

Théâtre de la Commune
Centre Dramatique National d'Aubervilliers
direction Didier Bezace

ENTRETIENS



Questions de public

Saison 2005/2006
Les Petits Cahiers de la Commune

ENTRETIENS

Questions de public

Cette édition a été réalisée grâce au soutien
du Conseil Général de la Seine-Saint-Denis.

Avant-propos

Voici enfin le public, objet de toute notre attention. Dans un domaine où l'égoïsme des créateurs est souvent évoqué, une remarque s'impose : le public – l'Autre sous sa forme la plus diversifiée – est bien présent en permanence à l'esprit des metteurs en scène contemporains. On pourrait même dire que la réussite théâtrale dépend de l'attention à ce public auquel on s'adresse.

Destinataire de l'acte théâtral, il en est aussi le partenaire. Si le théâtre s'affirme comme *l'art du public*, c'est sans doute parce que celui-ci est le « dernier personnage », celui sans lequel le théâtre n'existerait tout simplement pas et si certains ont pu parler de *service public*, s'agissant du théâtre, c'est que demeure la volonté, ou pour le moins le désir, que cet art nous concerne tous et qu'il contribue à l'élaboration d'une *culture commune*. L'originalité du théâtre est de nous rendre actif, en tant que spectateur, dans l'acquisition de ce trésor commun.

« Le premier partenaire » (Max Reinhardt), « le quatrième créateur » (Vsévolod Meyerhold), « le troisième bonhomme » (Jean Vilar), « le protagoniste » (Giorgio Strehler) : nous avons cherché à susciter des réactions et des témoignages pour essayer de comprendre en quoi consistait ce partenariat insolite. Pour ce faire, nous avons demandé au public lui-même de témoigner de son expérience. Et aux auteurs, comédiens et metteurs en scène de nous donner leur point de vue. D'un côté et de l'autre, et néanmoins définitivement complices de la fabrication de cet art vivant qu'est le théâtre. Comme le dit Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Par l'observation attentive des représentations, par l'analyse des enregistrements sonores, par l'étude des silences et des très simples bruits des salles s'éclaire, se vérifie, s'affirme ce que disent les comédiens et les plus grands praticiens : le public a sa part dans la grâce du théâtre, dans sa force esthétique elle-même. Il est la chair de l'émotion. »

Laurent Caillon

Le spectateur est un homme assis. C'est-à-dire en position de repos. Son corps est décontracté. Ses jambes sont molles. Il est en position réceptive, et non en position de combat. Il est d'ailleurs à demi allongé. Rares sont, dans la salle, les spectateurs la tête en avant. Le spectateur est un homme au repos.

Il faut cependant l'intéresser, je dirais même l'intégrer au spectacle, dont il est l'un des participants. Pour cet homme au repos, il faudra présenter des situations fortes, qui le sortent de sa léthargie, qui ne l'enfoncent pas dans son fauteuil, ventre dans la poitrine, mais au contraire, le fasse se redresser et vivre.

Jean Vilar,
Le Théâtre, service public,
© Éditions Gallimard, 1975.

Une vieille et bonne habitude

Quel tumulte a provoqué en moi votre judicieux questionnaire ! Depuis combien de temps je vais au théâtre ? Depuis 1945-46, par là ! Si j'y vais souvent ? Tenez, j'en suis stupéfaite... je viens de parcourir mon agenda, de septembre à mi-juin. Ma saison 2004/2005 ? 41 fois, en comptant bien sûr Jean-Jacques Vanier, Farid Chopel, Richard Gotainer, Decouflé, Brigitte Fontaine.

Vous parlez de soirées. Je pratique souvent les matinées. Habitant Auxerre, je m'offre un week-end à Paris, ce qui me permet de voir deux spectacles le samedi et un le dimanche (sans compter un ou deux films...).

Le premier spectacle que j'ai vu ? Peut-être bien Knock avec Jouvet à l'Atbénée. Tous les Jouvet de cette époque : Ondine, L'École des femmes, Tartuffe. Sa mort fut une grande peine... J'ai vu tout Barrault, tout Mnouchkine et j'ai de magnifiques souvenirs au Théâtre des Nations, Brecht par le Berliner Ensemble : Courage, Galileo Galilei, Le Cercle de craie avec la Weigel et Ernst Busch. Tout Vilar et aussi La Famille Arlequin de Jacques Fabry avec Raymond Devos débutant, la découverte du Nô, de la Commedia dell'Arte accueillie chez Jouvet... Je compte aussi au fond de mon trésor Café Müller de Pina Bausch et l'association Barrault + Béjart + Boulez...

Un beau souvenir. Comment choisir... ? 1789 au Théâtre du Soleil et mieux encore l'Orlando Furioso de Ronconi en guise d'enterrement des pavillons des Halles, aussi le Dom Juan de Jouvet avec les décors de Bérard, Cripure de Marcel Maréchal (en tournée à Auxerre ainsi que le Borcherth).

Comme mauvais souvenir, je n'en vois guère. Je choisis toujours bien mes spectacles ! Un aveu, je suis sortie à l'entracte pour ma première du Square de Duras – pas Le Square de Didier Bezace, mais à la création, il y a bien longtemps.

La différence entre cinéma, télévision et théâtre ou concert ? La perception du vivant, le don des comédiens, danseurs ou musiciens et l'échange palpable avec les spectateurs, le sentiment que ça peut rater tout à coup, le beau risque de voir le dompteur mangé par le lion ! Le salut bouleversé à la fin – je ne peux savourer avec plus d'étonnement le salut

d'Isabelle Huppert. La présence des autres spectateurs est capitale. Je ne connais rien de plus impressionnant que le beau silence d'une grande salle littéralement en suspens, tout entière tendue vers la scène.

Le lieu théâtral ? Architecture, taille... toutes les aventures sont bonnes : de l'immense Chaillot du temps de Vilar au Théâtre de Poche le bien nommé, du Théâtre en Rond de jadis à l'expérience des salles modulables (je pense à la merveilleuse transformation pour Paradise...).

Le souvenir des spectacles aimés est plus dense et durable que celui des films chéris parce que le théâtre est un événement passager, unique, un moment réussi jamais renouvelable même si on voit plusieurs fois (ce qui m'arrive) le spectacle. Un film, on peut le retrouver (en DVD ou repris) mais ce n'est plus Balibar à la reprise d'Oncle Vania – et tant mieux, car Julie Brochen, c'est très bien aussi !

Parlons maintenant du regard du spectateur. Au théâtre, je suis le maître, je choisis ce que je veux ou dois voir, toute l'ouverture de la scène est à moi, chaque comédien me concerne tandis qu'au cinéma c'est le réalisateur qui commande et je ne connais rien de plus frustrant qu'un spectacle filmé, même par les plus grands. Les gros plans me tuent, ils laissent la totalité du corps, si importante, m'empêchent de voir la, les réactions des comparses. Je déteste.

Si j'achète le texte de la pièce ? Quand j'étais jeune (!) : oui. Et même, j'achetais avant le spectacle, je préparais mon plaisir du texte. J'ai tout Giraudoux, tout Brecht, tout Shakespeare, tout Claudel, un peu de Novarina !

Je vais très volontiers seule au théâtre, et au cinéma aussi. Vieille et bonne habitude de fille unique, sans famille. J'ai parfois fait des rencontres très belles d'un soir ou de toute une journée, lors des grands spectacles de la Cartoucherie par exemple.

Il m'est difficile de parler au sortir d'un spectacle. Plus il m'a bouleversée, plus c'est difficile. J'aime, comme le voulait Claudel, rentrer chez moi « inquiet et lourd », seule.

Avez-vous eu le courage de me lire toute ?

Odette Bellevenue, spectatrice

L'invité obligatoire

Entretien avec Didier Bezace

metteur en scène

le 22 novembre 2005

Votre envie de faire du théâtre vient-elle d'une expérience de spectateur ?

Si on a eu la chance dans sa jeunesse de pouvoir aller au théâtre, il y a deux solutions : soit on en sort dégoûté, soit on en sort avec une émotion forte, un émerveillement qui peut donner envie d'être acteur, ou producteur de cette émotion, de cette chose merveilleuse qu'on voit se dérouler sur scène. En ce qui me concerne, mon envie d'être comédien est venue autant du fait que j'avais vu des choses qui m'avaient touché au théâtre, des choses très classiques d'ailleurs, à la Comédie-Française, au TNP de Chaillot, que de la séduction d'un monde imaginaire qui m'éloignait de la vie réelle que je trouvais un peu assommante.

En tant que metteur en scène, pensez-vous au public pendant les répétitions ?

Je crois que je n'y pense pas en fait. On ne pense pas au public quand on décide d'un projet, quand on choisit un texte. On suit seulement son envie. Le premier spectateur du metteur en scène, c'est lui-même, regardant la chose se créer. Ensuite, dans le cours du travail, effectivement, l'expérience aidant, on prend en compte certains aspects du public. On arrive à la création d'un spectacle avec l'espoir qu'on va passionner le public, mais pas la certitude, d'où la peur qu'on peut éprouver – peur qui peut se calmer un peu après des années d'expérience parce que la fréquentation du public devient quelque chose de familier qui impressionne moins – mais ce n'est pas encore penser au public. Je crois qu'on ne pense au public que quand la représentation a lieu, parce qu'il est là.

Dans le cas de Chère Éléna Serguéievna¹, le choix si particulier de mettre tous les comédiens assis, face au public, témoignait d'une prise en compte du public, dès le début du travail.

Qui, mais si on analyse bien ces questions que l'on met sur le compte du public, ce sont des questions qu'on se pose avant tout à soi-même,

1. Créé en 2002 au Théâtre de la Commune

en sachant qu'on est un spectateur peut-être un peu plus savant que le public : on s'inquiète de savoir si le public va adhérer à ce qu'on est en train de construire. On a un réflexe assez sain qui consiste à se dire que les gens débarquent de leur vie dans la salle, et qu'on ne peut pas leur demander la même prescience du projet que la nôtre, qui s'est forgée pendant des semaines dans un travail où le corps du texte et l'esthétique nous sont familiers. Le public, lui, arrive comme un étranger dans un paysage et reçoit tout à coup quelque chose d'inconnu. Ensuite il y a aussi des questions de métier, de technique : on sait qu'on peut se permettre de surprendre le public de manière déstabilisante mais au bout de 5 minutes, il faut qu'il puisse rentrer dans le projet, sinon il risque de rester en dehors pendant toute la représentation. En même temps, je suis sûr qu'un metteur en scène qui fait des choses très hermétiques se dit que ça va être partagé avec le public. De fait, cela se partage toujours, avec un certain public. Donc un metteur en scène peut soit se satisfaire d'un public très limité et ignorer les « imbéciles » qui n'ont pas compris, soit chercher à ce que son travail réunisse le maximum de gens. Et encore ce maximum est relatif : ce sont des gens qui partagent une même exigence, en tout cas en ce qui concerne le théâtre qu'on fabrique ici, une certaine curiosité, un certain plaisir des formes, qui n'est pas forcément général.

Quand vous décidez de monter la trilogie Brecht/Bove/Tabucchi, est-ce que le public n'est pas dès le départ pris en compte comme destinataire social, politique ?

Non. Je monte des œuvres qui d'abord m'ont touché moi. Et si les spectacles de la trilogie pouvaient effectivement être qualifiés de théâtre citoyen, de théâtre de réflexion sur l'histoire, je les ai montés parce que ce sont des questions que je me pose. Et j'ai l'outrecuidance de penser que si je me les pose, ça va intéresser les gens ! De même que c'est du culot de dire au public : je vais vous montrer les choses comme ça, et je pense que vous allez aimer ça. Il y a un coup de force à l'égard du public de la part du metteur en scène qui se fait à base de persuasion, de séduction et de plaisir à partager.

On a tendance à penser que si on se pose certaines questions, c'est qu'elles sont urgentes. Mais le spectateur pourrait très bien y rester indifférent, et d'ailleurs ça arrive. Donc aussi bien dans le choix du projet que dans sa mise en œuvre, le public est un invité obligatoire qu'on a dans la tête : on n'imagine pas faire un projet sans le montrer au public. On

compte sur sa venue, on le compte avec soi mais on prétend, au moment où on travaille, le représenter, être lui-même. Ensuite on démultiplie. Je travaille entouré de Laurent Caillon comme collaborateur, d'un scénographe, de mon assistante, etc. Finalement cette première représentation du public élargit le regard et à nous trois, quatre, cinq, nous constituons une sorte de public imaginaire – parce que nous ne sommes pas le public – mais qui a déjà un réalité, parce qu'on regarde. Jacques Nichet disait toujours que le metteur en scène est le premier spectateur et en même temps il ne perdait jamais le sens de l'efficacité par rapport au public qui allait venir, mais il la jugeait d'après lui-même, en tant que spectateur. Ensuite on peut gérer des risques, en prendre. Par exemple, pour *Chère Éléna Serguïévna*, on a travaillé sur deux formes différentes et je craignais que celle qu'on avait choisie soit un peu exigeante par rapport au public. Fallait-il vraiment s'entêter dans cette hypothèse ? Ce sont les acteurs, de l'intérieur, qui ont voulu continuer dans l'hypothèse choisie. Eux aussi avaient donc une notion de public imaginaire dans la tête qui les incitait à vouloir tenter ce pari-là. On a eu raison au bout du compte.

Je ne me départis pas d'une énorme confiance dans les spectateurs. J'ai l'intuition que la forme théâtrale, quand elle cherche le détour de fabrication pour recréer le réel, le fait à travers un vocabulaire qui finalement est familier aux gens. Est-ce le gène du théâtre qu'on balade historiquement depuis des millénaires ? Est-ce lié au jeu et à ses règles qu'on connaît très bien, comme les enfants savent le faire, de manière parfois très sophistiquée ? Quand je regarde mon fils jouer tout seul, je le vois faire du théâtre de narration : il incarne trois personnages sans problème, avec des combats, etc. Je pense qu'on garde tout ça en nous. Du coup, quand on emmène les gens vers cet exercice du jeu, de la forme, qui consiste à dire : ce n'est pas la réalité que l'on vous montre mais on la recrée *en s'amusant à*, ils sont partants et on peut leur faire confiance. Il en résulte une connivence, un sentiment de familiarité avec le public qui nous fait penser que si on fait telle chose, ils nous suivront.

S'il n'y a pas de quatrième mur, cette complicité peut être encore plus évidente. Ce qui veut dire que la relation avec le public pendant la représentation est très extensible : elle peut aller de ces formes-là, qu'on retrouve aussi chez les clowns, jusqu'à la grande fermeture du quatrième mur où c'est par la fiction qui s'exerce entre les acteurs, maîtrisée par l'esthétique du metteur en scène, que l'échange se fait. Ce n'est pas un échange direct : les spectateurs sont comme transportés dans un monde.

Ils sont tout d'un coup complètement inclus dans la représentation, sans qu'on aille les solliciter directement en tant que spectateurs.

Quel serait le public idéal ?

D'un point de vue très égoïste pour le metteur en scène, le public idéal est celui qui adore ce que vous avez fait ! Encore que certains succès ne sont pas complètement rassurants. Parfois on monte des projets auxquels on croit profondément, en pensant qu'on raconte bien une belle histoire, et puis tout d'un coup une consensualité se crée autour du spectacle, avec des commentaires dans lesquels on ne lit pas toujours l'expression de ce qu'on a voulu faire. Le succès est rassurant, mais il peut être parfois inquiétant. Mais il est quand même avant tout rassurant ! Le théâtre a ceci de particulier : ça se mange frais ! Si ça ne se passe pas quand ça se fait, ça ne se passera pas après. Ce n'est pas le cas de la peinture, ou de la littérature. On ne peut pas ressortir d'un tiroir un spectacle des années après pour prouver qu'on avait raison. La rencontre du public est donc la profonde légitimité du théâtre. On peut le rencontrer bien, ou mal, sur des bases exigeantes, ou moins exigeantes, mais ça se fait au présent. De ce point de vue, le théâtre privé est fondamentalement honnête : si le public ne vient pas, on arrête. La sanction est immédiate : c'est la recette. Ce n'est pas toujours simple de séparer le rapport qu'entretient le metteur en scène avec le public de celui qu'entretient le directeur avec le public. Je suis très sensible au fait que le spectacle convoque du monde et que les gens se précipitent ou ont envie de venir. Sinon, pourquoi faire ce métier.

Travaillez-vous pour le public ou pour un public particulier et plus restreint ?

Je crois qu'un metteur en scène travaille fatalement pour *un* public. Si c'est un metteur en scène qui accomplit un itinéraire au fil de spectacles, il finit par constituer un public qui entretient avec lui, ses projets, une relation particulière. Le théâtre est divisé en différents publics de toute façon. La somme de ces publics constitue un vaste ensemble – les dernières statistiques montrent que le public de théâtre est énorme, aussi important que le public sportif – mais ces différents publics ne vont pas assister à une représentation théâtrale en attendant les mêmes choses. Et c'est bien de vérifier que, quelle que soit la relation qu'on entretient comme metteur en scène à un théâtre à faire ou à ne pas faire, quand il se passe quelque chose entre les spectateurs et ce qui se déroule sur le plateau, de quelque nature que ce soit, le théâtre existe. Il y a des bons

théâtres et des mauvais théâtres. Mais ça existe. En allant voir certains projets, je me dis finalement que ce qui se passe sur le plateau correspond à ce que ces gens attendent.

On peut aussi décider en tant que metteur en scène de mettre en œuvre des projets pour déstabiliser cette consensualité, cette relation de complicité et provoquer un questionnement. On s'adressera alors à un certain public, qui attend du théâtre non pas d'être conforté, rassuré, mais au contraire d'être saisi, questionné, troublé, etc. Ça fait un public différent de celui qui va prendre sa place, et parfois la payer très cher, simplement pour vérifier physiquement qu'on lui propose bien ce qu'il attendait.

