paraules, amb les meves armes, les meves eines, que repensaria en funció de cada projecte. I vaig dir que no perquè s'havia posat en contacte amb mi el mes de setembre per a unes dates del gener de l'any següent, i de setembre a gener no hi havia cap actuació. Així que vaig dir-li: «No podré veure l'espectacle en viu. No puc defensar alguna cosa que no conec.» I vaig tornar a casa meua. Ell em va telefonar i em va dir: «Puc ensenyar-li els vídeos de les meves obres anteriors i comentar-los-hi. No són gaire bons, són de mala qualitat.» Bé, però en Joël encara ara ho diu això. No li agrada ensenyar imatges de les seves obres (i ho entenc perfectament). Li costa acceptar que es mostrin les filmacions perquè, efectivament, estic d'acord amb ell, el teatre és teatre i les imatges són imatges. I em va convidar a casa seva i em va ensenyar els vídeos i me'ls va comentar per tal d'explicar què intentava fer. Vaig tornar a casa meua, molt pensadora. Ell m'havia dit de llegir una obra titulada *Pôles*. Jo vaig dir-li que no m'agradava llegir teatre perquè necessitava veure la carn, la presència dels cossos, la llum, l'escenari. Llegir una novel·la, d'acord... però llegir teatre! D'això ara fa gairebé vint anys. Finalment vaig llegir l'obra. Vaig seure al llit i vaig llegir-la. Al principi vaig pensar: «La seva manera d'escriure és molt estranya, hi ha paraules que tornen, repeticions... i a més col·loca la frase a l'inrevés, no és la construcció de frases habitual en llengua francesa.» Però molt aviat, malgrat la meua recança, a la meitat de l'obra vaig quedar atrapada per un món, una escriptura, un univers... hi havia alguna cosa que em superava, no sabia com explicar-t'ho. Estava atrapada pel *turn-page*[1], com diuen quan llegeixes una novel·la. Aleshores vaig dir-me: «Realment està passant alguna cosa que és com física.» Així que vaig llegir, vaig llegir i vaig llegir i al final li vaig trucar i vaig dir-li: «D'acord, ho faré. Ho faré, però tinc por. Tinc por perquè vostè no és algú conegut, els actors no són coneguts, no ens podem recolzar en una obra que ja sigui coneguda, no és una adaptació de cap obra coneguda. M'hi llenço, però tinc por.» I vaig fer-ho. I el dia de l'estrena, crec que era el mes de gener, vaig anar-hi, una mica temerosa. I al final de l'espectacle vaig plorar. I vaig pensar: «He estat a punt de dir no a aquesta persona. I ara veig que això serà una gran aventura a la meua vida.» Vaig tenir com una mena de premonició.

H.T. Però trobo que la teua primera resposta va ser molt honesta.