Avant que la représentation ne commence, s'installent dans la salle des individus qui sont des consciences éparpillées – même si elles ont en commun de vivre dans le même pays, à une même période de l'histoire malgré tout. Mais si on a fait notre travail comme je pense qu'on doit le faire et que la représentation est réussie, je crois qu'elle arrive à créer momentanément une conscience collective qui est l'expression d'un public. Et c'est là la beauté de la représentation théâtrale, qui réunit des gens épars, et peut-être plus aujourd'hui que dans des périodes où il y avait une conscience collective plus forte. C'est ce qui fait que la réaction d'un public, à la fin d'une représentation, est collective. Ensuite les gens retrouvent leur bulle individuelle, mais chargés de ce petit moment de partage collectif. C'est ce qui définit la représentation et pour moi la rend belle, et c'est ce qui en fait le moment le plus important dans une maison de théâtre.

Dans l'histoire de la décentralisation, il y eut même des metteurs en scène que le public gênait ! Pour ma part, je regarde mes spectacles mais je ne peux pas les regarder dans la salle avec le public parce que une salle réagit : si tout d'un coup, à côté de moi, quelqu'un dit quelque chose contre le spectacle que j'ai fabriqué, je le vis mal !

Est-ce que vous vous souvenez d'un exemple précis ?

Oui. C'était en tournée à Toulouse, pour un spectacle dont j'étais très fier, *Le Piège*, qui a eu un grand succès, tant auprès de la presse, des professionnels que du public. Ce jour-là la représentation du *Piège* s'était bien déroulée, et j'ai voulu sortir avec les gens de la salle, en prêtant une oreille à ce qui se disait. Sur le parvis du Théâtre Daniel Sorano une dame, qui avait l'air contente, attendait avec une amie son mari qui était un peu à l'arrière. Le mari les rejoint, et elle lui demande ce qu'il en a pensé. Et il répond : « PLUS JAMAIS ÇA ! » J'étais à côté ! Et ça ne s'est

pas arrêté là. Deux amis les rejoignent et la dame leur demande leur avis. L'un d'eux s'exclame : « Ça ne nous a pas empêchés de dormir ! » Je suis rentré à l'hôtel immédiatement ! Voilà un exemple de friction avec le public réel !

D'une manière générale, le metteur en scène est plus facilement témoin de son succès que de son échec. Ceux qu'on entend, c'est ceux qui ont une vraie gratitude et qui tiennent à en faire part, à la témoigner physiquement ou par courrier. Mais personne, ou c'est très rare, ne vient vous voir en disant, comme ce monsieur à Toulouse, « plus jamais ça ! »

Les relations avec le public peuvent avoir cette ambiguïté. Je crois que le metteur en scène pense au public mais c'est un public assez imaginaire, assez virtuel. Et c'est le déroulement de la représentation qui fabrique le vrai public et la vraie relation au public. Avant, elle est un peu fantasmatique.

Il y a aussi de beaux souvenirs de public ?

Les beaux souvenirs de public sont ceux qui légitiment la confiance qu'on met en lui et parfois il arrive à surprendre. Il y a Avignon bien sûr, mais c'est particulier : pour l'homme de théâtre, le public d'Avignon est une cure de jouvence. On ne peut pas rêver mieux que des gens qui se déplacent volontairement dans une ville pendant leurs vacances pour dévorer du théâtre jusqu'à plus soif et qui ont une espèce de foi qui ne peut que vous conforter dans votre statut d'homme de théâtre. Avignon, ce n'est pas la vie réelle, c'est la vie rêvée du théâtre. Les gens ne sont là que pour ça, ils ne pensent qu'à ça. Quand on revient dans nos maisons, ce n'est pas tout à fait la même chose : il faut de nouveau aller chercher le public.

J'ai le souvenir d'une représentation des *Heures blanches*¹, au Théâtre de l'Aquarium, dans la Cartoucherie de Vincennes. C'était au mois de juin et on n'avait pas été informés qu'un dimanche après-midi il y aurait dans le bois de Vincennes le Marathon de Paris. Toutes les routes qui menaient à la Cartoucherie étaient bloquées et on s'en est aperçu deux heures avant la représentation ! Bref le théâtre était inaccessible. On savait qu'au moins 70 % du public venait en voiture, et la navette ne pouvait pas passer non plus. Laurent Caillon et moi sommes allés en coulisses nous préparer, dans une angoisse terrible, pour un spectacle qui n'aurait pas lieu. On éprouvait en plus le malaise de n'avoir pu prévenir personne. En fait, il ne manquait pas un spectateur ! Les gens avaient envie de ce spectacle, et ils sont venus à pied. On a commencé en retard bien sûr, mais on a joué devant la salle pleine. C'est un beau souvenir.

1. Créé en 1985 au Théâtre de l'Aquarium

Il faut avoir confiance dans le public : si un spectacle exerce une attraction sur lui, il se déplace, il fait des pieds et des mains ! C'est pourquoi je suis toujours content de les voir arriver.

Est-ce qu'on peut parler de « bonne » ou de « mauvaise » salle ?

Il y a des salles différentes, et ce phénomène est inexplicable. On sait seulement que dans une salle de jauge moyenne, s'il y a une partie du public, regroupée géographiquement, qui adhère fortement au spectacle, elle va emmener une autre partie du public avec elle. Et inversement, si une partie du public reste indifférente ou hostile, on risque d'avoir une salle contaminée. Ça rentre dans le phénomène de fabrication d'une conscience collective.

Mais j'ai fait aussi des spectacles où j'avais les réactions du public à 50 cm de moi et là on voit ce qui se passe ! Des spectacles narratifs, ouverts, où l'on sent qu'on emmène le public vers quelque chose et qu'il peut résister un peu ou l'inverse, le public veut vous emmener vers quelque chose et alors c'est à vous de résister. Mais cela relève plus de la problématique du metteur en scène que de l'acteur. On peut repérer des cycles : des salles se ressemblent sur une exploitation, mais en général peu à peu l'identité du spectacle fabrique l'identité du public. Dans les premières représentations, on peut voir des gens extrêmement enthousiastes, d'autres critiques, troublés, qui ne voulaient pas voir ça. Il faut savoir que le spectateur a une représentation imaginaire dans la tête quand il vient, surtout quand on travaille sur des pièces connues. Donc, soit il peut être surpris et ravi de ne pas valider cette représentation imaginaire et d'en voir une autre qu'il n'attendait pas, soit au contraire il peut en être troublé ou mécontent. Au début de l'exploitation d'un spectacle on sent bien que les salles ne sont pas homogènes, mais au bout d'un moment, le spectacle a une identité, le bouche à oreille opère et donc les gens qui viennent veulent voir ce spectacle-là.

Est-ce que les réactions du public peuvent faire évoluer le travail ?

Ça dépend vraiment du type de théâtre que l'on met en œuvre. Il y a des formes qui ne permettent pas d'en tenir compte. On peut dire qu'un spectacle est trop long, sentir que le public fatigue et du coup on coupe, mais ce n'est pas simple. Quand le théâtre est plus narratif, qu'il n'y a pas de quatrième mur, le statut du public change, il devient un partenaire virtuel. Là effectivement ça peut faire bouger la représentation. C'est une chose qu'on maîtrise plus ou moins.

Dans un spectacle au Théâtre de l' Aquarium, *Pépé*, on avait donné un statut dramaturgique au public : c'était un travail sur la vieillesse, qui partait d'un projet personnel d'acteur qui était de jouer *Le Roi Lear* en étant jeune. J'ai d'abord fait un travail d'enquête, en passant deux mois dans le service gériatrique d'un hôpital à Lagny. Je suis revenu avec des heures d'enregistrement de témoignages. C'était un matériel sociologique et j'avais demandé à Jean-Louis Benoit d'être l'auteur et de me mettre en scène dans le rôle d'un vieux. L'idée, c'était un vieillard, joué par un acteur jeune grimpé, donc un clown, avec un vieux pantalon de survêtement, un faux cul, un faux ventre, une barbe en savon à raser qui accueillait ses petits-enfants, dans une sorte de bric-à-brac qui tenait du grenier mais qui était nommé théâtralement comme l'hospice. Il y avait cent spectateurs et chacun d'entre eux était donc l'un de mes petits-enfants. Je m'adressais à eux tour à tour collectivement et individuellement, pour leur demander de leurs nouvelles ou leur raconter la suite d'une histoire entamée lors de leur visite précédente, et ce, dans une très grande proximité : ils étaient alignés sur deux côtés le long d'une travée de dix mètres, et je jouais entre eux. Je pouvais non seulement m'adresser à eux mais aussi leur donner des choses : un café sans sucre, comme on boit à l'hospice, ou un plat de purée. C'était donc un rapport où le spectateur était malgré lui constitué comme un partenaire. Il y avait des gens qui étaient ravis, amusés et d'autres qui étaient gênés. Je comprends qu'il y ait des spectateurs qui n'aient pas envie d'être instrumentalisés. Là il y avait malgré tout une relation de tendresse mais les gens n'étaient pas tranquillement assis devant quelque chose, ils étaient dedans. Ils étaient pris à partie mais jamais agressés. En revanche on se met en situation de vivre la résistance du spectateur. On peut la sentir. Il y a des acteurs qui ne supportent pas de faire ça. Moi j'adorais ça. Il fallait trouver des ruses : si je donnais un café à quelqu'un, je lui disais « tu n'es pas obligé de le boire ». Et puis il y a des débordements inverses. Un jour, j'ai entendu dans mon dos quelqu'un m'appeler « pépé, pépé ! » et tout d'un coup j'ai senti une main sur mon épaule : une femme me prenait par les épaules pour me faire rasseoir. J'avais ma canne et je l'ai tapée ! Je suis resté dans le personnage, qui ne pouvait pas supporter une chose comme ça. Il y a des limites, dans les deux sens.

En quoi le public peut-il se tromper ? Parce qu'il ne partage pas les mêmes critères esthétiques ?

Il peut se tromper parce qu'il peut manquer à un projet qui mérite pour-

tant l'attention. C'est une question qui n'a de sens que si on se la pose dans des structures particulières. Dans le théâtre de service public, le public peut parfois se tromper : des projets se déroulent, le public n'y est pas et c'est dommage parce qu'il rate quelque chose. Mais c'est une question qu'on ne peut pas poser dans le théâtre privé, où le public a toujours raison : s'il n'est pas là, ça n'existe pas. Cela ne se passe pas dans le théâtre public. S'il y a des spectacles qui ne marchent pas, on ne les arrête pas, on les joue jusqu'au bout. On propose au public des choses, il y adhère plus ou moins, on se réjouit qu'il adhère plutôt que le contraire mais c'est immuable, le spectacle se fera de toute façon, et dans les termes contractuels qu'on a décidés : on jouera quatre semaines, que cela marche ou pas. Sauf si on met en œuvre des protocoles qui permettent de prolonger un peu, comme j'essaie de faire ici. Si ça ne marche pas on le jouera quand même, devant un petit public, en partant du principe qu'il y a toujours un public pour un spectacle. Et ce n'est pas faux. J'ai assisté à ça, sur une pièce de Bond dans un grand théâtre. À l'entracte, la moitié de la salle est partie. Il n'empêche qu'à la fin, ceux qui sont restés ont applaudi de manière extraordinaire. Il s'est donc forgé un public pour ce spectacle. Ce n'est pas forcément un mal : ça permet de créer des minorités. Je crois au projet théâtral qui réunit un maximum de monde, j'aime ça, mais, et c'est le directeur qui parle ici, ce n'est pas un mal que dans la vie artistique il puisse y avoir des minorités : des metteurs en scène minoritaires, dans leur manière de voir et de fabriquer le monde, et des spectateurs minoritaires, mais qui ont le droit d'exister. Et puis il faut aussi pour la santé morale et globale de notre belle économie de service public, des spectacles qui sachent convoquer beaucoup de spectateurs. Il y a aussi des convocations d'ordre rituel : il y a des institutions théâtrales où de toute façon il y a du public parce que c'est l'institution qui les convoque : c'est toujours des projets de bon ton, de bon goût, plutôt prestigieux, qui plaisent un peu plus ou un peu moins, mais *grasso modo* l'adhésion du public est quasiment naturelle à ces projets-là parce que ce sont des projets de culture et que ce public respire la culture... C'est plus compliqué quand on doit, comme metteur en scène ou producteur, faire adhérer un public qui attend du théâtre quelque chose d'important pour lui. Ça peut être important du point de vue du divertissement : ils peuvent attendre du théâtre de passer un *bon moment*, et s'ils ne passent pas un bon moment, ils ne sont pas contents. Et il y a des gens qui attendent du théâtre quelque chose qui leur donne une force, et s'ils ne l'obtiennent pas, ils ne sont pas contents non plus.

Tous ces gens-là ont un réel besoin du théâtre, sur un plan ou sur un autre. Il y en a d'autres qui ont une vie telle qu'ils n'ont pas un besoin fou de théâtre : c'est bien qu'il y en ait, mais ça ne crée pas forcément un manque profond si ça ne se produit pas.

Depuis que vous avez commencé à mettre en scène, avez-vous noté un changement du public ?

Oui. Le public, c'est les gens d'un lieu à une époque donnée. La société française des années 70-80 n'est pas celle des années 90-2000. Dans les projets artistiques mis en œuvre à l'Aquarium, on avait alors affaire à un public qui était plus constitué collectivement que maintenant. Il venait beaucoup en groupe parce qu'il y avait une vie associative, militante extrêmement forte. Aujourd'hui les gens viennent plus à titre individuel. L'envie de collectivité, si elle existe, n'est plus la même, à l'image de l'évolution de la société.

Est-ce qu'on doit toujours donner raison au public ?

On peut répondre oui, mais ça ne fait que rejoindre ce que j'évoquais plus haut en disant que le théâtre, ça se mange tout de suite. Le public a toujours raison parce que s'il n'est pas là, l'acte théâtral n'a pas de sens. Mais dans son jugement, je crois que le public peut se tromper, autant que nous. On réussit les choses quand ni lui ni nous ne nous trompons et qu'on arrive à réaliser ensemble une petite œuvre, qui a une durée très éphémère mais qui remplit son rôle. Cela peut laisser des traces plus ou moins fortes, jusqu'à rester dans les mémoires.

Propos recueillis par Olivia Burton et Laurent Caillon.

Une première fois

Je suis issue d'un milieu modeste. Dans ma famille, on allait rarement au cinéma et jamais au théâtre. C'est avec l'école que j'y suis allée. Le vrai premier spectacle que j'ai vu, c'était Hamlet, dans la mise en scène d'Antoine Vitez à Cbaillot avec Richard Fontana dans le rôle-titre. Il faut d'abord s'imaginer cette bande d'élèves de 3^e partant en expédition de Saint-Denis à Paris, un dimanche, pour aller voir Hamlet dans une version longue qui durait 5 heures. J'ai un souvenir de bazar organisé, de sandwiches au saucisson que nous avions emmenés. J'ai retrouvé la même ambiance, qui m'a réjouie, l'année dernière quand je suis allée voir la même pièce à Nanterre. C'était un soir en semaine, la salle était remplie de classes d'adolescents tout excités. Je crois qu'en 1983 ce spectacle a changé ma vie à mon insu, m'a fait découvrir ce que c'était qu'un spectacle avec des comédiens généreux qui procurent cette émotion extraordinaire, collective, d'emmener le public vers un autre univers. Je garde des images très précises, une scène blanche avec des cubes, un grand rideau de velours rouge dans lequel au dernier acte tout le monde venait mourir, une pièce si riche et Richard Fontana dans le rôle-titre, d'une beauté et d'une émotion qui ne pouvaient que toucher l'adolescente de 15 ans que j'étais. J'ai depuis une passion absolue pour Shakespeare et Hamlet en particulier que j'ai vu de nombreuses fois sur scène. Je compare toujours tout à l'aune de ce souvenir.

Armelle Degeorges, spectatrice



1789

“La révolution doit s’arrêter à la perfection du bonheur.” St-Just.

“1789” par le Théâtre du Soleil
à la Cartoucherie. Route de la Pyramide,
Paris 12^e, M^o Château de Vincennes.

A partir du métro : service spécial gratuit
d’autobus aller et retour.

Mercredi, jeudi, vendredi à 20 h 30, samedi
à 16 h et 20 h 30, dimanche à 16 h.

Location : 328 95 04

Prix des places collectivités : 11 f.

Equipe collectivités : Gérard Hardy,
Odile Cointepas, Françoise Lemoine.

L'émotion politique

Je vais au théâtre depuis 35 ans, environ une fois par semaine, parfois plus. Le premier spectacle dont je me souviens s'appelait Revue La Cloche, spectacle semi-professionnel mettant en scène (chant-danse-texte) les évènements locaux nantais. Impression de malaise. Je devais avoir 6 ou 7 ans.

Un beau souvenir de théâtre : 1976 ou 1977. Avignon. Jules César par la compagnie l'Attroupement devant l'église de Champfleury. Nous assistons au spectacle avec notre fils âgé alors de 5 ou 6 ans. Meurtre de Jules César. Michèle Goddet, qui incarne Jules César, se tient, tel un oiseau sur son perchoir, en haut d'un escabeau. Ses assaillants la frappent. Au pied de l'escabeau, une bassine dans laquelle s'écoule, à très petit filet, de l'eau provenant d'un bidon de plastique. Le meurtre accompli, les assaillants s'aspergent avec cette eau. À cet instant, mon fils se rapproche de moi et me dit très ému : « Tu as vu, maman, tout le sang ! » Rien de réaliste pourtant, pas même une eau colorée en rouge. Non, rien, juste la force d'évocation, quelques comédiens en état de grâce... et un moment de pur bonheur.

Un mauvais souvenir ? Non. J'ai connu énormément de spectacles moyens, voire très moyens, beaucoup d'attentes déçues mais aucun vrai mauvais souvenir.

En quoi consiste mon plaisir à venir au théâtre ?

Plaisir du lieu, parfois familial, souvent familial, les odeurs, l'équipe d'accueil.

Où bien lieu incongru, à découvrir, étrange. Plaisir du théâtre dans des lieux qui ne sont pas faits pour le théâtre.

Plaisir de la mise en condition juste avant le lever de rideau.

Plaisir de l'attente. La montée du désir.

Le déplaisir ou la gêne ? C'est l'attente déçue : le point de vue du metteur en scène manque. Le travail n'est pas abouti. Je suis en colère parfois lorsque de gros moyens humains ou financiers n'ont pas été suffisamment exploités, j'ai le sentiment d'un travail vain. Parfois aussi j'ai l'impression d'assister à un malentendu : une partie non négligeable du public est manifestement venue pour rire et si le spectacle ne s'y prête pas,

tant pis, il faut rire malgré tout. D'où un contresens dans les réactions et un malaise sur scène. Voilà pour la gêne.

Je vais seule au cinéma. Je n'y vais d'ailleurs que seule. Au théâtre, jamais. Au cinéma, les réactions des autres spectateurs me gênent, m'agacent. Au théâtre, au contraire, elles me sont nécessaires, elles font partie du spectacle vivant, elles participent à le rendre vivant (excepté les rires à contre-emploi). On pourrait nommer cette sensation l'émotion politique. C'est-à-dire avoir conscience que ce moment partagé restera unique, nous constituera désormais, sera à compter au nombre des expériences qui nous rendent la condition humaine plus supportable.

En quoi le souvenir d'un spectacle que vous avez aimé est-il différent de celui d'un film que vous avez aimé ? C'est toute la différence entre un bon repas dont vous étiez absent et que l'on vous raconte et un bon repas auquel vous avez participé.

J'achète parfois les textes mais, excepté les textes, très littéraires, de quelques grands auteurs de théâtre, la plupart des textes écrits pour le théâtre ont une telle spécificité qu'ils perdent beaucoup de leur intérêt à la lecture.

L'architecture de la salle compte, bien sûr : la salle fournit la première scénographie au spectacle. N'importe quel lieu peut être lieu de théâtre. Il faut simplement que le metteur en scène l'intègre, joue avec et non contre.

Au théâtre le temps passe comme dans la vie. Les bons moments sont toujours trop courts et les mauvais toujours trop longs.

Naturellement attirée par les cinéastes pratiquant les longs plans-séquences (Orson Welles, Alain Cavalier, etc.), je ne peux qu'être à l'aise avec le cadre fixe. Le cadre fixe « fixe » précisément l'attention, permet d'accéder plus facilement à l'intériorité, alors que la rapidité des plans favorise l'impression de superficialité. À moins de s'appeler Patrice Chéreau qui, particulièrement dans Ceux qui m'aiment prendront le train, utilise la fébrilité de sa caméra pour donner sens à la fébrilité des personnages.

Oui, je me sens partenaire du spectacle. L'art existe-t-il sans destinataires ? Un spectacle sans spectateurs ? Cela montre bien que les spectateurs

doivent sans aucun doute avoir leur rôle à jouer, collectivement. D'ailleurs, lorsque je sens dans une salle de théâtre les réactions majoritairement contraires aux miennes, j'ai l'impression de devoir lutter contre les autres spectateurs. Oui, le spectateur au théâtre est actif parce que le temps partagé est le même pour ceux qui sont sur le plateau ou en régie et ceux qui sont assis dans la salle. « Hic et nunc » quelque part sur terre.

Ce que je viens chercher au théâtre ? Schématiquement, je cherche deux choses que je ne trouve pas ailleurs dans d'autres domaines mais qu'il semble paradoxal de vouloir éprouver conjointement : d'une part, le désir d'être « jouée », complètement traversée par les émotions, la magie des effets du théâtre, le charisme des comédiens, l'esthétisme de la scénographie, des lumières, etc. Bref, le désir d'une perte de contrôle. Et d'autre part, une nourriture intellectuelle : approcher un peu plus la nature humaine, être confrontée à des questionnements, des réponses, des violences. Surtout ne pas sortir du spectacle intacte. Bref, une recherche de sens. C'est cette attente-là que je renouvelle chaque fois, à chaque spectacle, inlassablement depuis 35 ans. Lorsque le spectacle y répond, c'est alors la jubilation.

Marika Hupé, spectatrice

La danse de vie

Entretien avec Pierre Arditi

comédien

le 7 janvier 2006

Votre envie de devenir comédien vient-elle d'une expérience marquante de spectateur ?

Oui, de spectateur enfant. Quand j'étais petit garçon, j'allais régulièrement aux Trois Baudets, un music-hall qui appartenait à Jacques Canetti, qui faisait partie de ma famille, et qui a découvert tout ce que la chanson française a pu compter d'important : Brel, Brassens, Béart, Gainsbourg, etc. C'est là que j'ai éprouvé mes premières sensations devant des spectacles. Mais j'ai aussi fréquenté les théâtres parce que mon père, qui faisait des décors, nous y a emmenés très tôt. Cela a été sans doute un déclic. Ce qui me séduisait, c'était la scène : ces gens qui étaient sur un petit promontoire d'où on pouvait les voir me fascinaient. Il me semblait que ces gens-là n'étaient pas comme les autres, et au fond j'avais sans doute déjà l'envie de ne pas être comme les autres ! Mais ce furent des impressions fugitives. J'avais 7 ou 8 ans quand j'ai vu chanter Brel ou écouté Devos. Ensuite quand je suis devenu adolescent et que j'avais des difficultés avec moi-même, je me suis interdit de penser que je pouvais devenir ça. C'est revenu plus tard.

Quelle relation entretenez-vous avec le public dans le travail préliminaire à la représentation ?

Pendant les répétitions, il existe un public constitué du metteur en scène, de son assistant – ou son assistante –, et quelquefois de certains partenaires. Mais c'est un faux public, parce que c'est un public averti, fait de professionnels qui ont une fonction au sein d'un spectacle. Donc on ne peut pas trop se fier à ce public présent aux répétitions, pour représenter le vrai public qui viendra ensuite soit par envie, soit par curiosité, soit par snobisme, ou ce qu'on veut, pour rêver, s'instruire, s'amuser en face de quelque chose dont il ignore tout. À celui-là, pendant les répétitions, je ne pense jamais sinon je ne serais plus capable de jouer. C'est beaucoup trop tôt pour penser à lui, et ce d'autant plus que, la première

personne pour laquelle on joue, c'est soi-même. Quand on travaille avec un metteur en scène, on pense à ce qu'on doit jouer, à comment y arriver au mieux, sans économie de soi, de fatigue, d'imaginaire, sans consensus. La seule question alors, c'est de tendre à être au sommet de la production de soi-même par rapport à un projet. C'est ça le travail de l'acteur pendant les répétitions.

Quand Didier Bezace m'a proposé de jouer Arnolphe dans *L'École des femmes*¹, j'ai tout de suite accepté parce que c'est un rôle dont j'avais envie depuis longtemps, pour me souvenir d'en avoir passé une scène, la scène dite du rapt, quand j'avais 17 ans, au cours d'art dramatique chez Balachova. Donc déjà le personnage me troublait mais évidemment à 17 ans j'étais bien incapable de l'interpréter : il fallait d'abord que le sang coule dans mes veines et que j'aie vécu pour pouvoir aborder ce bonhomme. On a fait avec Didier Bezace un premier train de travail, de recherche. Il n'avait pas envie de remonter pour la énième fois le texte pour refaire du personnage un bourgeois rondouillard roulé dans la farine par une enfant de 16 ou 18 ans. J'étais d'accord là-dessus mais j'avais aussi des idées et un imaginaire à propos du personnage qui avait mis 40 ans à mûrir. Or, quand on a commencé à travailler, on a abordé des zones qui n'étaient pas du tout celles que j'avais imaginées. Mon problème à ce moment-là n'était pas de savoir comment le public pourrait éventuellement percevoir notre travail commun à tous les deux, mais mon énergie s'est concentrée totalement sur ce que me demandait de faire Didier par rapport à un concept que je n'avais pas envisagé une seule seconde, et d'y répondre. Après cette première série de répétitions, on a fait une pause puis on a repris un mois plus tard et on a alors totalement changé de direction : il a donc fallu que je remette en question ce qu'on avait approché et qui ne ressemblait plus à ce qu'on allait faire. À nouveau mon énergie était tendue vers ce but et non pas sur la potentielle réaction d'un public absent pour l'heure et qui n'avait pas voix au chapitre. J'ai toujours pensé qu'au cinéma l'acteur était un magnifique pion et au théâtre, un roi – si tant est qu'il ait des choses à proposer bien sûr. Le théâtre, ça demande un effort, c'est quand même fatigant, les gens se déplacent, à une époque où l'on reste plus volontiers vissé devant la télévision, et donc la moindre des choses, c'est de produire de soi ce qu'on a de meilleur, pour tenter d'être digne de cet événement unique qu'est la représentation, et non pas de quelque chose de banal. C'est pourquoi dans ces instants-là, la notion de public n'a pas lieu d'être : curieusement c'est un élément absent.

1. *L'École des femmes*, de Molière – Festival d'Avignon (2001)

À quel moment commence-t-il à vous préoccuper ?

Je ne pense à lui finalement que lorsque je commence à jouer en représentation. Là, il reprend son rôle de masse à séduire, à intéresser, à capter, à dompter... À moins que ce ne soit elle qui vous terrasse parce ce que ce que vous offrez ne l'atteint pas. Commence alors un autre travail. Bouquet disait joliment : « N'oubliez pas que le public ne vient pas pour vous voir jouer, mais pour jouer avec vous. » On entre sur scène comme on descend dans l'arène mais la finalité n'est pas de tuer : contrairement à ce que croient les adversaires de la corrida justement, quand un matador descend dans l'arène, son but profond est de jouer avec l'animal. Bien sûr ça se termine par la mort mais la corrida n'est jamais aussi belle que lorsque les deux protagonistes se sont mariés, ont fusionné car alors, c'est une danse. Dans le cas de la corrida, c'est une danse de mort, et dans celui du théâtre, on peut espérer que ce sera une danse de vie. Il s'agit d'un travail avec le public. Mais le public est une notion abstraite : il n'y a pas *le* public mais *des* publics. Il y a des gens différents qui ne sont jamais les mêmes, qui viennent avec leur envie, leurs soucis, leur non-envie, leur fatigue, éventuellement poussés, dans le cas des hommes, par leurs femmes qui les ont entraînés voir un spectacle ou un acteur qu'elles aiment, etc. La magnifique bête qu'est le public n'est jamais la même et on ne sait jamais comment il faudra la prendre. Il faut à la fois ne céder en rien sur ce qu'on avait décidé, sur le rêve de départ – un peu comme dans la vie où il ne faut jamais perdre de vue ce qu'on avait décidé qu'on serait à 17 ans même si la vie s'ingénie à vous le faire oublier –, garder l'exigence initiale donc, et en même temps, pour aller au bout de ce rêve premier qui serait le spectacle dans son état idéal, il faut façonner, malaxer et amener ce fameux public, petit à petit, à ce qu'on avait décidé qu'on lui dirait. La tête et l'âme doivent fonctionner en même temps à plusieurs niveaux : l'intransigeance sur le propos, la perte de conscience au moment où l'on joue et où l'on est embarqué par le personnage qui vous pousse, et une part de conscience aiguë dans la perception de ceux qui sont dans le noir, vous regardent et vous entendent. Il faut sentir qu'à un moment donné, par exemple, s'ils sont portés sur un rire qui pourrait l'emporter sur l'intégrité du propos, on doit les ramener doucement, sans les priver du plaisir, dans un rire qui sera dans la tessiture adéquate à ce qu'on leur raconte. Jovet disait qu'il ne faut jamais aller là où le public veut vous faire aller : c'est le contraire. C'est l'acteur qui doit guider le public là où il a décidé de l'emmener, avec l'auteur et le metteur en scène. Donc intégrité, éthique, respect.

D'ailleurs quand on fait rire les gens comme on avait pensé qu'il faudrait le faire, c'est-à-dire avec des moyens nobles, et non pas en naviguant trop bas, on s'aperçoit que même s'ils ont l'air de rire un peu moins, alors qu'ils pourraient sans doute rire un peu plus si on utilisait des moyens plus grossiers, ils vous sont reconnaissants à la fin parce qu'ils ont ri d'une manière plus rare et on est récompensé par ça. On vit pour ça : ne transiger avec rien du propos et faire passer aux autres ce propos de la manière la plus pure et la plus brutale possible, c'est-à-dire la moins consensuelle possible. Le théâtre n'est pas pour autant une punition. Il s'agit en réalité de nourrir l'homme, au sens général du terme, de quelque chose qu'il ne trouve pas forcément dans sa vie quotidienne. C'est pour cela que le public prend la peine de se déplacer dans les théâtres : pour y écouter le monde d'une manière différente.

Comment le percevez-vous depuis le plateau ?

Quand je rentre en scène, je sais immédiatement à qui j'ai affaire. Quand j'avais 20 ans, je ne pouvais pas savoir, je n'avais pas assez vécu pour ça. Si le public pouvait imaginer à quel point on peut percevoir qui il est, il n'oserait plus battre un cil ! C'est comme si leurs visages s'allumaient. On sent tout de suite s'ils vont être immédiatement captés, s'il sont plutôt prêts à être attentifs et « recevants », ou au contraire s'il va falloir d'abord les canaliser pour les faire entrer dans la fable, si c'est ce qu'on appelle un public à zones, c'est-à-dire un public disparate qu'il va falloir réunir avant de pouvoir véritablement conter : avec des zones attentives, d'autres qui le sont moins, d'autres qui gesticulent parce que subitement elles s'ennuient, d'autres plus rigolardes... Il faut donc arriver à homogénéiser tout ça pour en faire un seul interlocuteur. Ce qui ne veut pas dire que les gens percevront le spectacle de la même manière, et que le public n'aura plus d'identité : au contraire, il s'agit de lui en donner une. Cette perception est inexplicable, ça se sent : à travers des bruissements, comme des brises, comme si on était sur un voilier avec des vents qui sont parfois contradictoires et qu'il faut maîtriser ou dont il faut se servir, parfois pour les apaiser, parfois pour en prendre de la force. Il s'agit bien d'un échange dont l'acteur doit être le maître.

En principe il ne faut pas mais il m'arrive de regarder le public, de fixer quelqu'un, parce que tout d'un coup quelque chose me nourrit là-dedans. Je m'appuie sur cette ombre qui semble informe et qui finit par avoir une identité simplement parce que je la sens bonne. Piaf faisait une chose formidable avant d'entrer en scène : elle regardait par le trou du

rideau et choisissait un visage qui lui plaisait, qui lui semblait doux et agréable et elle commençait à chanter uniquement sur ce visage, qui petit à petit en faisait rayonner d'autres à côté de lui et peu à peu la salle entière s'illuminait pour elle.

Finalement, quand je joue je ne *pense* pas au public mais je le sens. Et donc je sens que si c'est plus difficile dans un sens, il faudra que je trouve un autre chemin pour arriver au même but. Il faut penser à la fabrication de ce chemin qui doit conduire à la finalité, même s'il est un peu différent de celui prévu au départ. Ça fait partie de la vie : il y a ce qu'on décide, ce qu'on répète et puis quand on joue il y a la vie, et personne ne la connaît une minute avant qu'elle n'ait lieu. Ensuite, il faut savoir s'en servir et vivre, parce que si on applique bêtement le schéma, on se plante.

Pensez-vous au public ou à un public particulier, en l'occurrence celui de Pierre Arditi ?

Je pense qu'ils viennent me voir, que ce soit dans un théâtre public ou dans un théâtre privé : donc je n'ai pas à jouer différemment, je joue, point à la ligne. Si on est honnête, on joue au maximum de ce qu'on peut faire, où que ce soit. Quand on entre en scène, c'est sa vie qu'on met en jeu alors je joue de la même manière à Aubervilliers ou au Théâtre Edouard VII, Sacha Guitry, Molière ou Brecht... Peu m'importe de savoir quel est l'âge moyen du public dans la salle, ou sa provenance... ce serait là encore de la ségrégation. Pour revenir à *L'École des femmes*, on a eu beaucoup de gens très jeunes, qu'il fallait d'ailleurs apprivoiser et la meilleure manière de le faire, c'était de jouer la pièce avec intransigeance et honnêteté. On les a eus comme ça d'ailleurs. Il est rare que le public n'ait pas de talent. Quand c'est le cas, c'est que l'acteur n'en a pas non plus.

Il n'y a donc pas de « bonne » ou de « mauvaise » salle ?

J'ai la conviction que la salle, c'est l'acteur, le spectacle qui la fabriquent. Les acteurs qui se réfugient derrière le fameux « ils étaient mauvais ce soir » devraient d'abord se poser la question de savoir comment ils ont été eux-mêmes, car après tout, les gens viennent, paient, cher, même au théâtre public, et donc on se doit de leur fournir quelque chose d'unique. Le théâtre est le seul art qui dès l'instant où il est proféré, porte sa propre mort : à peine dite, une phrase est déjà morte parce que les gens qui viendront le lendemain ne l'entendront plus jamais de la même

manière. Donc c'est suffisamment unique pour être précieux et la responsabilité de l'acteur est totale puisqu'il est le passeur du dernier instant. Au théâtre, contrairement au cinéma, le metteur en scène, quand le spectacle commence, est sur son île, il agite son mouchoir en regardant le bateau partir sans lui, et c'est l'acteur qui devient le maître.