A.A. Penso que ell va veure això en mi, probablement. I jo, veient l'espectacle, em deia: «És tan increïble, és realment increïble. L'escenari, els actors, l'ambient inquietant...» I estic parlant d'un espectacle de l'any 2000. És bastant diferent dels d'avui. Encara que s'hi pot reconèixer un camí, una família artística i un univers, aleshores era alguna cosa molt més misteriosa encara, diria jo. Amb llocs amagats, espais, interrogants, ressonàncies, buits. I vaig pensar: «Cal que m'agafi a alguna cosa que s'assembli a això per tal de poder-ne parlar a la gent. Perquè, com parlar a la gent d'alguna cosa que no és coneguda?» Així doncs, en aquells temps deia: «És una mica (amb moltes precaucions), és una mica com Claude Régy, és una mica com David Lynch...» I crec que era això. Crec sincerament que era això. I vaig aconseguir anar captant gent. També hi ha l'equip que va fer el seu treball, que portava treballant amb ell més de cinc anys com a mínim, i que portaven els seus amics, etc. Així doncs, al començament vaig treballar amb un sistema de cadenes d'amistats. I des d'aleshores ja no hem deixat de treballar junts: em va demanar de fer cada any aquest treball de relacions públiques. La temporada següent vam actuar en un teatre anomenat Lavoisier Moderne Parisien, hi vam fer una temporada llarga, vam actuar tres dies a la setmana, dos espectacles cada nit. D'aquesta manera vam començar a fer com una mena de «conreu» del terreny. Vam posar fil a l'agulla, com es diu, i vam aconseguir que tornessin a veure l'obra persones que van fer-ne venir d'altres i així successivament. I vam començar a sentir que la cosa anava arrelant. Com si haguéssim estat plantant llavors i aquestes comencessin a créixer. Després vam tornar al Théâtre Paris-Villette i cada vegada en Joël em va demanar d'acompanyar-lo, d'acompanyar-lo amb el tema del públic, però també em va demanar de fer un altre treball. Vam dir-ne «agent», com si jo fos la seva agent com a autor, per tal de fer conèixer la seva escriptura fora de les seves posades en escena. A partir del 2002 va acceptar finalment ser editat per Actes-Sud, la qual cosa inicialment no volia. Vaig començar a enviar el llibre i vaig desenvolupar tot un treball per tal de donar a conèixer la seva obra publicada. I és cert que a partir del moment que va ser editat, tot va es va tornar més seriós. Perquè era un llibre de veritat. I no es pot negar el valor d'això. Després em va demanar de fer una «missió de consell de desenvolupament». És a dir, pensar en com desenvolupar la companyia. Érem bastant menys nombrosos que avui, evidentment. Després em va anomenar «secretària general» de la companyia. I aquí vaig dir-li: «Però si això no existeix a les companyies teatrals, només existeix als teatres.» I ell va respondre: «No passa res, a la meua companyia existirà.» Molt bé, doncs. Per coordinar una «mica» tots els serveis, per ser una observadora de relleu, per veure quines coses falten, per millorar-ne d'altres, etc. I l'any 2008, un dia em va dir així, com si res, a la resposta d'un e-mail (a mi no em va semblar gens seriós, però per a ell es veu que sí que ho era): «A partir d'avui tu ets la codirectora de la companyia.» I jo vaig dir: «Crec que jo no en sé, no tinc el nivell. Tinc por. Tu tens un gran futur i jo no sé si en sóc capaç. No tinc prou estudis, no em sento a l'altura.» I ell va respondre: «Jo sento que estàs a l'altura: has de ser tu. Vull algú que no em faci patir i que entengui el meu projecte. Crec que tu entens el meu projecte.» És un tema de confiança, crec. En Joël no és algú que vegi gaire sovint. No és algú amb qui treballi tots els dies, és algú que potser no veig durant tres mesos, quatre mesos, però –això et semblarà una mica estrany– hi ha com un vincle. Hem passat moltes proves i un munt de dificultats financeres per tirar endavant els projectes, per trobar llocs on poder treballar, assajar. Accidents, espectacles que han estat cancel·lats, i moltes coses d'aquesta mena. Però sento que

aquest home té com una mena de visió del seu recorregut, del seu futur, i jo hi tinc una confiança absoluta. Tinc la impressió –tot i que no puc parlar per ell– que va veure en mi algú que realment entenia allò que volia fer i que no volia fer carrera. Jo mateixa hauria pogut sol·licitar una feina a més d'un teatre, avui en dia podria estar dirigint un festival, o alguna cosa així. Però em sento útil al seu costat, sento que sóc al meu lloc. I penso que és molt important a la vida «saber on ets, qui ets, i què fas». Aquest home m'ha donat confiança, com va fer Jean-Baptiste Herry quan vaig treballar al Colibri. Gràcies a això he pogut desplegar habilitats, idees i reflexió per tal de no decebre'ls. És una mica això. He desenvolupat una força increïble. *Ça ira (1)* em va exigir una energia, una invenció per aconseguir finançament... una bogeria. I penso, ja que avui parlem de mi i no és freqüent fer-ho, no sóc jo qui parla normalment, que cal creure realment en allò que es fa. Cal creure-hi de veritat. Jo he tingut la sort de conèixer persones que han cregut en mi, però jo també he cregut en ells. És una cosa que funciona en els dos sentits, és recíproc.



“Ça Ira (1) Fin de Louis”. Théâtre des Amandiers, juny de 2015. Foto d'Elizabeth Carecchio.

H.T. Precisament volia fer-te la pregunta de «Què creus que tu has aportat a Joël Pommerat i què creus que ell t'ha aportat a tu?» Però de fet tu mateixa acabes de respondre-la.

A.A. Després podria entrar en els detalls. Faig això, faig allò... Precisar el meu ofici... però no és molt interessant. Una vegada, un any, va dir-me una cosa. Era al principi de tot, i jo li havia dit: «Però com definiries la feina que vols que faci?» I ell va dir: «Voldria que fossis la sentinella. Que observis tot allò que passi, que m'avisis, que vegis les coses.» I penso que tinc una visió global del que passa, m'assabento de les coses sense anar-les a buscar: els esdeveniments, les informacions vénen cap a mi. Quan ho dic així sembla tot plegat una mica místic, però en realitat no ho és gens.

H.T. És la intuïció?