Plus jeune, avant d'entrer en scène, j'avais le trac classique, c'est-à-dire qu'au fond j'avais peur de ceux qui étaient dans la salle : est-ce qu'ils vont m'aimer, est-ce qu'ils vont accepter ce que je fais, est-ce que je vais les avoir ? Aujourd'hui, quand j'entre en scène, je n'ai plus peur d'eux mais de moi, j'ai peur de ne pas être à la quintessence de ce que j'attends de moi-même, de ne pas être assez digne du fait que la salle soit pleine en face. Parce que d'une certaine manière, le public est ma seconde famille, c'est un membre de ma famille qui change d'identité : ça peut être des pères et des mères, des enfants, des amis... La finalité du théâtre est d'être confronté à eux et le meilleur moyen d'y arriver, c'est non seulement de les respecter, mais peut-être de les considérer comme des gens si rares qu'on se doit de leur offrir ce qu'il y a de plus rare en soi.

Les réactions du public influent-elles sur le travail ?

Bien sûr. En réalité le moment où l'on travaille le plus, c'est le moment où l'on joue, en représentation : c'est à ce moment-là que le travail commence vraiment, puisqu'il est enfin confronté à la vie. Avant, il est confronté à la théorie. C'est un puits sans fond : on peut tout le temps modifier, changer, s'inspirer, bannir, retrouver, embrasser, détester ce qu'on fait, ce qu'on a fait ou ce qu'on va faire. C'est ce à quoi le public vient assister et quand on est rare à ce point-là, à ce moment-là il vous aime. Sinon, il a vu quelque chose qu'il aurait pu voir à la télé, et il s'en va sans rien dans les poches.

Les réactions du public ont donc une influence considérable pendant les représentations, de la première à la dernière. Il y a toujours des choses qu'on n'a pas trouvées, des tiroirs qu'on n'a pas ouverts et que le public vous permet d'ouvrir parce que tout d'un coup il vous fait toucher du doigt quelque chose que vous n'aviez pas vu. C'est très étonnant, en particulier sur des spectacles comiques, parce qu'il apporte une réponse sonore qu'on peut identifier mais même sur des spectacles où le rire n'a pas cours, la densité de l'écoute et de l'accrochage entre le public et vous est une réponse en soi. Par conséquent, ces réactions enrichissent et c'est important d'en tenir compte. C'est en cela que l'acteur est un être pervers : il semble perdre conscience et en même temps il garde une

case de conscience à l'intérieur de lui-même pour recevoir, décrypter – à la vitesse de la lumière – et se servir de ces informations que le public envoie, qui passent par des signes imperceptibles pour un profane, mais sont déchiffrées par un acteur instantanément.

Pouvez-vous raconter un souvenir, lié au public et qui vous a marqué ?

Récemment, en tournée avec une pièce de Véronique Olmi, *Mathilde*¹, que j'ai jouée avec Ariane Ascaride, dans une petite ville entre Lyon et Grenoble, dans un centre culturel où il y avait 450 personnes : vous arrivez avec une pièce qui n'est pas commode, dans un endroit où tout vous fait penser que c'est un trou perdu et où c'est sans doute compliqué d'avoir pu former un public et puis tout d'un coup se produit un état de grâce : de ma vie, je n'ai jamais eu une densité d'écoute et de silence comparable. Le public est tellement suspendu à vos lèvres, à votre corps ou à ce qui émane de vous qu'à un moment donné on se dit que ça pourrait durer toute la vie et quand la lumière s'allume, vous vous apercevez que la salle est très mélangée : il y a des gens jeunes, d'autres moins jeunes, des gens apparemment très différents et tout ça n'a fait qu'un pendant une heure et demie. Dans ces moments-là, on se dit qu'on est au sommet du mariage, c'est-à-dire qu'on attrape les gens au cœur et on est attrapé aussi, on ne cède rien mais on n'a pas besoin de céder parce qu'ils sont prêts à prendre le plus rare. Ce sont des moments qui vous font penser que le théâtre et donc la vie, ce pourrait être quelque chose dans ce goût-là. Et ça, c'est très beau.

Je ne crois pas avoir de mauvais souvenir de théâtre, j'ai des souvenirs plus douloureux, plus difficiles : par exemple, une pièce de Tom Stoppard, *Rosencranz et Guildenstern sont morts*², qui fait des deux personnages secondaires de Hamlet les Vladimir et Estragon shakespeariens : ce sont deux personnages qui traversent une histoire qui les dépasse complètement, et donc traversent le monde et la vie sans y rien comprendre et qui s'effacent. Claude Régy avait monté le texte dans les années 60, et avait fait un bide et nous l'avons remonté au Théâtre de la Plaine, sous la direction de Jean-François Prévand, avec trois personnages au lieu des 17 ou 18 que comporte la pièce. Le spectacle a eu un succès critique et d'estime énorme. On nous a donc engagés au Théâtre des Mathurins, théâtre privé. Je jouais avec Jean-Luc Moreau et nous étions peu connus à l'époque. On a commencé par des soirées *Pariscopes* : on offrait des salles aux lecteurs de *Pariscopes* qui, si le spectacle marchait, faisaient le bouche à oreille. Ce fut un échec terrible ! Les spectateurs n'y

1. *Mathilde*, de Véronique Olmi, mise en scène Didier Long – Théâtre du Rond-Point (2003)

2. *Rosencranz et Guildenstern sont morts*, de Tom Stoppard, mise en scène Jean-François Prévand – Théâtre de la Plaine (1976)

ont strictement rien compris, et ne sont pas entrés dans la pièce. Ils étaient 450 au départ et 17 à l'arrivée. Pendant tout le spectacle, ils se levaient en disant tout fort qu'ils ne comprenaient rien puis sortaient ! Évidemment, sur scène, nous étions très bouleversés, c'était comique et pathétique à la fois. Dans ces cas-là on se sent impuissant. On n'accuse d'ailleurs pas le public, mais on se dit que probablement on n'a pas su faire passer le texte ou bien que ce n'était pas vraiment un public, qu'il était trop disparate pour qu'on parvienne à le réunir : les gens étaient venus sans doute pour rire et en l'occurrence, si la pièce pouvait par moments faire rire, ce n'était pas dans la tessiture de ce qu'ils attendaient et on était trop jeunes à l'époque pour renverser la vapeur. C'était une expérience douloureuse mais intéressante.

Avez-vous observé, depuis vos débuts, une évolution du public ?

Non. La donnée est toujours la même, ainsi que l'exigence. Les gens viennent voir une chose qui ne ressemble pas à ce qu'ils peuvent voir ailleurs, ils viennent voir les quelques gouttes de sueur qu'il peut y avoir sur le front d'un acteur ou d'une actrice, et l'acteur est maître de cette vie qu'ils viennent chercher. Je ne pense pas que ça ait changé. Les changements éventuels concernent ce qui est produit sur les plateaux : un certain nombre de gens pensent qu'il faut déstructurer le théâtre à un point tel qu'il finisse par devenir un néant parce qu'ainsi ils espèrent toucher à quelque chose d'autre. Je crois qu'ils se trompent. La règle du jeu est toujours la même mais certains la pervertissent et pensent qu'à un moment donné, plutôt que de donner du sens, il faut donner la forme. Pour moi la forme n'est jamais aussi puissante que quand elle porte sur le fond. C'est en cela d'ailleurs que j'aime le travail de Didier Bezace : il ne cède rien sur l'exigence de ce qu'il y a à dire, et en même temps, il se refuse à toute complaisance esthétique. Quand il décide de mettre Arnolphe sur une espèce de radeau de 9 mètres dans la Cour d'Honneur, il ne le fait pas pour faire joli ou pour choquer, mais parce que cela dit le monde comme il a envie de le dire. Si on ne fait pas cela, on se retrouve avec un magma géographique qui ne dit plus rien. Mais je ne crois pas fondamentalement que les comportements du public aient changé : les gens sortent de chez eux, mettent une veste et un manteau et viennent écouter dire le monde et en face il y a des gens qui sont censés leur dire le monde, quelle que soit la manière choisie. C'est tout. La finalité est la même.

Le public a-t-il toujours raison ?

Non. Il a des raisons mais il n'a pas toujours raison et il lui arrive de se tromper, comme les acteurs et les metteurs en scène peuvent se tromper. Mais il n'a pas souvent pas raison, et c'est le problème ! Je me méfie des acteurs qui font porter au public la responsabilité d'une représentation moyenne ou mauvaise. Il faut être capable de se poser les questions d'abord par rapport à soi-même.

Par ailleurs je ne crois pas au génie méconnu. Parfois ça met beaucoup de temps à éclore. Par exemple en peinture, le public a souvent tort parce qu'il n'est pas précurseur : il faut que d'autres aient vu pour lui pour qu'il se rallie à quelque chose que finalement il n'avait pas vu. Mais d'une certaine manière un artiste, c'est ça : c'est quelqu'un qui regarde pour les autres. En fait ce n'est pas qu'il a tort mais qu'il ne voit pas forcément. Mais je ne crois pas qu'à un moment donné, notamment en peinture – si on repense à Van Gogh – ça ne finisse pas par atteindre le public. Au fond la vraie et la seule responsabilité du public, c'est de se déplacer pour être prêt à recevoir quelque chose. À partir de ce moment-là, c'est à nous d'être capables de livrer ce quelque chose en question. Si on ne livre rien, le public s'absente : si on ne lui donne rien, au bout d'un moment il s'ennuie et vous le fait savoir. Parfois il y a des mélanges d'acteurs, de metteurs en scène, de spectacles donc et de gens dans la salle qui ne se trouvent pas. Il peut arriver que ce soit de la faute de ce mélange de gens dans la salle qui n'a rien à faire là mais c'est rarissime. En 40 ans de métier, j'ai vu ça maximum dix fois. C'est une goutte d'eau dans le Pacifique. Toutes les autres fois où ça ne s'est pas bien fait ou moins bien fait, c'était parce que nous n'étions pas au rendez-vous.

Qu'est-ce que vous partagez avec le public ?

C'est ma vie ! C'est la vie ! On me dit tout le temps que je travaille sans cesse, que je devrais m'arrêter un peu or c'est comme si on me disait : « Meurs ! » Je vais avoir toute la mort pour me reposer donc il n'y a pas le feu, ce n'est pas pressé ! Je peux comprendre que les gens qui font un métier qui ne les séduit pas, qu'ils n'ont pas choisi, aient hâte d'arrêter, et de vivre une vie qu'ils ne peuvent pas vivre comme ils le désirent. Mais ça n'est pas mon cas. Il y a deux catégories d'acteurs : ceux qui cherchent à se fuir, à fuir la réalité, et ceux qui cherchent à se toucher : je fais partie de la seconde famille et quand j'entre en scène, j'entre en vie, donc évidemment le public me fait vivre et les autres me font savoir non seulement qu'ils sont vivants mais que d'une certaine manière ils

aiment bien passer un bout de leur vie avec moi. Pourquoi voudriez-vous que je supprime cette sensation de mon existence ? Je leur dois absolument tout : sans eux je ne peux pas vivre, quels qu'ils soient, et même quand ils ne m'aiment pas ou moins, peu importe : ils m'ont fait vibrer. Je rejoins la fascination du petit garçon de 8 ans : c'est-à-dire que je ne suis pas comme quelqu'un d'autre, parce que ces autres font que je suis différent. Ce n'est pas forcément moi. Nous le faisons ensemble. Donc je partage avec le public l'essentiel de la préciosité de mon existence, c'est pour ça que j'ai un respect infini pour lui et que quand j'entre en scène, que je joue bien ou mal, selon les jours – parce que je suis perfectible et fragile et finalement, bien que je parle beaucoup de maîtrise, au fond je ne sais pas bien ce que je maîtrise – je rentre avec mon âme et ce que je livre en scène, ce sont des petits morceaux de moi-même. Finalement jouer, c'est peut-être jouer des petits morceaux de soi mis au service de quelqu'un qui n'est pas soi. Je peux la leur livrer puisqu'ils sont si précieux dans mon existence et qu'ils sont devenus si intimes qu'ils ont le droit d'avoir cette part-là de moi-même et si je ne la leur donnais pas, je pense que je ne servais à rien.

Le théâtre, c'est un endroit où on dit le monde, où l'on n'a pas besoin de s'encombrer de précautions pour le faire, où on peut le peindre indifféremment d'une manière noire, ou luxuriante, où on peut faire entrer le rêve, l'imaginaire, l'intelligence, la réflexion, la pensée. C'est un facteur essentiel dans l'équilibre de la vie humaine puisque l'art premier du théâtre, c'est la parole et aujourd'hui, au milieu de toutes ces paroles qui semblent ne plus rien signifier, ou peu, en particulier en politique, le théâtre peut s'offrir le luxe de continuer d'être signifiant. Je partage ce que, je crois, les gens viennent chercher : à la fois un bonheur, un plaisir, un signifiant et quand les acteurs sont capables de le leur fournir, ils deviennent des hommes dignes de ce nom et quelques fois même des dieux !

Le théâtre sans le public ne sert à rien et cette tendance qu'on peut trouver chez certains à penser qu'après tout l'art suprême serait de faire du théâtre devant personne est une hérésie absolue : c'est inepte, stupide, condamnable et finalement c'est un aveu d'impuissance. Il n'y a qu'une seule chose à souhaiter, c'est que le public se déplace, partout où l'on dit le monde. Hors le public, point de salut.

Propos recueillis par Olivia Burton.

Le travail (et le plaisir) du spectateur consiste à effectuer sans trêve une série de micro-choix, de mini-actions pour focaliser, exclure, combiner, comparer. Cette activité rejaillit sur la constitution de la représentation : « l'effet d'une performance artistique sur le spectateur, remarque Brecht, n'est pas indépendant de l'effet du spectateur sur l'artiste. Au théâtre, le public régule la représentation » [...]. C'est le regard et le désir du et des récepteurs qui constituent la production scénique, donnant son sens à la scène conçue comme multiplicité variable d'énonciateurs. Le plaisir du spectateur, face à ces instances de l'énonciation, est varié : être trompé par l'illusion, croire et ne pas croire (dénégation), régresser dans une situation infantile où le corps immobile expérimente sans trop de risques des situations périlleuses, effrayantes ou valorisantes. Société à vulnérabilité limitée, le public n'est pas réellement menacé par le spectacle. Alors qu'au cinéma, le fantasme est facilement activé et le psychisme atteint dans ses assises profondes, le spectateur de théâtre est conscient des conventions (quatrième mur, personnage, concentration des effets et de la dramaturgie) ; il reste le manipulateur en chef, le machiniste de ses propres émotions, l'artisan de l'événement théâtral : il va de lui-même vers la scène, tandis que l'écran absorbe sans rémission le spectateur de cinéma. Il pourrait (en théorie) intervenir sur la scène et jouer les trouble-fêtes, applaudir ou siffler ; en réalité, il intériorise ces rites d'intervention sans troubler la cérémonie péniblement mise en scène par les artistes.

Patrice Pavis,
Dictionnaire du théâtre, page 338
© Armand Colin, 2002.

seul ou ensemble ?

*Toujours seule, volontairement, pour me centrer
totalement sur ce que je vois et j'entends.*

*

*Ce sont des plaisirs à partager en couple, avec des
amis, des enfants et maintenant des petits-enfants.*

*

*J'y vais de préférence seul. En effet, il m'est arrivé
trop souvent que les réactions de mon voisin ou ma
voisine, divergentes des miennes, me gâchent mon
plaisir, l'entament.*

*

Non, jamais seul au théâtre car c'est une fête.

*

*Bizarrement, je ne me sens jamais seule au théâtre,
du fait de la présence de toutes ces énergies, et de
cette écoute, qui est ouverte.*

Le désir en partage

Entretien avec Emmanuel Demarcy-Mota

metteur en scène

le 9 janvier 2006

Votre envie de mettre en scène vient-elle d'un souvenir de spectateur, quand vous étiez enfant ?

En partie. Le fait d'avoir un père metteur en scène et auteur à Paris, un oncle metteur en scène à Lisbonne, une mère comédienne très connue au Portugal quand j'étais petit, a fait que j'ai pu être au contact très proche de moments forts de théâtre à la fin des années 1970, à un moment où il y avait vraiment des bandes, des groupes qui s'opposaient très fortement. Je me souviens en particulier de *La Classe morte* de Kantor, des spectacles de Mnouchkine, Chéreau, Bob Wilson, Peter Brook... et tous les metteurs en scène étrangers à Paris. Ce sont des empreintes réelles, des souvenirs extrêmement puissants. Et c'est d'autant plus sensible pour moi que ma génération est très marquée par le cinéma et a consommé beaucoup d'images. Mais le théâtre s'imprègne différemment.

Quand je replonge dans mes sensations d'enfant, je pense, par exemple, à l'obligation du silence, qui est plus forte que celle qui peut exister au cinéma, parce qu'on partage un même lieu avec les acteurs, qui respirent le même air que vous. Enfant, je ne comprenais sans doute pas grand-chose au sens sur lequel s'entendaient les adultes, mais j'avais l'impression en quelque sorte de voir des fantômes se déplacer et franchir ainsi une barrière, y compris quand je voyais jouer ma propre mère. L'enfant joue beaucoup lui-même, il se déguise. Il comprend instinctivement cette expérience du *je est un autre* sur un plateau. D'autant que le jeu est sérieux : c'est une abstraction du monde réel, et certainement le meilleur refuge pour ne pas être dans le monde des adultes. Je crois que mes sensations devant les spectacles, enfant, relevaient de ça : l'impression d'entrer dans un autre espace. J'ai des souvenirs notamment au Théâtre du Soleil, où l'espace est volontairement déterminé : les voitures ne peuvent pas approcher, il y a une barrière très loin avant, on prend les billets dans des roulottes dehors sous la pluie... puis il y a une première salle où on va manger, une deuxième où on voit les acteurs se

maquiller. C'est tout un parcours pensé avant d'arriver au lieu de la représentation, lieu du sacré... J'emploie ici des termes d'adulte mais l'enfant perçoit très bien cette organisation spécifique de l'espace. Donc, d'un côté il y a ces souvenirs. Mais le désir de mise en scène est véritablement né à l'adolescence, au lycée, de l'envie vers 15-16 ans, de passer du temps à travailler avec des gens que j'aimais bien. Je n'avais pas envie de faire un métier, mais de partager une expérience collective. On a formé le groupe des Millefontaines. On ne visait pas tellement les représentations, mais plutôt la possibilité de s'enfermer dans une salle du lycée où l'on pouvait chercher quelque chose entre nous, créer un terrain de jeu commun. Il s'agissait peut-être de prolonger une part de l'enfance : se réunir et jouer ensemble. Et du coup ça débordait sur la vie ; hors répétition, je ne pensais qu'à ça : inventer un autre « lieu » pour échapper un peu au monde.

Comment pensez-vous au public pendant le temps des répétitions ?

C'est complexe. Ce qui est clair, c'est que je ne pense pas au public en me demandant ce qui pourrait le satisfaire, ce qu'éventuellement il aimerait voir ou entendre.

J'y pense tout d'abord de façon très concrète. Dès *Peines d'amour perdues* de Shakespeare à Aubervilliers, je me suis posé la question de la disposition du public : où le mettre ? Comment travailler des images et des mouvements sur le plateau par rapport à l'endroit où il allait être situé. C'est ça qui m'importait et qui compte toujours aujourd'hui pour moi : le Théâtre de la Ville, avec ses mille places, ce n'est pas le Théâtre de la Bastille ! Donc, je pense au dispositif, avant tout.

Ensuite, quand on travaille sur les scènes, je cherche des choses qui m'intéressent et peuvent intéresser les acteurs mais la question du public n'intervient pas directement. Cela évolue avec les filages : par exemple, je déplace ce qu'on jouait quasiment de dos pendant les répétitions un peu plus vers la face. Il y a donc plusieurs étapes : il y a un moment très secret dans le rapport de l'acteur et du metteur en scène quand le public est absent. Et quand je sens que l'acteur commence à travailler en répétition avec une pensée du public, j'essaie de la chasser pour éviter les projections anticipées. Cela concerne les deux ou trois premières semaines de travail. Ensuite, l'acteur, comme le metteur en scène, sait bien que le public sera là, qu'il est fondamental. Mais je peux penser au public sans penser au nombre. Pour moi le public, à cette étape-là, c'est un individu à qui l'on s'adresse.

Y pensez vous au moment de choisir les textes que vous souhaitez mettre en scène ?

Indirectement parce que, en choisissant de monter tel texte, on se demande quel sens on va tenter de dégager et quelle histoire on va proposer. On doit toujours concerner le public. Je cherche à l'impliquer, il faut qu'il sente qu'on s'adresse à lui car cela ne peut pas se faire sans lui. Il y a plusieurs postures du metteur en scène : l'une qui consiste à se placer du côté du poème et l'autre qui cherche à raconter une histoire. Je suis en ce moment plutôt dans cette dernière mais raconter une histoire peut se faire de mille manières et justement la forme doit venir questionner la façon de raconter. Je crois avoir fait des choix de textes ces 5 ou 6 dernières années qui pour moi avaient du sens par rapport au public. Ces textes me posaient des questions que j'avais envie de partager avec lui. Quand je monte *Léonce et Léna*¹ ou *Peines d'amour perdues*², je travaille sur le rapport de la jeunesse et du pouvoir : le rapport de force entre hommes et femmes, mais aussi la question de savoir quel pouvoir on veut avoir quand on a 20 ans. Ensuite j'ai monté *Marat-Sade*³ de Peter Weiss, une pièce à caractère politique, qui ne porte pas directement sur notre époque, mais qui est venue questionner le monde au moment où elle a été écrite. Je cherche à être dans un théâtre qui va réunir sur la scène ce que j'appellerais les différentes possibilités du monde. Shakespeare, dans *Peines d'amour perdues*, me semble attaché aux nobles et aux paysans mais les intermédiaires – l'équivalent du maire du village par exemple – sont condamnés. Or ça me parle et j'ai envie de raconter quelque chose avec ça. Quand on monte *Rhinocéros*⁴, on ne peut pas ne pas se poser la question de savoir qui sont les rhinocéros aujourd'hui. Et si je suis long à choisir un texte, c'est qu'à ce moment-là la place du public et donc du monde d'aujourd'hui compte beaucoup dans ma réflexion et mes choix.

Enfin, tout mon travail avec Fabrice Melquiot repose sur l'envie d'être en prise sur ce monde et ce public d'aujourd'hui. Sa première pièce, *Le Diable en partage*⁵, proposait une fable sur la Bosnie, avec sa perception à lui de ce conflit, qui pouvait donner matière à débat. Il s'agissait là de présenter au public une écriture contemporaine qui allait le surprendre. Cette collaboration relève aussi de la nécessité pour un metteur en scène de faire connaître un auteur et de l'accompagner. On a fait quatre spectacles ensemble en quatre ans. Il y a une responsabilité envers le public, de la part d'un metteur en scène, vis-à-vis d'un auteur.

Donc pour toutes ces raisons le public a une place très importante dans

1. *Léonce et Léna*, de Georg Büchner – Théâtre de la Commune (1996)

2. *Peines d'amour perdues*, de William Shakespeare – Théâtre de la Commune (1998)

3. *Marat-Sade*, de Peter Weiss – Théâtre de la Commune (2000)

36 4. *Rhinocéros*, d'Eugène Ionesco – Théâtre de la Ville (2004)

5. *Le Diable en partage*, de Fabrice Melquiot – Théâtre de la Bastille (2002)

la réflexion mais ce n'est pas celle de la séduction : il s'agit plutôt de l'emmener vers ce qu'il ne connaît pas, de lui faire réentendre des œuvres qu'il pense connaître.

Comment pense-t-on au public quand on est directeur d'un centre dramatique ?

Avant de prendre la direction du CDN de Reims, je suis parti au Cap-Vert où il existe une forte pratique de théâtre, qu'on dit amateur parce que les gens ont un métier à côté et qu'ils ne peuvent pas en vivre. Mais ils font un travail important et régulier. J'ai travaillé avec l'un de ces groupes et on a présenté un spectacle un soir dans un village. On devait jouer à 21h30, les gens ont commencé à arriver à 22h15 et on a commencé à 23h. On n'est donc pas du tout dans le rituel auquel on est habitué ici. Il y avait des enfants, des adultes, des personnes très âgées, des gens qui n'étaient jamais venus au théâtre. Ils voulaient être surpris, étonnés. Ils ne savaient pas ce qu'ils venaient voir. Cela m'a renvoyé à la question du public ici et m'est apparu le danger de travailler pour un type de public ou un groupe constitué. C'est hors de question pour moi. Cela dit, je ne suis pas responsable de la constitution du public en France.

En tant que directeur de théâtre, je pense au public en termes de population, non pas à la quantité. En arrivant à Reims, j'ai voulu qu'on joue tout d'abord les spectacles plus longtemps. C'est une spécificité de la province de jouer les spectacles une, deux ou trois fois et c'est très rare de passer le cap de 7 ou 10 représentations. Or il me semblait important de pouvoir jouer 10 ou 15 fois Shakespeare, Pirandello ou Melquiott. Dans ce dernier cas, les gens n'ont pas de repère, ils ne savent pas ce qu'ils viennent voir. Quand je parle de 10 ou 12 représentations, ce n'est pas une question de quantité, mais de qualité : le mélange des publics doit concerner les classes sociales mais aussi les âges. Il faut qu'il y ait dans une salle des gens de 50 ou 60 ans mais aussi des spectateurs de 25 et 30 ans. Pour moi c'est un enjeu majeur de la diversité et du caractère citoyen du théâtre. Il faut donc remettre en place des dispositifs pour remplacer le travail que faisait le réseau associatif il y a 30 ans.

À Reims, ou ailleurs, depuis 3 ans, on a cherché à inscrire des continuités. C'est pour cela que je trouve les reprises fondamentales. C'est d'une certaine façon une vraie question que d'être complet au théâtre, de refuser des spectateurs. En termes de programmation – et là c'est le directeur de théâtre qui parle –, on ne peut être satisfait de refuser du monde. Si des gens veulent venir voir des spectacles, on ne peut pas le leur refuser.

Il faut jouer les spectacles plus longtemps, il faut pouvoir reprendre une pièce, si les acteurs ont envie de continuer à la jouer, si le metteur en scène est prêt à retravailler et que ce n'est pas seulement de la diffusion pour vendre des spectacles. Nous avons confondu la diffusion avec l'élargissement des publics : nous avons dit qu'il fallait diffuser parce qu'ainsi nous allions rencontrer les publics. C'est faux parce que nous rencontrons toujours les mêmes, nous jouons en province devant les mêmes salles d'abonnés. Il me semble qu'il vaut mieux continuer à jouer plus longtemps là où on est et tourner si l'on peut, pour pouvoir continuer à élargir un public qui va venir dans un lieu. C'est un combat qu'on a mené et qui porte des résultats réels : si aujourd'hui on peut jouer *Marcia Hesse*¹ à Reims trois semaines, une pièce inédite de Fabrice Melquiot, la reprendre l'année prochaine et la tourner en province et à Paris, c'est le résultat d'un effort. Mais ce n'est pas tant la quantité immédiate du public qui importe. Certains spectacles d'immense qualité trouvent leur public en commençant avec 40 ou 50 personnes. Puis ça progresse petit à petit : il faut laisser du temps pour que ce mouvement existe. Pour ma part, j'ai à peine commencé à faire un spectacle qu'on me demande déjà ce que je vais faire après. Et je vois de plus en plus de metteurs en scène qui savent déjà ce qu'ils vont faire en 2007 ou 2008 ! Alors qu'au théâtre on n'est pas à l'opéra : on n'a pas la nécessité de bloquer des chanteurs des années à l'avance. Voilà peut-être une dérive négative d'un système. Donc il faut réaffirmer du temps : il faut jouer plus longtemps, il faut prendre le temps de travailler plus.

Il faut, enfin, se reposer la question de l'élargissement du public et de sa diversité par rapport à la population française d'aujourd'hui. Cela rejoint le grand débat actuel en politique sur la République et la place des différentes communautés. Finalement combien d'acteurs de différentes origines sont présents sur les plateaux de théâtre ? Je pose la question pour mes spectacles, je ne critique personne. De fait, très peu. Il faut que ce soit Declan Donnellan, metteur en scène anglais, qui vienne en France monter *Le Cid*² avec un acteur noir français. En même temps il ne faut pas être démagogue : il ne s'agit pas de répondre à ce problème pour des raisons seulement sociales, mais c'est une vraie question. Le théâtre anglais ne fonctionne pas de la même façon et j'ai vu qu'au Portugal ou en Espagne, des pays qui ont également connu des colonies et des vagues d'immigration fortes, ce n'était pas tout à fait pareil. Bernard Sobel, qui travaille depuis 1963 à Genevilliers, le dit en d'autres termes : « *Le potentiel de richesse des banlieues est tout à fait extraordi-*

1. *Marcia Hesse*, de Fabrice Melquiot – Comédie de Reims (2005)

2. *Le Cid*, de Corneille, mise en scène Declan Donnellan – Festival d'Avignon (1998)

naire, à cause du melting-pot. Les Blacks, les Chinois, les Beurs, les différentes nationalités : c'est formidable que cela nous arrive. Mais ce n'est pas facile d'inventer la manière de travailler ce nouveau minerai. J'ai le sentiment que nous n'avons pas pris la dimension de la richesse extraordinaire qui nous arrivait. »

Par ailleurs j'essaie de penser au public de façon plus transversale et plus européenne, en faisant venir des acteurs hongrois, portugais et espagnols à Reims. Je voudrais repartir en Algérie, à Oran, où il y a un groupe de théâtre qui vient de se monter et réussit à exister. Cela me semble important. Cela ne veut pas dire que je cherche à faire un théâtre qui serait seulement le reflet de ce monde, parce que j'aime aussi entendre des œuvres d'hier. C'est la circulation entre les époques qu'il me semble important de présenter au public. Cela joue bien sûr sur « ici et maintenant » mais aussi sur hier et sur l'ailleurs.

Quel rapport entretenez-vous avec le public pendant les représentations ?

Je suis toujours dans la salle, de la première à la dernière, en haut, caché ! Je ne peux pas être assis à côté d'un spectateur, c'est physique : je me sens coupable, s'il dort je ne sais pas si c'est lui ou moi qui a raison. Je suis dans le fond, je regarde le spectacle et les spectateurs. Pas là pour contrôler mais pour continuer à travailler. Un exemple concret : sur *Six personnages en quête d'auteur*¹, j'ai été surpris d'entendre des rires sur une scène que nous n'avions pas travaillée dans un sens comique. Est-ce qu'il fallait absolument changer cette scène pour éviter le rire ou laisser les spectateurs rire, et nous avons trouvé une position intermédiaire : certains pouvaient rire, saisir le caractère drôle de la chose et en même temps il fallait que ça puisse être sombre. Je reste toujours très attentif à ce rapport d'écoute du public. Je suis très présent aussi pendant les représentations pour discuter avec les acteurs de ce qui se passe avec le public. Cela dit, j'aime beaucoup cette phrase de Jovet à ses acteurs : « Ce soir, le public n'avait pas de talent. » Cela m'arrive de trouver un soir les acteurs formidables et le public moins bien et de voir parfois des représentations moins tenues, moins abouties, moins profondes et le public très satisfait.

En quoi les réactions du public influent-elles sur le travail ?

Je me méfie toujours des réactions homogènes du public. Quand tout le monde rit au même endroit, les acteurs encourent le risque, au fur et à mesure des représentations, d'y aller trop en confiance, en sachant qu'ils

1. *Six personnages en quête d'auteur*, de Luigi Pirandello – Théâtre de la Ville (2001)

vont rire. Dans ces cas-là j'ai le sentiment que quelque chose est en train de s'abîmer. En résumé je me méfie du rire, qui n'est pas un critère de qualité : moi-même, je ris à des choses qui n'ont aucune valeur, juste sur l'instant. Cela devient intéressant si nous passons tout de suite à autre chose. J'aime le passage du rire à l'effroi, d'un sentiment à un autre, mais quand tout reste dans le même sentiment, j'ai l'impression d'être dans un mauvais mélodrame. C'est le passage qui est intéressant, l'endroit de l'équilibre instable. J'y suis très attentif, plutôt qu'à l'efficacité éventuelle du rire.

Est-ce que vous êtes à l'affût de commentaires après la représentation ?

Je l'ai été une fois très précisément, quand on a repris *Peines d'amour perdues* au Théâtre de la Ville, parce que j'ai vu des adultes venir avec des enfants de 8, 10 et 12 ans et j'ai été très étonné. C'était un spectacle de 2h25, en décasyllabes... Donc je les guettais à la fin pour savoir comment les enfants avaient réagi. Ils m'ont parlé de ce qu'ils avaient retenu du spectacle, du rapport entre les garçons et les filles comme dans une cour de récréation et l'idée m'est venue d'en faire une version pour enfants : j'ai rappelé François Regnault qui avait traduit la pièce et à qui j'ai proposé de condenser le texte, sans l'adapter, pour faire un spectacle d'une heure et quart. C'est la présence d'une catégorie de public dans la salle qui m'a amené à cette question, je n'aurais pas eu l'idée sans eux, et c'est donc essentiel, puisque sans ce moment-là, cette œuvre n'aurait jamais existé. À part ça, les commentaires dans un hall après une représentation sont difficiles à appréhender : les gens disent à chaud s'ils ont aimé ou pas, de façon très lapidaire. Et même avec les personnes que je connais, on est soit dans le compliment, soit dans la réserve et ce n'est pas très constructif. Il faut être dans un rapport plus long avec la personne pour qu'elle commence à donner des choses d'elle-même. C'est là que ça devient intéressant. Nous ne sommes pas là pour fabriquer à la chaîne ni des spectacles, ni des spectateurs : le théâtre doit être le lieu où une intimité est déposée, et où l'individualité de chacun peut être touchée, et où des idées et l'émotion conjuguées peuvent prendre vie.

Quel serait le public idéal ?

Ce serait un public qui ne serait pas homogène. Le public est une notion large : c'est un groupe mais qui est constitué d'individus. L'idéal serait que la composition du groupe soit très variée, constituée de personnes qui ne se connaissent pas. Nous ne sommes pas dans un salon avec des amis que l'on connaît bien et que nous avons invités. Cet ensemble de gens

très différents, qui *a priori* n'ont pas de relations communes, mais qui va constituer un ensemble réuni dans un moment et un espace particulier. De ce point de vue, je n'aime pas les groupes scolaires trop importants. J'adore les jeunes dans une salle mais il y a une limite de nombre à ne pas franchir, sinon le regard est biaisé, et il y a des interférences entre le spectateur et l'acteur. Il est intéressant de remarquer également qu'il y a plus de femmes que d'hommes dans les salles de théâtre.