A.A. Sí. I és potser la confiança que la gent posa en mi. Els actors, els tècnics, la gent de l'oficina. Penso que d'alguna manera arribo a tenir una visió de conjunt. No és sempre fàcil perquè ara som molts. Som més de seixanta, setanta segons la temporada. Però hi ha alguna cosa d'això, d'observadora. M'havia dit que fos la vigilant, que l'alertés quan passés alguna cosa. I de fet no es tracta només d'avisar quan les coses van malament, també s'ha de dir quan les coses van bé. I treballar en tres temporalitats. Això és una veritable preocupació, cal tenir el do de la ubiqüitat, perquè s'ha de fer tota la feina d'avui, per tal d'avançar. S'ha de fer tota la feina d'arxius, de memòria, de recollida, de guardar bé tot el que calgui. Darrerament m'hi he obsessionat. Ho estic catalogant tot: hem creat una base de dades per als arxius. Guardo els cartells, els enregistraments, els programes de sala, fins i tot les entrades dels teatres. És una mica una bogeria, però penso que és important. Perquè penso que en Joël —i ho dic amb molta modèstia, però ho penso sincerament— passarà a la posteritat i que tots aquests elements tenen un valor. Per tant hi ha allò que ja ha passat, hi ha allò que passa ara, la gira d'avui, la propera setmana, aquesta setmana, d'aquí a un mes, el present immediat, i després hi ha el futur. I el futur vol dir anticipar-se als problemes sense dramatitzar però alhora sabent veure de forma prou lúcida què està passant. I crec que això no es pot fer quan es tenen vint anys, crec que això s'aprèn amb l'altre, amb els altres. Demana molta maduresa, sí, i també confiança i capacitat per arriscar-se. Penso que en Joël i jo tenim a més una cosa en comú: la capacitat d'assumir riscos quan creiem realment en una cosa. Ell en el camp artístic i jo en el camp de la producció i la difusió. Sóc capaç d'assumir riscos bojos perquè crec en els projectes. Arriscar-se és el que ens ha portat fins aquí. Assumir riscos artístics, però també riscos financers. Crec que a la vida s'han de córrer riscos. Si intentem entrar dins el marc que se'ns imposa, no pot funcionar. I els creadors que avui ens envolten com ara Angelica Liddel, Castellucci o Jan Fabre són persones que estan dins el territori del risc. I a molta gent això l'esgarrifa. Hi ha gent que no vol treballar amb ells perquè això fa por. En Joël no sempre hi és quan treballem. Nosaltres estem fent pressupostos, projectant, i després ell torna i diu: «Ah, no, això no funciona, haig de canviar-ho. No té res a veure amb el que m'hauria agradat.» Però nosaltres som suficientment flexibles. Perquè avui no estic jo tota sola, hi ha tot un equip: hi ha un administrador, un director tècnic, una persona que s'encarrega de la producció i la difusió a França, unes encarregades de la difusió a l'oficina. I tots nosaltres treballem a l'oficina sense en Joël, però quan ell ve ha de poder canviar les coses, i no ens ho podem prendre malament. Crec que això també és una cosa que hem après amb ell, malgrat que jo no tenia aquesta predisposició... no m'hi vull entestar, no m'hi vull oposar, no vull obligar-lo a entrar dins d'un marc. Mai. Crec que és això també el que ell va veure en mi. A partir del moment que crec en el projecte i en la seva importància, sóc capaç d'escalar una muntanya. I no li diré: «D'acord, hem d'aturar-nos aquí perquè això no és possible.» Abans ho intentaré tot. I potser sé que després, finalment, acabi dient: «No, ho he provat tot, però no és possible.» Penso que un artista necessita un boig o una boja com jo, però que tampoc sigui algú que faci qualsevol tonteria.

H.T. Algú que no faci qualsevol tonteria, però que intenti trobar una solució abans de dir «no».

A.A. Exactament.

H.T. I pel que he llegit fins i tot vas arribar a demanar, pel que fa a les subvencions, una nova definició per a les companyies. Me'n pots parlar?

A.A. Sí. Te'n puc parlar, i tant.

H.T. Perquè avui en dia tenim una mica incorporada aquesta imatge que som nosaltres els que ens hem «d'adaptar» al sistema, però en canvi la vostra filosofia com a companyia és ben bé una altra.