Pouvez-vous raconter un beau souvenir de public ?

Lors d'un débat, après une représentation de *Six personnages en quête d'auteur* en tournée à Lille, des spectateurs ont parlé de choses que je n'avais pas vues de cette manière-là. Cela n'était pas contradictoire avec ce que l'on faisait mais cela m'a surpris. Ils ont levé un voile sur quelque chose qui me semblait très juste et que j'ai eu du mal à recevoir au départ. C'était sur le fait que la belle-fille n'avait pas de chaussures dans l'acte III, ce qui était arrivé un peu par hasard en répétition et que j'avais gardé. Or ils ont développé là-dessus des considérations sur une part de féminin qui quittait l'apparat et le social et racontait profondément la pièce. Cela m'a semblé très juste par rapport à la problématique de l'illusion et de la réalité. C'était assez troublant parce que le public s'était approprié le spectacle par un biais que je n'avais pas envisagé. Comme si s'ouvrait une troisième voie : le dialogue n'a pas de sens s'il se limite à la confrontation de deux points de vue. C'est la question de la poésie au théâtre.

Sinon, je me méfie des bons souvenirs parce que je déteste la nostalgie : quand la chose est passée, elle est passée. J'aime bien savoir que ceci a existé, mais quand c'est fini, on passe à autre chose.

Avez-vous parfois peur du public ?

Bien sûr : il y a une peur réelle, physique. Le jour d'une première, j'ai les jambes qui tremblent, je n'ai plus de salive dans la bouche, je ne comprends pas pourquoi je suis là, pourquoi il faut souffrir autant et cela ne s'arrange pas du tout avec l'expérience. C'est même pire. Quand j'avais 17 ans, je n'avais pas peur et j'étais content. Je crois que l'angoisse est malheureusement l'une des données du travail artistique. J'ai compris cela récemment en travaillant avec Michèle Marquis qui, malgré son expérience, le nombre de spectacles à son actif, un art de l'acteur extrêmement maîtrisé, une invention magnifique, éprouvait une terreur totale à l'approche de la première. Le rêve serait-il alors qu'il n'y ait que des secondes ou des troisièmes mais pas de premières !

Plaire en instruisant, provoquer... Quels principes directeurs placez-vous au cœur de votre travail par rapport au public ?

La provocation, je ne sais pas trop ce que ça signifie : il faut qu'elle ait vraiment du sens et une nécessité incontournable. Je trouve certaines provocations très convenues : on les attend et on va voir tel type de spectacle parce qu'on sait que ça va être provocateur. Pour moi ce qui importe c'est l'échange entre un individu et un autre, et cela dépend d'un projet artistique. Il faut séparer le projet culturel du projet artistique : il s'agit de voir comment s'inscrit dans un projet quelque chose de profond et de personnel, comment une part de la vie se met en jeu, avec des aspects nécessairement douloureux. Il ne s'agit pas de transmettre sa douleur, mais la douleur s'exprime malgré soi ! C'est ça que je trouve important. Quant à instruire, ce mot me gêne, parce que cela voudrait dire qu'il y a ceux qui savent et ceux qui ne savent pas, et je pense que la fonction du théâtre n'est pas celle du pédagogue. Le terme édifier n'est pas quant à lui convaincant, car très religieux. *Rhinocéros* s'appelait *Moutons féroces* au départ. Le danger, ce sont bien les moutons féroces et le théâtre est un lieu de résistance à ces bêtes-là. On le voit aujourd'hui sur la planète : il y a beaucoup de moutons féroces, au nom d'un extrémisme religieux ou de racisme par exemple. Dans une société libre et démocratique comme la nôtre, il faut continuer à se battre pour les libertés : le théâtre, comme la démocratie, n'est pas figé. Tous les deux sont fragiles et cette lutte est l'enjeu d'une vie, comme citoyen et comme artiste, de façon mêlée ou non. Il y a une vigilance, une attention au monde indispensable.

Ce qui me motive, ce sont moins des principes que des questions : comment avoir du sens, comment avoir toujours une parole libre et comment questionner les formes, en affrontant des obstacles épistémologiques, comme dit Bachelard : à certains moments il faut créer une rupture pour passer à une autre situation et ne pas s'enfermer dans sa propre forme. Il s'agit donc de partager beaucoup avec le public. Le théâtre est d'abord, je l'espère, un endroit de plaisir mais il vient aussi poser des questions aux spectateurs, c'est certainement l'endroit où il faut surprendre et émouvoir. Il s'agit enfin de travailler contre l'oubli. Dans cette société de communication où nous croyons ne rien oublier, où nous sommes branchés sur l'information en permanence, le théâtre serait pour moi un lieu où l'on travaillerait contre l'oubli, à travers des textes d'hier et d'aujourd'hui, car on peut oublier aussi les textes d'aujourd'hui, des contemporains.

Le public a-t-il toujours raison ?

Oui et non ! Le public n'existe pas seul, pas plus que le théâtre : les deux sont responsables l'un de l'autre. Mais je ne crois pas qu'il existe un goût unique du public. La société essaie d'en produire un mais cela fonctionne de façon plus complexe. Même dans le cas d'un échec réel et définitif, avec quelques spectateurs qui resteraient dans la salle parce qu'ils n'auraient pas osé sortir, il y en a peut-être parmi eux qui auront pris cela comme une expérience très forte. Pour moi, l'ennui est l'un des plus grands dangers. Je n'aime pas l'ennui dans la vie, ni au théâtre. Cela ne veut pas dire qu'il faut opposer à l'ennui le divertissement. Tout dépend du sens qu'on donne à l'ennui. Mais on voit bien que quand il ne se passe pas grand-chose sur le plateau, ce n'est pas nécessairement positif, c'est-à-dire que l'artiste n'a pas toujours raison. Le problème du théâtre, c'est que ce n'est pas de la peinture : il faut que le spectacle rencontre son public, même s'il s'agit de 50 personnes. L'adéquation entre le projet et le nombre de spectateurs relève de la responsabilité du metteur en scène : certains spectacles ne peuvent pas se jouer dans une salle trop grande. On peut échouer devant 40 personnes comme devant 1000 : c'est la même chose. Mais il peut exister des spectacles qui se jouent d'abord devant 50 personnes puis devant 500. Le grand théâtre métaphysique, par exemple, peut se jouer dans des salles très différentes contrairement au théâtre bourgeois. Ce qui ne veut pas dire qu'il faut faire des grandes formes pour grand public et des petites formes pour intellectuels, ça n'a rien à voir. Mais il y a des données concrètes, physiques, qui existent, relatives à la distance entre l'acteur et le spectateur, au mouvement sur un plateau, à la question de l'audition. Un échec peut s'expliquer par le fait qu'on n'a pas examiné toutes ces questions. Il y a une alchimie à élaborer.

Quels sont vos souhaits à l'égard du public à Reims ?

Ce serait que les gens soient heureux qu'il y ait un théâtre dans leur ville. Et qu'il aient envie de le défendre. Parce qu'il y a beaucoup de villes où il n'y a pas de théâtre, à l'étranger en particulier. Les choses ne sont pas acquises et elles méritent donc de l'attention et du plaisir. Sachons bien que cela n'a rien de définitif : le théâtre pourrait disparaître. J'espère que qu'on laissera au public un fort désir de théâtre.

Propos recueillis par Olivia Burton.

Le cauchemar du spectateur

Il n'y a pas de décor, juste un éclairage blanc. Deux comédiens se tiennent debout devant un rideau noir pendant un long moment. Ils sont en tenues de ville, plutôt moches, genre jean et pull. Ils ne sont ni coiffés ni maquillés. Ils parlent d'eux mais on ne sait pas qui ils sont ni d'où ils viennent. Ils s'interrogent sur le genre humain sans se regarder. Parfois une petite mélopée de flûte babille les silences. Il ne se passe rien et je suis coincée au milieu de la rangée. Je m'ennuie, j'ai soif, j'ai du sommeil en retard et le pire c'est que je n'arrive pas à dormir.

Anne-Marie Louis, spectatrice

M'ennuyer parce que le jeu manque de sincérité, les acteurs de générosité, le public de réactivité, bref, que la rencontre ne se fait pas... et parfois la gêne : celle d'être prise à partie dans une mise en scène un peu agressive. Mais c'est aussi intéressant de comprendre ce qui nous gêne.

*

Mes voisins qui consultent l'écran lumineux de leurs portables pour voir s'ils ont des messages, leur inattention qui se manifeste par des toux intempestives.

*

Ne pas être réceptif au spectacle, ne pas avoir pu trouver la clé qui apporte la compréhension, qui permet le décodage, et rester sur le bord de la route.

*

Assister à des spectacles tordus, prétentieux, mal éclairés et où les comédiens se retrouvent nus pour un oui ou un non !

*

Les salles souvent trop chaudes, les sièges souvent trop étroits, le son souvent mauvais.

*

Assister à quelque chose de nul, de vulgaire et être seule à le trouver nul et vulgaire.

*

Me retrouver dans une petite salle quasi vide : je suis gêné pour les comédiens.

*

L'ennui !

*

Aucun

PIERRE
CORNEILLE

LE CID



Collection du Répertoire

L'ARCHE
ÉDITEUR
À PARIS

Le bras de fer amoureux

Entretien avec Catherine Hiegel¹

comédienne

le 20 octobre 2005

Votre envie de devenir comédienne est-elle partie d'une expérience de spectatrice ?

Pour être honnête, pas du tout. Je suis assez atypique : je ne suis pas devenue comédienne par envie personnelle. Mon père avait rêvé d'être comédien et a mis son acharnement sur moi pour que je fasse ce qu'il n'avait pas pu faire. Du coup j'ai arrêté mes études à 16 ans et je suis rentrée dans un cours d'art dramatique. J'ai eu de la chance : j'ai commencé à jouer à 17 ans, avant même d'entrer au Conservatoire. J'allais souvent au spectacle grâce à mes parents et chez moi tous les soirs il y avait des chanteurs, des musiciens, des acteurs. Donc j'ai grandi dans un milieu artistique mais le choix intime a eu lieu beaucoup plus tard, après avoir joué plusieurs années, quand j'ai rencontré pour la première fois des grands metteurs en scène : Roussillon, Strehler ont été des charnières lumineuses dans ma vie professionnelle.

Le public est-il présent dans la tête du comédien pendant le travail de répétition ?

Pour moi, il est présent. Peut-être pas dès les premières lectures qui constituent un moment d'introspection dans l'œuvre, un peu comme une enquête, et un moment intime entre le metteur en scène et les acteurs. Mais dès que l'on commence le travail de mise en place, je pense au public : non pas dans le sens de l'efficacité du jeu ou d'une place mais au sens où l'on commence à essayer de raconter une histoire, et à qui la raconte-t-on, sinon au public ? On se demande forcément comment on a envie de la lui raconter. Ça dépend de l'œuvre, de l'écriture, des zones d'ombre et de lumière qu'elle a et qu'elle doit garder. À quel moment on décide de tenir le spectateur en haleine, à quel moment on décide de le guider, de l'éclairer, à quel moment on trouve que c'est plus juste d'essayer de l'entraîner dans tel ou tel chemin esthétique et cérébral par rapport à l'œuvre... Je pense à tout ça.

1. Sociétaire de La Comédie-Française

au départ à la Comédie-Française, un peu comme on choisit d'acheter telle marque pour avoir confiance. Mais c'est quelque chose que je ne dois pas du tout me dire quand j'entre en scène. Il y a toujours des découvertes à faire et il y a toujours un public unique par représentation qui ne ressemble pas à celui de la veille ni à celui du lendemain. Tout dépend de nous, de la représentation, de l'exigence que l'on met à lui raconter l'histoire, pour essayer de faire bouger son imaginaire.

Quel serait le public idéal ?

Je crois que ça n'existe pas et je ne crois pas que ce soit bien qu'il existe. Ce n'est pas du tout un fantasme pour moi. Qu'est-ce que ça voudrait dire ? Le public, c'est quelqu'un à séduire, à conquérir chaque jour. Donc s'il est idéal, c'est fait, et il n'a plus aucun intérêt. Un public doit rester cette masse difficile à comprendre et qu'il faut essayer de saisir le temps de la représentation, et qui sera différent le lendemain.

Pouvez-vous raconter un souvenir de public qui vous a marquée ?

J'en ai plusieurs, mais j'en ai un très beau. Ça va paraître un peu prétentieux mais tant pis. Je jouais à la Comédie-Française une pièce de Goldoni, *La Serva amorosa*¹, mise en scène par Jacques Lassalle, où j'avais le rôle-titre. J'ai reçu un courrier, d'un monsieur SDF, qui vivait dans un foyer à Nanterre, qui me disait qu'il n'avait jamais été au théâtre de sa vie, qu'il lui restait très peu d'argent, de quoi s'acheter une place au dernier balcon, et qu'après il avait décidé d'aller se tuer. Il est venu au théâtre et il a vu *La Serva amorosa*. Il m'a écrit ensuite pour me dire qu'après avoir vu *La Serva amorosa*, il avait décidé de continuer de vivre. Bien sûr, je n'étais pas toute seule à faire ce spectacle et il m'avait écrit parce que j'avais le rôle-titre, mais en lisant sa lettre, je me suis dit qu'après toutes ces années, jouer avait eu au moins une fois le sens absolument sublime de sauver la vie de quelqu'un ! C'est ce qu'on peut rêver de plus fort et de plus beau. Je lui ai écrit, mais il ne m'a pas répondu. J'aurais voulu le rencontrer.

Les réactions du public peuvent-elles influencer sur l'évolution du spectacle ?

Il ne faut pas ! J'ai appris qu'il faut savoir lui résister, surtout si vous jouez un spectacle comique : il faut réinventer chaque soir, il faut savoir aussi sacrifier des effets, avancer et ne pas alimenter le public dans le sens de la facilité. En plus il peut être déroutant et vous faire dévier. C'est une danse qu'on fait avec lui mais il faut qu'il vienne danser dans notre rythme. C'est vrai aussi d'une pièce dramatique : si un acteur soudain obtient un silence profond, une vraie écoute, il peut avoir la complaisance de s'arrêter sur lui-

1. *La Serva amorosa*, de Carlo Goldoni, mise en scène Jacques Lassalle – La Comédie-Française (1992)

même, de s'écouter et alors c'est le personnage qui reste en panne. Je demande toujours la durée de chaque représentation. On met du temps à trouver le bon rythme. Une fois qu'on l'a trouvé, c'est très important de le garder. Et ça ne dépend pas du public, ça vient de nous. Si on a mis moins de temps, c'est bon signe, si on a mis plus longtemps, c'est mauvais signe : ça veut dire qu'on s'est assis dans les rôles, qu'on s'est relâchés.

On sent bien aussi parfois que le public n'est pas avec nous. D'où cela vient-il : d'eux, de nous ? Généralement la facilité consiste à dire qu'ils sont « mauvais ». On se protège comme ça. Mais en même temps, intimement, il faut chercher à retrouver son écoute. Il y a des méthodes diverses, techniques mêmes : vous parlez moins fort, vous vous arrêtez juste au milieu d'une phrase et ce micro-incident redonne un petit coup d'aiguillon à l'écoute. Soudain on se dit qu'il se passe quelque chose. Il s'agit de capter de nouveau leur attention. Ce sont de petites choses comme ça qui les obligent à venir vers vous au lieu d'aller les chercher, ce qu'ils ne veulent pas parce qu'ils se sentent agressés. Quand une représentation ne trouve pas son écoute et son équilibre, on cherche tout ça : on y arrive ou pas. Ce n'est jamais gagné de toute façon.

Qu'est-ce qu'une « bonne salle » ou une « mauvaise salle » ?

C'est une question d'écoute. J'ai remarqué, quand il y a eu un beau travail collectif entre le metteur en scène et les acteurs, quand c'est abouti, à l'issue de la représentation, on dit tous la même chose de la salle : soit ça a été formidable, soit difficile, mais on est unanime. Et quand un spectacle est plus disparate, moins réussi, chaque acteur a une perception différente de l'écoute du public. C'est le signe que le travail de création n'a pas été achevé. L'écoute, c'est la façon dont la salle est tendue vers nous. Cela s'entend. On le sent incroyablement : on sent bien les gens qui croisent et décroisent les jambes, sans parler des gens qui s'en vont : non seulement ça s'entend mais ça se voit ! C'est bien sûr très violent, même si la personne essaie de ne pas faire de bruit. Et puis il y a le spectateur qui ouvre le papier de son bonbon très lentement pour ne pas déranger, et à qui on a envie de dire de l'ouvrir d'un coup, histoire que ça aille plus vite ! Mais si quelqu'un, en vous écoutant, a envie de manger un bonbon, ça veut dire que vous commencez déjà à l'ennuyer. Dans une salle, on sent tout. On va bientôt entrer dans la terrible période des toux, bronchites, rhumes, etc. C'est drôle, mais quand un spectacle est très bon, même en pleine épidémie de grippe, plus personne ne tousse. Donc quand ça tousse beaucoup ou que ça se mouche beaucoup, ça veut dire

que ça ne leur plaît pas beaucoup. Le silence est un critère absolu. C'est comme quand vous mangez avec quelqu'un, vous sentez si vous l'ennuyez ou pas. Ça se ressent encore plus puissamment face à 800 personnes. De plus, sur un plateau, peut-être parce qu'on est exposé, nos sens sont démultipliés. On sent une personne qui est juste sur le point de tousser, sa respiration particulière et malaisée. On sait alors qu'il faut monter un peu le son, pour éviter que la phrase qu'on est sur le point de dire ne soit couverte par la toux !

Comment juge-t-on la réception du spectacle au moment des applaudissements ?