A.A. Sí. I això enllaça amb allò que he dit al principi de la conversa, quan explicava com jo pensava que viure en aquest món (el del teatre) era una mica com viure als marges de la societat i dels seus codis. Jo no he volgut mai dirigir un teatre «institucional» perquè penso que nosaltres, a l'exterior, podem fer moure les coses. Quan a la Compagnie Louis Brouillard les coses van començar a anar bé, paral·lelament vam començar a tenir bastants problemes de diners. Com més bé ens anava, més calia contractar personal fix i menys augmentaven les nostres subvencions en proporció. Fins al dia que les nostres subvencions de l'Estat i del ministeri van tocar sostre. Crec que eren uns 245.000 euros. Una companyia no podia rebre més diners que això. El nostre pressupost en aquella època era de 2.800.000 euros. I no podíem rebre més de 245.000 euros de la DRAC[2] i del Ministeri de Cultura. A partir del 2007 vam rebre una ajuda de la regió d'Île-de-France d'uns 97.000 euros. Tot això són pressupostos culturals. Amb això no arribàvem ni al 15% del nostre pressupost. Vaig anar diverses vegades al ministeri per dir: «Si us plau, cal un estatus diferent per a les companyies com nosaltres —la nostra i d'altres—, necessitem més diners.» I cada vegada ens contestaven: «No, per tenir més diners cal que Joël Pommerat dirigeixi una gran institució, un teatre.» I jo responia cada vegada: «Sí, però el projecte d'en Jöel no és dirigir un teatre, és crear espectacles.» I ells em deien: «Ha de dirigir un teatre, així tindreu més diners. Perquè nosaltres, segons la llei, no podem donar-vos més que això. Entenem que necessiteu més diners, però nosaltres no podem donar-vos-en més. Ha de dirigir un teatre.» Jo vaig intentar explicar-ho: «Això no és possible, ell no dirigirà un teatre. Dirigir un teatre és un ofici, vol dir molt de temps. D'aquesta manera perdrem l'autor-director i aquest no és el seu projecte.» Vaig ensenyar-los xifres. Vaig dir: «Mireu. Com que sé que voleu donar diners a aquells que s'ho mereixen, us explico: nosaltres potser ho mereixem, potser no, ho dic sense pretensions, però aquí teniu les xifres. Hem contractat cinc persones més aquesta temporada. Hem tingut 80.000 espectadors. Hem fet 700 hores de tallers als instituts, a les universitats. Hem creat uns arxius. Tenim un servei de premsa. Tenim un director tècnic. Treballem com un teatre, però no en tenim les parets.» I d'aquesta manera vaig començar a desenvolupar aquesta idea: en realitat, nosaltres som com un Centre Dramàtic Nacional «extramurs». Seria molt llarg d'explicar tot el procés. Però finalment, la temporada 2015-2016 vam obtenir l'estatus de «companyia de projecció nacional i internacional». Era una mena de nova etiqueta per a quaranta-quatre companyies a França (teatre, dansa, circ, música). Jo no havia estat la única persona a parlar d'aquest tema al Ministeri de Cultura. Vaig iniciar-ho, però hi va haver més responsables d'altres companyies que també ho havien fet, que tenien els mateixos problemes i que també rebien la mateixa resposta: «Heu de presentar-vos a la direcció d'un teatre.» Em sento orgullosa quan penso que això també ha fet servei a

d'altres disciplines. Això no vol dir que ara rebem molt més diners. Són diferents dotacions pressupostàries segons el nivell d'activitat de les companyies. Les companyies han estat escollides per la seva qualitat artística i el seu desenvolupament, segons la seva visibilitat a França i a l'estranger. Sí, és una petita victòria. Tot i no ser suficient. Però sobretot és una victòria concreta. Jo sóc una dona somiadora, a qui li agrada arriscar-se, però també pragmàtica. Quan vull defensar un projecte no és només a nivell teòric, està també molt basat en allò concret, real.



“Pinocchio”. Théâtre de l'Odéon, setembre de 2013. Foto d'Elizabeth Carecchio.

H.T. En el teatre es diu sovint que som com una família de durada limitada, que existeix durant el procés de creació i que, quan aquest acaba, desapareix. Amb el recorregut de la Compagnie Louis Brouillard tenim la impressió que existeix la voluntat de crear també una «família teatral» amb una durada que es perllonga més en el temps. Això contrasta una mica amb els temps «líquids» d'avui. En quins aspectes es podria dir que la Compagnie Louis Brouillard és una família i quina és la seva evolució?

A.A. Jo crec que en Joël necessita temps. La qüestió del temps és al centre del seu procés de treball. És important en el seu treball, en la seva vida i en la seva recerca. Al principi del nostre treball junts deia molt sovint que ell necessitava temps. I és algú que realment ha aconseguit imposar les coses a llarg termini. Que s'ha dit: «Si no paro de canviar d'actors no me'n sortiré, perquè vull que els actors també treballin a partir d'una presència i una direcció d'actors concreta.» Te n'hauràs adonat que tots els seus actors tenen una presència realment particular. Hi ha la qüestió no només de com s'expressen: no declamen, el teatre de Joël Pommerat no és declamació, és presència. Estan ara, aquí, com estem parlant nosaltres, per això porten micròfons. Però és també tot un treball. Quan arriben a la companyia, la majoria dels actors comencen a parlar fort i en Joël els diu: «La realitat. Som aquí, ara. Estàs parlant aquí, al teu veí.»

Tot aquest treball només es pot fer a llarg termini. No pots simplement assajar un espectacle, representar-lo i després marxar. Per això ell va dir de seguida que volia tenir molt en compte la noció del temps. Que ell es comprometia amb les persones. Ells, si volien, podien marxar. Però que ell es comprometia a llarg termini. Ho ha fet amb els actors, però també amb nosaltres. Tot i que ell diu sovint que nosaltres també ho hem escollit. Hi ha una interdependència a llarg termini. I ens hem adonat que estan traçant un camí precisament perquè són sempre els mateixos els que reproduïxen la seva obra. Això també ens permet tenir dates disponibles sempre. Ara comencem a tenir una mica de problemes: hi ha actors que actuen a d'altres companyies i el calendari és molt, molt complex. Al principi d'una nova creació, en Joël els diu: «Us heu de comprometre per a dos anys. No fareu res més. I jo us garanteixo una gira de dos anys com a mínim.» I això ha estat també una manera d'imposar-se en el paisatge teatral francès. Perquè quan els teatres ens proposaven dates sempre dèiem «sí». En canvi, quan tens un actor que actua aquí i allà, no pots trobar dates comuns, és un veritable maldecap. Però també penso que és, com has dit, una família, tot i que no és ben bé una família: és una família sense familiaritat. En aquesta companyia no hi ha cap parella, per exemple.

H.T. És una família professional, doncs?

A.A. Sí. Amb molt d'afecte, però és una família professional. Però de fet és una família perquè en el sentit ampli... jo mateixa, aviat farà divuit anys, hi ha gent que treballa amb en Joël des de fa més de vint anys: Ruth Olaizola, Marie Piemontese, Agnès Berthon. Isabelle Muraour, que porta la difusió de la premsa a França. Són persones que hi han donat més de dues desenes de la seva vida. Cal creure realment en el projecte! I és això precisament el que ha permès consolidar tot un treball. És la regularitat i la tenacitat envers la noció de «durada». I això també m'ha donat força per defensar, per exemple, allò que parlàvem abans dels estatus de les companyies. Perquè em sento protegida per un equip que no és com els altres. I amb el reconeixement. Avui és tot molt més fàcil, però fa quinze anys no havíem arribat fins aquí! I, malgrat tot, calia lluitar igualment.

H.T. Aquesta noció de durada és justament allò que us fa ser una companyia diferent. Però no és la única diferència. Per exemple, pel que fa al temps dels assaigs.

A.A. Ah, sí, no n'hem parlat, d'això. Encara no he acabat de parlar del tema del temps, efectivament. Hi ha el temps present, cal estar veritablement situat en el present, però també hi ha el temps que s'ha de dedicar als assaigs, a la creació. De fet, trobo que la paraula «assaig»^[3] no és gaire apropiada. Amb aquesta paraula sembla que estem parlant de lloros. I no és això. L'assaig en el treball de Joël Pommerat és la construcció, és el naixement de les coses, les proves, els intents, les temptatives. I, de fet, ja fa bastant de temps que ell em diu de fer-ne un centre de recerca, i crec que és molt més apropiat. Això és diferent d'altres companyies. Penso que algun dia farem com Peter Brook: acabarem essent un centre de creació. És això el que som, més que una companyia tradicional. I la creació requereix temps. És com la diferència entre el *prêt-à-porter* i l'alta costura. Nosaltres no assajarem durant un mes per fer un espectacle. En aquests moments en Joël està treballant també a una presó. Fa gairebé més d'un any que hi va tots els mesos. Amb petites interrupcions, perquè ha fet una òpera, ha tornat amb *Ça ira*, ha fet altres coses, però quan està disponible treballa deu

dies al mes a la presó. És un home que és capaç de comprometre's d'una manera gairebé excessiva, diria jo. Hauria pogut anar a veure els interns, escriure una peça i ja està. El que és molt diferent també és que ell és un escriptor d'escenari. En Joël no es defineix com un autor que també és director escènic, tampoc no es defineix com a director escènic, es defineix com un «escriptor d'espectacles». Ho escriu tot al mateix temps. Això no hi ha ningú més que ho faci.

H.T. No hi ha ningú més que ho faci a França, deus voler dir.

A.A. Sí. Treballem en una sala equipada amb llums, vestuari. Un estoc de vestuari. És a dir: provem coses. És com un laboratori de recerca.

H.T. Sí, efectivament: imagino que a França els directors escènics i els autors són dos mons més separats.

A.A. A veure, n'hi ha alguns que sí que ho fan. Cada cop més, de fet.

H.T. A l'Argentina i a d'altres països fa molt de temps que és bastant habitual.