À la Comédie-Française, c'est compliqué, parce qu'on a l'impression que quoi qu'on joue, on aura à peu près le même nombre de rappels. Les applaudissements ne sont pas vraiment une réponse, sauf cas exceptionnel, quand ils sont très mécontents ou très très contents. La plupart du temps, la réaction est à peu près égale. Je n'aime pas ça. C'est différent dans d'autres théâtres, où les applaudissements disent quelque chose sur la satisfaction ou l'insatisfaction. Il en va de même en tournée. Malgré tout, j'aime arriver aux rappels parce que, quel que soit le résultat, le degré d'applaudissements, on a abouti la représentation. Et ça, c'est une telle fête, une telle joie ! S'il y a un moment, pour moi, où il y a vraiment un plaisir pur chez l'acteur, ce n'est pas pendant la représentation, parce qu'on n'a pas le temps – on est occupé à tendre vers le personnage qu'on essaie d'interpréter – mais c'est à la fin : c'est toujours une espèce de miracle d'être arrivé à la fin. Une prise de cinéma, ça dure une minute, quelques secondes, alors qu'une représentation, ça dure plusieurs heures, sans qu'on dise : « Coupez ! » Il peut tout se passer : il peut y avoir une panne d'électricité, le son peut ne pas partir, le décor peut tomber, un acteur peut se tromper, un autre peut oublier, quelqu'un peut avoir un malaise, etc. Il y a mille incidents possibles. L'important, c'est qu'ils ne se voient pas ou qu'ils ne soient pas trop graves. Il faut qu'on tienne, tous ensemble, pendant trois heures et je suis tellement contente, quand on est arrivés tous ensemble au bout.

Un incident pendant la représentation peut-il avoir un effet positif sur le rapport avec le public ?

Tout ce qui se passe pendant la représentation comme incident, que le public peut comprendre, nous amène aussitôt à être eux et nous complices. Généralement c'est un plus pour la représentation. Si le public comprend l'incident, et qu'il ne le gêne pas, il y a une jubilation partagée. Venant du

public, un bel incident peut être un rire d'enfant. Quand il y a soudain ce rire incroyable et tellement beau qui démarre, ça entraîne et les acteurs et le public dans une connivence merveilleuse. Plus qu'un portable qui sonne !

Quelle expérience du public avez-vous eu à l'étranger ?

Des expériences contrastées. Je me souviens, il y a très longtemps, d'une représentation des *Femmes savantes*¹ aux États-Unis, dans une mise en scène assez conventionnelle, de Monsieur Meyer, où je jouais Henriette. Les Américains sont des spectateurs très impulsifs, beaucoup plus que les Français. Mon désir de mettre en scène *Les Femmes savantes* est venu de là, et je l'ai fait quelques années après. Au moment où Henriette, dans la première scène, propose à Armande, voyant arriver Clitandre, de lui demander laquelle des deux il préfère, toute la salle s'est exclamée, terriblement choquée. Alors qu'on représente toujours Henriette comme la gentille et Armande comme la cérébrale revêche, je me suis dit qu'ils avaient raison : c'est dégoûtant ce qu'elle fait. Et plus tard, quand ils reçoivent Trissotin et que Philaminte dit « pour moi j'ai vu clairement des hommes dans la lune », toute la salle s'est levée et a applaudi. Les Américains venaient de marcher sur la lune quelques années plus tôt. Et là j'ai compris : Philaminte n'est pas une précieuse ridicule mais une visionnaire. Ça m'a complètement éclairée. La confrontation à ce public qui ne devait pas avoir vu beaucoup de pièces de Molière dans sa vie m'a secouée et donné une autre lecture de la pièce.

Au Japon j'ai un souvenir terrible dans *Le Bourgeois gentilhomme*², où je jouais Nicole, dans un très grand théâtre. Le rire de Nicole est une chose difficile à jouer, mais généralement le public vous aide, c'est un appui : votre rire les fait rire et vous repartez de leur rire pour continuer, c'est vraiment un échange. Or au Japon, pour une femme, rire de façon sonore est considéré comme vulgaire. J'ai donc joué Nicole, avec ma grosse voix et mon rire retentissant, devant 1500 personnes choquées. Il n'y avait qu'une personne qui riait : c'était Roland Bertin, qui jouait Monsieur Jourdain, dos à moi, et pleurait de rire en me voyant m'époumoner dans un silence consterné ! Jouer dans un pays étranger en français n'est quand même pas l'idéal : généralement il y a un décalage entre le surtitrage et l'action sur scène et donc, si c'est une pièce comique, l'effet sur le public est différé. Il faut se dire qu'on exporte la culture française mais l'écoute est vraiment différente, et c'est un exercice difficile. Pour que ça fonctionne vraiment, il faut que ce soit un très grand spectacle. Une très grande mise en scène n'a plus besoin de sous-titres.

1. *Les Femmes savantes*, de Molière, mise en scène Jean Meyer – La Comédie-Française (création 1954, tournée 1970)

2. *Le Bourgeois gentilhomme*, de Molière, mise en scène Jean-Luc Boutté – La Comédie-Française (1988)

Avez-vous observé au cours des années une évolution du public ?

Oui, un peu inquiétante, et qui vient, je crois, de la télévision. Cela se manifeste par un comportement globalement de plus en plus grossier du public, qui agit comme si nous étions des images de synthèse, et non pas des êtres vivants. Bien sûr ce n'est pas la majorité, mais c'est quelque chose de souterrain qui progresse : il y a ceux qui se mouchent, comme à la maison, un téléphone portable qui sonne quasiment à chaque représentation, les retardataires, qui font du bruit, veulent leurs places et dérangent tout un rang, les gens qui commentent le spectacle comme si on n'entendait pas, comme si on était dans un grand poste de télévision. On doit travailler avec ça et ce n'est pas facile. Souvent on a la tentation d'arrêter de jouer mais on ne peut pas parce qu'alors on sort de la fiction. Donc on subit. Et c'est vrai dans tous les théâtres. Bien sûr la plupart des spectateurs sont gênés. Mais la minorité gênante croît et je me demande pourquoi ils vont au théâtre. Les acteurs sont vivants et sur un plateau on est très sensible : on reçoit tout ça très fort. Il faut garder le fil, or si vous êtes perturbé par un spectateur, pendant trois ou quatre répliques, vous avez en vous une autre personne qui enrage contre le spectateur en question. Et donc c'est au détriment de la qualité du travail.

Le théâtre est un espace public où l'on retrouve ce que l'on voit partout : un individualisme croissant. Et cela m'inquiète.

Que partagez-vous avec le public ?

Le théâtre est l'un des derniers espaces de liberté qui existent, où ni les auteurs, ni le public, ni les acteurs ne sont conditionnés par des diktats politiques. Si le public vient, c'est aussi pour trouver cet espace de liberté. Ce n'est pas très loin de ces squares en Angleterre ou de l'Arbat à Moscou où les gens peuvent monter sur un banc et dire ce qu'ils ont envie de dire. Au théâtre ça passe par un langage poétique mais c'est bien l'espace où l'on peut monter sur un truc un peu plus haut, le plateau, et venir dire. Les gens sont là parce qu'ils savent qu'ils vont avoir droit à une parole libre, qu'ils n'entendront nulle part ailleurs, et surtout pas à la télévision. On peut aller actuellement beaucoup plus loin au théâtre qu'ailleurs, si on en a l'ambition. Il y a peu d'espaces de cette nature. Une exposition d'un peintre, d'un sculpteur... ce sont des espaces préservés. Le reste du temps, on conditionne la tête des gens.

La première fois que je me suis essayée à la mise en scène, c'était avec Jean-Luc Boutté : on avait co-mis en scène *Le Misanthrope*¹, sous chapiteau, avec les Tréteaux de France, et on a joué ce spectacle dans toute la

1. *Le Misanthrope*, de Molière, mise en scène Jean-Luc Boutté et Catherine Hiegel - Les Tréteaux de France/La Comédie-Française (1975)

banlieue parisienne, puis en tournée. On pouvait planter le chapiteau dans des cours de HLM près desquelles il n'y avait pas de théâtre et où les gens n'avaient pas l'idée d'aller au théâtre. Soudain ça se passait sous leurs fenêtres et donc ça devenait facile. Au cours de cette aventure, beaucoup de spectateurs venaient au théâtre pour la première fois. À la fin du spectacle, certains restaient parce qu'ils attendaient la séance suivante ! Les gens avaient plein de questions à poser. La violence représentée de cette aristocratie les frappait, leur parlait et on discutait des heures avec eux. C'était beau. Le théâtre allait à eux. Je demande depuis des années que le théâtre dont je fais partie puisse aller, de façon gratuite, dans les prisons, les hôpitaux, avec un projet adapté. La troupe n'est pas occupée dans sa totalité 12 mois sur 12 et 24 heures sur 24. On pourrait dégager un noyau de personnes qui pourraient s'atteler à cela. Je n'y arrive pas. C'est bien que le public aille dans des salles de théâtre, comme de cinéma ou de concert, mais c'est bien aussi que les artistes aillent dans des lieux où les gens ne peuvent pas sortir, parce qu'ils ne sont pas libres, prisonniers d'une cellule, d'un hôpital ou parce qu'ils sont trop vieux. Et c'est un public en demande, mais qui n'a pas la parole, alors qu'il y a des gens qui vont au théâtre et au fond on a l'impression qu'ils n'en ont pas envie. Cela ne correspond pas à un besoin, et ce n'est pas vrai qu'à La Comédie-Française.

Le public a-t-il toujours raison ?

Non. C'est malheureusement assez connu que le public a commencé par huer Beckett, Ionesco, Genet, etc. Il y a de très grands auteurs qui ont vécu des enfers par un rejet du public. On peut remonter à Molière. Mais cela touche plus les auteurs que les acteurs. Je pense que quand le public n'aime pas un acteur ou une actrice, c'est anecdotique, mais il y a eu d'énormes erreurs faites par le public sur les grands poètes. Quand on a répété trois mois une pièce, on sait si le projet a été tenu par un chef ou pas, si on a bien abouti ensemble le spectacle ou pas. On est fier ou on n'est pas fier. Si je suis fière du spectacle, l'éventuelle désapprobation du public ne me gêne pas, et au contraire cela m'excite. Intimement je sais que l'auteur, le metteur en scène et les comédiens, nous avons tous fait un travail qui est abouti, qui a une vraie force. Ça donne la rage à la représentation, ça lui donne même une belle allure, un côté Don Quichotte.

Propos recueillis par Olivia Burton.

Le théâtre est toujours vivant et le sera toujours, parce qu'il est le moyen le plus simple d'expliquer l'homme et de le divertir.

Oui, tant que la vie sentimentale et sensuelle de l'homme et de la femme sera bouleversée par les naissances, les amours et les deuils, les infortunes et les réussites, la ménopause et l'impuissance, la nécessité ou la passion de l'argent, l'ambition, l'orgueil, par les crises de l'amour-propre, de la jalousie, tant que l'homme ou la femme pourront éprouver, fût-ce une seconde en une vie, ce que Juliette éprouve pour Roméo, Portia pour Brutus, Marguerite pour Faust, Phèdre pour Hippolyte, le roi Lear pour ses filles, tant que l'homme et la femme, tant que vous et moi ne trouverons guère de raisons d'espérer et de souffrir autres que celles de nos pères et de nos enfants, tant que l'homme ne sera pas un robot, un inséminé artificiel, ou un objet mécanisé ; tant que l'être humain questionnant et contrôlant la matière par les sciences mécaniques ne sera pas devenu mécanique, en bref, tant que l'homme et la femme seront à la disposition des soubresauts et des crises du cœur et des sens, tant qu'elle et lui s'efforceront de se comprendre et de se réjouir, de se comprendre et de se haïr, de se comprendre et de se raisonner, le théâtre, oui, le théâtre restera vivant.

Jean Vilar,
Le Théâtre, service public,
© Éditions Gallimard, 1975.

L'événement partagé

Je vais au théâtre depuis 46 ans ! davantage même parce que mon tout premier spectacle, ce fut *Naples au baiser de feu* au Théâtre Mogador avec Tino Rossi. On était au milieu des années 50, je devais avoir 8 ou 9 ans. Je ne me souviens que d'un tableau : l'éruption du Vésuve ! Des pans de décors tombaient partout. J'étais traumatisé. Mon premier souvenir théâtral est traumatique.

Je considère donc que mon vrai premier spectacle, c'est *L'École des femmes* à la Comédie-Française. Là, j'avais 12 ans. C'était le 12 novembre 1959 (c'est authentifié, j'ai gardé le programme). Jean-Paul Roussillon, qui était à Aubervilliers l'année dernière, jouait le valet Alain. J'ai tout en mémoire : le sang et or de la salle à l'italienne, la place où je me trouvais, le décor, les costumes xvii^e siècle, les trois coups (ça se faisait encore à l'époque). Un dépaysement total, un éblouissement. C'est bien ça ma première impression : m'être évadé du quotidien. J'en avais besoin. Et puis la découverte de la pièce, cette histoire noire de jeune fille entre les griffes d'un vieillard et sauvée par un prince charmant. Un conte noir et qui pourtant faisait rire. J'ai tout de suite vu la scène de théâtre comme un lieu magique où on pouvait tout raconter. Un refuge aussi, contre le quotidien. Bref, un moment d'enfance que j'ai voulu prolonger. J'ai aussi voulu devenir acteur, je l'ai été un peu mais c'est une autre histoire.

Depuis 1959, j'y vais régulièrement. Actuellement 5 ou 6 fois par mois, 7 ou 8 dans les moments d'embouteillage.

Le théâtre ? le cinéma ? la télé ? Rien à voir !

Le théâtre, ça reste un événement, je n'improvise pas, ça se prépare (surtout maintenant où dans certains théâtres il vaut mieux réserver 6 mois à l'avance), et puis il y a les abonnements, les cartes, etc.

Le cinéma, c'est le contraire, rien que de l'impro : le mercredi je consulte *Pariscope* et je me décide au jour le jour. Et puis si je loupe un film, je sais que je pourrai toujours le voir. Tandis qu'au théâtre, c'est beaucoup plus aléatoire. D'où une autre intensité, avant le spectacle j'ai toujours la crainte du pépin qui va annuler la fête : l'acteur indisponible, la grève surprise, la grippe qui me cloue au lit... J'ai même connu un spectacle supprimé pour cause de panne de secteur !

Autre différence : au théâtre, je me « tiens », je maîtrise mes mouvements ; au cinéma, je m'affale, je m'enfonce dans mon fauteuil, j'en prends à mon aise. Le théâtre, pour moi, reste un lieu de cérémonie, même si je ne « m'habille » pas. Quant à la télé, je n'y vois quasiment que des films, autant dire que je ne la regarde pas.

Un beau souvenir de théâtre... il y en a plein. Mais en voici un d'incandescent : 1789 à la Cartoucherie, Théâtre du Soleil, mise en scène Mnouchkine bien sûr. On était vers 1970, 68 était tout près et c'était la fête qui continuait. C'était la révélation d'une autre forme de théâtre où la frontière scène-salle était supprimée, où on se sentait tous acteurs. On avait tous le même âge, le public et la plupart des acteurs, et on avait l'impression de partager tous la même utopie. C'était le cas, très rare, d'un spectacle en prise directe sur son époque. Et qui restait du théâtre : les lumières, les tréteaux, le jeu, les costumes, les maquillages donnaient une dimension lyrique inoubliable.

Le mauvais souvenir, je le dois à un acteur que j'adorais : Philippe Clévenot. Je l'ai vu dans son dernier rôle, *L'Affaire de la rue de Lourcine*, il n'était plus qu'une ombre. Je voyais bien qu'il allait mourir bientôt et je ne voyais que cela, avec une grande tristesse. Il n'y avait plus de théâtre : la Mort réelle rendait tout dérisoire autour d'elle.

Quant au déplaisir, je suis toujours gêné quand le courant ne passe pas entre la scène et la salle, que ce soit par hostilité, par indifférence ou ennui. Le déplaisir est accru bien sûr quand il s'agit d'un spectacle que j'aime. Cela m'arrive assez souvent à Avignon où certains gougnaftiers ont pris l'habitude de quitter le spectacle en cours en faisant claquer bien fort leurs fauteuils pour marquer leur désapprobation.

Aller seul ou à plusieurs au théâtre, peu m'importe. De toute façon, pour moi, c'est une expérience intime ; c'est une expérience intime mais j'ai besoin des autres : rien de plus triste qu'une salle de théâtre vide. J'ai l'impression qu'il manque alors un partenaire, et la fusion sera plus difficile. Plus prosaïquement, la présence des autres spectateurs peut aussi me poser problème : les toux hivernales, les gosses qui s'emmerdent, etc. La salle vide ou pleine n'a aucune importance au cinéma. Cela dit, je les préfère vides, c'est plus confortable ! Je ne parle pas tiroir-caisse, bien sûr. Le film que j'ai aimé, je pourrai toujours le revoir : il sera dans le « com-

merce », je le rangerai sur mes étagères. Le spectacle théâtral, je ne le reverrai que dans ma tête, même s'il a été filmé, car la caméra ne filme que la partie visible.

Dans la mesure du possible, j'achète le texte avant et je le relis après pour prolonger le plaisir, si plaisir il y a eu.