A.A. Exactament. Durant els anys 1980 i 1990, hi va haver el «culte» al director d'escena. Hi havia els grans directors d'escena, i eren formidables, agafaven un text completament acabat i el posaven en escena amb gran habilitat. Deu fer una quinzena d'anys que hi ha una nova generació d'autors-directors d'escena... vaig parlar d'aquest tema a un programa sobre Didier Gabilly, que va ser un dels primers a escriure i dirigir a peu d'escenari. Jean-Luc Lagarce, Olivier Py (que de vegades dirigeix obres que no són d'ell, tot i que la majoria sí que ho són), i Joël Pommerat, evidentment. També hi ha col·lectius que munten els textos i els treballen a escena. Això es fa cada cop més: autor a peu d'escenari també amb col·lectius. Però en tot cas la diferència amb tots els altres és el llarg espai de temps de recerca. Ens podrien retreure això, en tot cas. Sí, sis mesos d'assaig és moltíssim: però és això el que produeix espectacles com aquests. I és com una universitat... treballar en totes les disciplines del teatre: la dramaturgia, l'escriptura, el so, la llum, el vestuari. Hem tingut assistents i becaris als darrers espectacles. Crec que aprenen al mateix temps amb nosaltres i amb en Joël. Perquè hi ha una cosa que també apareix una mica al llibre de Marion Boudier[4], però que es podria desenvolupar: no hi ha un «mètode de treball Joël Pommerat». No hi ha un mètode. Hi ha coses que es repeteixen, però potser al proper espectacle treballa de forma diferent, ens sorprèn, cal estar preparat per deixar-se sorprendre. Al capdavall, no és això el que busquem: que ens sorprenguin? Tu mateixa ho has dit fa una estona: mantenir una mena de vivacitat. Tornar a fer un espectacle, sempre el mateix, per molt màgic que sigui... Hi ha gent decebuda perquè ha dit que no farà un *Ça ira* (2). Però ho entenc molt bé. Ha fet un espectacle excepcional, un espectacle important, no farà una segona part igual que l'anterior. Si en fa una continuació, cal que sigui diferent. Per a ell mateix, però també per a nosaltres, de fet.

H.T. És com quan escrius una obra de teatre. Si ja en coneixes el final, per què escriure-la?

A.A. Exactament.

H.T. Hi ha una altra diferència. El fet que no disposeu d'una seu permanent. És per una voluntat de nomadisme o més aviat perquè és difícil trobar un lloc?

A.A. Crec que són les dues coses.

H.T. Per exemple, la companyia del Théâtre du Soleil va cercar un lloc on instal·lar-se per desenvolupar el seu treball.

A.A. Un dels «models» d'en Joël (i meu també) és Ariane Mnouchkine i el Théâtre du Soleil. Però crec que en el fons el projecte d'en Joël és, com ell em va dir al principi, crear un espectacle per any. Per tant, fer tot aquest temps de recerca i guardar els altres espectacles al repertori. Honestament, tot això és molt dur de fer sense un espai. Sí, facilitaria molt la vida d'alguns de nosaltres, la meva en primer lloc, la del director tècnic... però això no ens estalviaria haver de marxar de gira. Si tinguéssim una seu, penso que ja ens hauríem barallat tots i que la «família», com tu dius, ja hauria esclatat. El fet de ser nòmades ens dóna una altra cosa. Només ens apropiem d'allò essencial. No ens perdem en històries d'oficina i coses per l'estil. Això et dóna recursos. És esgotador, però et dóna recursos. Un lloc per assajar, seria genial, ja hi hem pensat. Caldria un lloc excepcional amb unes possibilitats de flexibilitat dels espais increïble. En Joël va definir-ho fa més o menys uns vuit anys –era quan érem al Théâtre des Bouffes du Nord—. Deia: «Vull crear espectacles a sales que s'adeqüin als projectes artístics.» Per què vam crear *La réunification des deux Corées* als Ateliers Berthier al Théâtre de l'Odéon? Doncs perquè era un espai buit, on vam poder muntar grades laterals. Perquè vam crear *Cercles/Fictions* al Théâtre des Bouffes du Nord? Perquè en Joël va parlar amb Peter Brook del concepte circular, que no havia considerat prèviament, crec. I va dir: «Aquí ho puc fer. A Les Bouffes du Nord hi ha la possibilitat de fer alguna cosa en cercle.» Per què es va crear *Ça ira?* a Nanterre? Perquè resulta que no podíem assajar al Théâtre de l'Odéon durant les dates previstes perquè hi feien obres. I vam visitar Nanterre i vam dir: «Però si és un hemicicle.» I en Joël va dir: «Crec que hem de fer-ho aquí, perquè és l'hemicicle d'una assemblea.» No sabem quin serà el seu proper projecte. Si fóssim dins d'una sala, estariem tancats en un sol espai. Puc entendre molt bé per què no ho vol.

H.T. Sí, es cert que això genera inseguretat, però és una inseguretat beneficiosa. D'aquella que ens fa estar alerta.

A.A. Exactament. I jo crec que la inseguretat és estar alerta. I la seguretat, és la mort.

H.T. Hi ha una altra cosa que m'ha agradat. Que tampoc no teniu pàgina web. Sembla com una mena de declaració d'intencions, és cert?

A.A. Ah, sí, és una lluita meva, i n'estic ben convençuda. I això em ve de la meva bogeria pel treball amb el públic. Ja t'ho he dit al principi: és això el que m'agrada. Quan estimo un espectacle sóc capaç de fer venir entre vint i cent persones perquè el vegin. I continuo fent-ho, és una cosa que em dóna força, energia. M'agrada compartir amb la gent que estimo els espectacles que he descobert, que em semblen interessants. I penso que el paper forma part d'això. Una pàgina web és un tema totalment d'informació, caldria contractar algú a temps complet per tal de no fer tard, per estar veritablement en la immediatesa. Podríem fer-ho, però a mi m'agrada que la gent pugui tenir documents en paper que guarden a les seves agendes, les seves bosses, on sigui. No és una cosa nova. Des que treballo amb en Joël parlo així. Hem omplert les sales, les omplim, és un miracle: sí. És a base de treball, però també hem tingut molta sort, defensem un teatre que està essent valorat, i està molt bé. Però jo continuo entestada a fer enviaments d'aquests documents en paper i penso fer-ho fins al final. Perquè penso que el teatre és així, carnal, no és quelcom virtual. I vull que la

gent els guardi a les seves agendes –bé, ara ja no en tenen, d’agendes, però en fi– o a les seves bosses. I penso que la gent que treballa amb l’escriptura estima el paper. A banda d’això, no estic pas en contra d’Internet, jo mateixa sóc una boja d’Internet, el consulto tota l’estona i és molt pràctic. Nosaltres pengem la nostra informació a www.theatrecontemporain.net. Totes les dades es poden veure allà. Però continuo entestada amb el tema del paper.



Assaig de “La réunification des 2 Corées”. Théâtre de la Colline, gener de 2013. Foto d’Elizabeth Carecchio.

H.T. Aquesta és una pregunta no només en relació amb la teva feina amb Joël Pommerat. Penses que a la teva feina, durant la teva carrera, has tingut alguna vegada les coses més difícils pel fet de ser dona? O no? És per comparar una mica la situació amb casa nostra.

A.A. A veure. Sincerament, sí que m’ha passat, però no contínuament. I m’ha passat quan m’he enfrontat amb companys de feina homes, quan veig que tenen por, quan sento que volen –per por– rebaixar-me. I també una vegada vaig tenir una molt mala experiència a una reunió. Vaig anar a veure algú del ministeri i em van fer comprendre que no era amb mi amb qui volien parlar, sinó amb Joël Pommerat. I allà em vaig sentir... vaig sentir que la persona ho feia perquè jo era una dona. I ell era un home, evidentment. Em vaig sentir molt malament, molt. Allà vaig sentir això que dius. Però al meu treball de cada dia o amb les meves relacions professionals exteriors a la companyia, a banda d’aquest moment, no. Però sento que, de forma general, quan hi ha homes que tenen por, que estan una mica desestabilitzats, intenten aixafar-te, perquè és la seva pròpia por. I això és insuportable. Això és tot. No tinc problemes amb les meves col·legues dones, però hi ha aquesta història de poder amb alguns homes. Però sempre ha estat així. Quan els agafa por... no que els tregui el seu lloc, perquè no els vull pas treure el lloc, però quan volen, potser de forma peremptòria o

categòrica, imposar una cosa... no estan oberts al diàleg. Jo penso que les dones estem obertes al diàleg.

H.T. A més de conèixer bé el context teatral francès, viatges sovint amb la companyia a d'altres països. Creus que hi ha diferències entre el context teatral a França en relació amb d'altres països que hagi pogut observar?

A.A. M'he adonat que, malgrat tot, tenim molta sort de treballar a França. Tenim el règim d'intermitència: és fabulós. Tenim el Ministeri de Cultura, les ajudes a la creació, hi ha realment una excepció cultural. I això no existeix a tots els països, és important recordar-ho. Cal estar-ne agraït, tot i voler que hi haguessin més coses, cal recordar que no passa a tot arreu, que a la majoria dels països on he viatjat la cultura està finançada per fundacions privades. Però també penso que... en fi, no sé com dir-ho... que és precisament als països on no hi ha gaires diners per a la cultura on la creació és més potent. És terrible això que estic dient, però ho penso sincerament. Als països on he vist les creacions més compromeses és a l'Argentina, a Espanya i potser també a Grècia. És a dir, el teatre «underground», però jo vinc d'això, i per tant és quelcom que m'interessa. Penso que la creació és potent –la creació contemporània: gent que cerca coses noves i que parlen del món– en aquells països on realment hi ha dificultats, perquè és una necessitat.

H.T. Per acabar. Quins són els propers projectes de la companyia? Si en pots parlar.

A.A. No hi ha cap projecte que en Joël hagi anunciat per a la companyia en aquests moments. Continuarem amb la gira de *Ça ira (1) Fin de Louis, Le Petit Chaperon Rouge i Pinocchio*. Potser tornarem a reprendre en el si de la companyia l'espectacle *Cendrillon*, que no va ser creat dins la companyia però ens n'haurem d'ocupar durant la temporada 2019-2020. Al voltant de *Le Petit Chaperon Rouge* he desenvolupat un programa que anomeno «Passegem pels boscos». No és res artístic, és més aviat pedagògic i cultural. Per tal que els nens de les escoles a les localitats on anirem a actuar properament, que són del medi rural, al camp, puguin, abans de veure l'obra, anar al bosc, fer passejades, treballar sobre els temes de la por, els animals i tot plegat. És un projecte que desenvoluparé a les properes temporades. Contínuament tenim projectes per fer llibres i editar-los. I per traduir les seves obres, evidentment, però això ja és una feina en si mateixa. També hi ha aquesta història a la presó. Des del 2014, en Joël es va comprometre a treballar amb interns que compleixen condempnes de llarga durada. Són persones que han estat condemnades a penes llargues, que sortiran després de molt de temps, o fins i tot mai. I penso que això ocuparà un lloc important dins la companyia a llarg termini, com era fer entrar gent a l'interior de la presó: persones de l'equip, formadors. Ell voldria fer un taller entre els vigilants i els interns, la qual cosa és un gran repte. I no sé, pot sorprendre'ns a tots i fer alguna cosa nova. Després hi ha una cosa que no surt de la companyia però te'n vull parlar: Arnaud Desplechin, el director de cinema, rodarà en tres episodis una adaptació de *Ça ira* per a la cadena de televisió Arte. Amb els actors de la companyia. Tot plegat són moltes coses. I espero que puguem anar a actuar al Festival de Otoño a Madrid i al Festival Grec de Barcelona.

H.T. Creus que les coses han canviat molt des que tu vas començar en el teatre? Com veus el futur? Quins són els reptes per als artistes avui?

A.A. Diria que estem vivint uns temps estranys. La crisi, la crisi, només sentim això. Però malgrat tot penso que es pot fer teatre sense gran cosa. Sé que estic en mal lloc per dir això avui, perquè estic treballant amb Joël Pommerat i tenim tots els mitjans i no podem queixar-nos. Però penso que sempre es pot crear als indrets més inesperats. Tinc amics que han creat espectacles a llocs com porteries, pisos, teatres... per tant, cal sempre seguir el teu somni i continuar creant coses. Els mitjans són molt importants, evidentment, però no podem esperar-los per fer les coses. Perquè els mitjans arriben després, això no canviarà mai.

Després, sobre la pregunta del teatre en si mateix, de la representació del teatre: jo penso que el teatre és un actor, una actriu, un text, un cos, un escenari. Després, si hi posem la llum, el so, el vídeo o tot el que vulguem, està molt bé. Però no em trauran mai del cap que el teatre és una presència, una veu, un text, de vegades ni tan sols text. I que sí, la tecnologia cada cop està més present a l'escenari: el vídeo, les càmeres que et filmen a llocs que normalment no es veuen... Però –no sé pas si és perquè em faig gran– el teatre no és tecnologia. Hi ha coses molt boniques per aprendre, sí, però jo trobo magnífic el teatre grec a l'antiga, on no hi ha res, i malgrat tot és màgic. Quan hi ha grans actors, quan hi ha grans textos. El meu primer espectacle a l'estranger va ser al Teatre Lliure, a Barcelona. Una posada en escena de Lluís Pascual: *Leonci i Lena* de Georg Büchner. Jo tenia disset anys i la representació no estava subtítolada, però me'n recordaré tota la vida. I aquest estiu érem a Taiwan i vaig anar a veure una òpera en xinès. Sense subtítols, perquè no era un espectacle fet per al públic estranger. I vaig sentir coses molt profundes. Per tant és l'escenari, la presència, les intencions, la direcció d'actors, són les intencions que es transmeten més enllà dels mots. I pots tenir tota la tecnologia del món, però la tecnologia mai no podrà fer tot això.

París, octubre de 2017

Pots consltar l'original en francès [aquí](#).

Pots consultar la versió castellana [aquí](#).

[1] «passa-la-pàgina».

[2] DRAC: Direction Régionale des Affaires Culturelles (Direcció Regional d'Afers Culturals)

[3] Assaig en francès és *répétition*.

[4] Boudier, Marion. «Avec Joël Pommerat. Un monde complexe». Arles: Actes Sud-Papiers, 2015.

Mots clau: Anne de Amèzaga, Ça ira (obra), direcció d'actors, Festival d'Avinyó, francès (teatre), Joël Pommerat, París, processos de creació, sistemes de producció



(Pausa.)

[Textos legals](#)

[Política de cookies](#)

© 2020 revista pausa. Tots els drets reservats

[Qui som](#)

[Enllaços d'interès](#)



**Diputació
Barcelona**

Institut del Teatre

Contacte:
pausa@salabeckett.cat