Je suis très sensible à l'architecture et à la taille de la salle. Dans une salle à l'italienne, type Comédie-Française ou Odéon, la théâtralité est immédiatement en place, avant le début du spectacle. Vous entrez et c'est déjà commencé. Les ors, les velours, la hiérarchie des places bouleversent votre perception, qui sera tout autre dans une salle en gradins où on est comme dans une salle d'attente. Aux metteurs en scène de jouer avec cela. Et puis n'oublions pas ce petit détail : il y a peu de bonnes places dans les salles à l'italienne, si ce n'est les plus onéreuses (et encore), ce qui n'est pas le cas dans les salles modernes. Oui, la taille est essentielle : certaines pièces paraissent perdues sur un grand plateau. Il était très judicieux par exemple, à La Commune, de jouer *La Version de Browning* dans la petite salle, comme pour nous enfermer dans la classe du professeur. D'autre part, si je vois *Phèdre* dans un dispositif bi-frontal dans la mise en scène de Chéreau ou frontal comme à l'Odéon, je ne vois pas tout à fait la même pièce.

Comment le temps passe-t-il pour moi au théâtre ? On dit qu'Einstein expliquait quelquefois ainsi la théorie de la relativité : « Mettez une jolie femme sur vos genoux et une heure vous semblera une minute, mettez un laideron et une minute vous paraîtra une heure. » C'est d'une muflerie insupportable mais le théâtre c'est pour moi la même chose : ça peut paraître très court ou très long, que la représentation dure une heure ou quatre heures.

Au cinéma le temps est mis en boîte. Le morcellement est décidé par une volonté supérieure, celle du monteur ou du metteur en scène. Au théâtre, je fais moi-même mon cadre, je choisis ce que je veux voir, celui qui parle, celui qui écoute, les deux à la fois ou un pan du décor. Personne ne choisit à ma place. Et puis il y a aussi qu'au théâtre le temps de la représentation est réel, c'est même ce qu'il y a de plus réel. La réussite d'un spectacle tient beaucoup à cette tension entre l'artifice (le texte, la mise en scène) et le réel (le corps de l'acteur, le temps de la représentation).

Alors finalement je cherche quoi dans cet endroit particulier ? Je cherche l'événement, quelque chose qui ne se reproduira pas : si je vois le spectacle plusieurs fois, ce ne sera jamais exactement semblable, ce ne sera pas le même public, pas la même sensation. Je cherche la présence physique de l'acteur, une parole sortie d'une voix humaine et non enregistrée, qui s'adresse à moi directement, qui ait du sens, non soumise au tam-tam médiatique, à la mode, au commerce. Je cherche la présence d'autres spectateurs, j'ai besoin de sentir qu'ils viennent chercher la même chose que moi. Enfin, de façon plus souterraine, je cherche peut-être le danger. C'est si fragile le théâtre, il faut si peu pour gripper la machine, rien n'y est tout à fait joué. Alors, moi aussi, comme les comédiens, j'ai le trac, quand le noir se fait...

André Molénat, spectateur

Lettre de Daniel Keene

auteur

Une singulière fraternité

Melbourne, le 31 octobre 2005

1- Mon désir d'écrire du théâtre vient avant tout de mon expérience de comédien, bien que celle-ci fût relativement limitée ; mon désir d'être comédien venait lui-même du plaisir que je prenais au théâtre en tant que spectateur, et aussi de mon goût pour le théâtre comme littérature (j'ai toujours aimé lire des pièces). Je voulais devenir comédien pour être plus totalement en prise avec le théâtre, pour être moins passif. Mes premières expériences de spectateur m'ont stimulé tant intellectuellement qu'émotionnellement. J'étais attiré par l'énergie et la rigueur du théâtre, par le fait que c'est un art « vivant » qui réclame la participation active et concentrée de ceux qui le créent d'une part et de ceux qui en sont témoins d'autre part. J'étais attiré par ce rapport particulièrement dynamique ; peut-être aussi par les dangers et les risques que cela me semblait impliquer.

2- J'écris mes pièces réplique après réplique, m'efforçant de créer la réalité de mes personnages et la situation dans laquelle ils se trouvent. Je ne pense à rien d'autre. Un public me paraît une idée trop lointaine et trop abstraite pour que j'en tienne compte quand j'écris. Et bien sûr, les publics varient tellement, d'un soir à l'autre dans un même théâtre, d'une ville à l'autre, d'un pays à l'autre. Cela dit, j'ai quand même une certaine conscience du public : je sais que les répliques que je suis en train d'écrire seront dites/incarnées sur scène, et qu'un public sera témoin de cet événement. Je veux que ce public s'intéresse à ce qui se passe sur le plateau ; je ne veux surtout pas l'ennuyer. Comment puis-je éviter cela ? En tâchant de créer des personnages et des situations qui aient une vérité émotionnelle ; et je le fais autant pour moi-même que pour un public imaginaire, car j'ai le sentiment que ma responsabilité première envers mon travail consiste justement à tenter tout au moins d'approcher cette vérité. Le public est libre ensuite d'accepter ou de rejeter l'aboutissement de ce travail.

3- Le public idéal : des gens qui vont au théâtre parce qu'ils s'intéressent au théâtre, à ses possibilités et peut-être même à ses échecs ; qui vont au théâtre parce qu'ils comprennent qu'une soirée au théâtre suppose

bien davantage que de simplement comprendre le contenu d'une pièce, que c'est un événement qui permet une fraternité émotionnelle et intellectuelle tout à fait singulière ; qui comprennent qu'ils sont témoins de la création d'une œuvre d'art qui n'existe que dans l'instant où ils en sont témoins ; qui comprennent cette forme de fragilité et de force. Je dois ajouter qu'il m'est arrivé d'être assis au milieu de spectateurs de ce genre et que j'ai éprouvé... le frisson d'être en pareille compagnie.

4- J'assiste aux représentations de mes pièces aussi souvent que possible. Un compositeur a-t-il envie d'entendre sa musique interprétée par des musiciens ? Ou se satisferait-il de ne jamais entendre la musique qu'il a composée ?

J'ai pu voir certaines mises en scène de mes pièces qui ont eu sur moi un profond impact, non parce qu'il s'agissait de mes pièces, évidemment pas, mais parce que sur le plateau, elles devenaient autre chose que ce que j'avais imaginé ou écrit ; par le travail des comédiens, du metteur en scène, du scénographe, du créateur lumière, etc., les pièces avaient acquis une autre vie, une vie autonome, indépendante de moi. Je pouvais alors les regarder sans idées préconçues : les pièces avaient échappé à l'emprise de mon imagination et étaient devenues des entités à part entière. Je me tenais comme au-dehors d'elles et l'expérience que j'en faisais s'apparentait à celle qu'aurait pu en faire un spectateur parfaitement étranger à leur écriture. C'était pour moi une merveilleuse expérience.

5- Il y a peu d'expériences aussi éprouvantes qu'une soirée d'ennui au théâtre, car cela peut vous donner l'impression que votre vie s'écoule de vous, qu'elle vous quitte de seconde en seconde. Il y a certains types de pièces qui provoquent toujours cela en moi : des pièces qui se proposent d'« enseigner » quelque chose au public, ou de « répondre » à certaines questions, ou de « révéler » ou « définir » certaines « vérités » culturelles, politiques, sexuelles ou intellectuelles ; autrement dit, des pièces dont il vaudrait mieux confier le propos à des journalistes de second plan ou à des animateurs radio de débats interactifs... et qui semblent toujours durer des heures et des heures et des heures...

6- J'ai écrit une pièce, *la terre, leur demeure*, sur la désintégration d'une famille d'agriculteurs : le fils s'apprête à quitter le foyer familial, tournant le dos à son héritage ; la ferme doit être vendue à des promoteurs immobiliers ; la relation entre le fils et ses parents devient orageuse, ne

trouvant aucune résolution. Dans cette pièce, il est beaucoup question du déclin non seulement d'une économie rurale, mais aussi d'une morale ou d'une éthique rurale et, au-delà, de la difficulté (pour ne pas dire la tragédie) du changement.

J'ai assisté à une représentation de la pièce à Douai. Une mise en scène très belle et très austère, signée Jacques Descorde. À l'issue de la représentation, j'ai été abordé par un homme qui m'a dit qu'il était agriculteur. Il a dit que j'avais « tout compris ». Cet homme avait l'air grave et fier, mais sa remarque était chargée d'émotion, une remarque qu'il avait tenu à m'adresser malgré son évidente timidité. Ses quelques mots m'ont déconcentré, ému assurément, flatté aussi sans doute. Je n'ai pas trop su quoi répondre. Autant que je me souviens, j'ai dit : « Merci ».

Je m'étais permis d'écrire une pièce sur un monde dont je savais très peu de choses : je ne suis pas agriculteur, il n'y a pas – il n'y a jamais eu – d'agriculteurs dans ma famille, je ne connais rien à l'agriculture, du moins pas de première main (malgré les clichés culturels qui abondent sur les Australiens, je suis, de fait, un être exclusivement citadin). Mais j'avais imaginé (ou présumé) que les bouleversements et les fêlures émotionnelles que j'avais dépeints dans *la terre, leur demeure* vaudraient pour toute famille, rurale ou citadine. Ce que j'avais « inventé », c'était comment tout cela pouvait éventuellement trouver un écho dans la relation que cette famille entretenait avec sa terre, avec la terre sur laquelle elle se tenait et par laquelle elle avait gagné sa vie. J'ai simplement traité la terre comme s'il s'agissait d'un autre personnage ; un personnage que j'avais inventé, comme j'avais inventé le père, la mère et le fils.

J'avais imaginé, dans les confins citadins de mon bureau, au milieu de ma vie citadine, que si mon fils devait un jour me tourner le dos, mon cœur se briserait ; que si tout ce que j'avais fait de ma vie était soudain considéré comme n'ayant ni conséquence ni valeur, que si aux yeux du monde tout ce à quoi je tenais ne valait brusquement plus rien, ma vie semblerait perdre tout son sens. Tout cela était vrai pour moi, et l'était aussi pour cet agriculteur. Notre brève rencontre m'a confirmé que j'avais réussi à découvrir un espace où le public et moi pouvions nous rencontrer ; un terrain commun que nous partagions. Cet épisode m'a donné confiance et a accru mon désir d'écrire du théâtre.

7- Ce n'est pas mon travail que d'instruire qui que ce soit, et jamais je n'aurais cette prétention. Qu'est-ce que je pourrais apprendre aux gens ? À écrire des pièces ? À penser comme moi ?

À qui m'efforcerais-je de plaire ? Comment puis-je savoir ce qui plairait aux autres ? Devrais-je leur inculquer ce qui me plaît à moi ? Et pourtant le besoin de plaire est au cœur du théâtre ; enchanter le public, retenir son attention, l'émouvoir peut-être. Mais de telles préoccupations ne sauraient être les principes qui me guident, elles ne peuvent que demeurer les résultats/les effets possibles de mon travail.

Bien évidemment, j'aimerais que mes pièces soient intelligibles. Mais qu'un spectateur, un seul, comprenne ce que je dis, cela me suffirait.

Qui provoquerais-je ? Pourquoi aurais-je envie d'être provocateur ? À quelle fin ? Dans l'espoir de quel résultat ?

Je suis guidé par le fait que j'ai décidé de raconter des histoires et par l'espoir qu'il y aura des gens pour décider de les écouter.

Si mon espoir est comblé, il se peut que je plaise, il se peut même que j'instruise ou provoque ceux que je n'ai jamais rencontrés par des voies que je ne peux pas connaître.

8- Alors le public a-t-il toujours raison ? Non. Oui. Peut-être. Parfois. Comme Monsieur Brecht l'a (paraît-il) déclaré un jour : *si tout le monde aime une pièce, c'est manifestement que quelque chose ne va pas !*

D.K.

Traduction Séverine Magois.

Lettre de Fabrice Melquiot

auteur

Au voisin, à l'inconnu, à l'autre

Paris, le 15 novembre 2005

J'ai été spectateur sur le tard. Grandi à la montagne, loin de tout ça. N'étais jamais entré dans un théâtre avant d'y jouer ; n'en avais jamais écrit avant de devenir acteur. Tout est venu de la scène et d'une suite de malentendus ; j'aime le dire ainsi. Et plutôt du regard posé sur les fauteuils vides ou repus. Plutôt ce point de vue : celui du plateau. Plutôt ce regard : sur ceux qui sont là, ceux qui vont venir, recevoir une parole. J'ai écrit du théâtre sitôt que j'ai su que cela pouvait être comme un deuxième corps, un corps collectif, mon corps collectif.

Je crois que je pense toujours à l'autre. Pas au public ; à l'autre. Il faut toujours désirer contenir l'autre, les autres, la terre entière. Ce cœur interminable dont parle Neruda dans un poème. L'altérité, souveraine. Et l'autre, c'est d'abord un soi à venir, celui que demain on deviendra peut-être, sur lequel on parie, avec lequel on s'entretient, de texte en texte. Puis, il y a le voisin, le passant, l'inconnu, l'acteur, un enfant, sa mère, et les morts. Mais, quand j'écris, tout désir n'est qu'à moi. Ne pense qu'à ce goût d'exposer mes questions et de partager ma personnalité, tremblante, incertaine, maladroite, immature. Pour moi, parce que moi. Et pour les autres, parce qu'en eux, on disparaît. L'écriture est une fabrique de disparition, quand même. Une garantie d'invisibilité, au bout du compte.

Le théâtre est un art minoritaire, on le sait. Soit on se conforte dans cette idée et on se contente de notre os ; on finira par se ronger les mains. Soit on décide que c'est aujourd'hui de la responsabilité de chacun d'agrandir les assemblées théâtrales, d'aller chercher de nouveaux publics, de sortir de ses murs et de ne plus se reposer sur la seule et sacro-sainte communication, mais de travailler à la mise en commun d'une expérience, à la multiplication des rencontres, à l'invention de cadres poétiques susceptibles de se transformer en espace de conversation ; je parle là davantage en tant qu'auteur associé à un Centre dramatique national, la Comédie de Reims en l'occurrence, où je m'engage avec Emmanuel Demarcy-Mota dans ce que j'ai toujours considéré comme un aspect du métier que j'ai choisi : ateliers,

dramaturgie, lectures, expériences d'écriture, rencontre avec les publics...

Je crois que je participe à l'élaboration d'une illusion, qu'on nomme spectacle, mais qui est aussi exercice de réflexion, esquisse, banquet pour l'incertain, divertissement, construction polysémique, ambiguë. Le temps de la représentation théâtrale est celui du rassemblement. Mais là, alors qu'on assiste *au* spectacle, alors qu'on assiste *le* spectacle, tout se fissure. On travaille à la réunion, pour qu'existent mieux la division, le combat d'idées, les frictions. Un public idéal, c'est celui qui est d'accord avec moi. Et celui qui trouve que je raconte n'importe quoi.

J'aime assister aux représentations de mes pièces, parce que cela me permet de ne plus me reconnaître. Revoir d'où je viens. Mesurer l'écart. Me souvenir des musiques d'hier, pour mieux composer les lendemains. Et puis, je partage un théâtre avec d'autres, un collectif d'artistes de disciplines diverses ; j'aime être à leurs côtés, sentir que je suis un membre du clan, soutenir l'illusion jusqu'au bout. Une façon de partager la prière avec les copains.

Beaux souvenirs de publics : Le Royal de Luxe, Plaza de la Constitución à Santiago du Chili, devant la Moneda et le fantôme d'Allende ; les spectacles joués à Modane, devant un public de familles hasardées ; *Exeat* à Reims, des spectateurs en larmes se tombant dans les bras ; les spectacles écrits en Afrique en deux temps trois mouvements, joués devant 150 enfants de Warang et leurs mères lasses, en plein cagnard ; Martin, Ibou, Adama, Michèle. Bruno, tous les autres, la tournée en brousse, en calèches.

Mauvais souvenirs de publics : à chaque indifférence.

Je n'ai rien à enseigner aux autres, sinon ce que j'ai le plus besoin d'apprendre, cela va de soi. Je me pose des questions. Me les pose en public. J'essaie, oui, d'être intelligible, autant que mystérieux et insaisissable. J'essaie, oui, de provoquer. Mais, il ne faut pas se tromper sur le mot. Me provoque moi-même. Provoque la scène, et le théâtre lui-même. Le poème finit toujours par se mesurer au poème. Mais, je préfère invoquer. Écrire des prières pour la joie, la nuance, à condition qu'elle se dégage de chutes et de rechutes dans toutes les extrémités de l'âme humaine ; car il s'agit un peu de ça, rire de la catastrophe qu'on ne sait empêcher, qu'on voudrait combattre avec de petits glaives de papier, des histoires courtes, des créatures même pas vraies. Tout ça, c'est contre la mort.

F.M.

moi et les autres

Quand le spectacle est bon, j'ai l'impression que toute la salle respire au même rythme et que nous partageons un événement unique.

*

J'aime les entendre glousser si je glousse, renifler si je pleure et applaudir comme moi. Si je m'ennuie, je trouve insensé qu'ils ne s'ennuient pas, et s'ils ne s'amusent pas aux mêmes répliques que moi, je les trouve vraiment nuls !

*

Le théâtre donne lieu à une expérience collective contrairement au cinéma où le public ne se manifeste pas, reste silencieux et dans l'ombre du début à la fin : sa présence est totalement neutralisée et compte peu.

*

Un spectacle me donne la sensation diffuse de faire partie d'un groupe (le public) qui a un souffle commun, fait de fauteuils qui couinent, d'un rire à contretemps, de raclements et froissements de programme...

*

Cela ressemble à une sorte de communion ! Il m'est arrivé de rares fois d'être la seule spectatrice lors de la projection d'un film et à chaque fois j'ai réellement apprécié cette situation ; en revanche je ne l'aimerais pas pour une pièce : que des comédiens jouent exclusivement pour moi serait beaucoup trop fort, voire gênant !

C'est pas pareil !

Au cinéma, y'a pas d'acteurs dans la salle.

*

Au théâtre, on peut se lever et applaudir sans réserve.

*

Le spectacle est une réalité immédiate et unique car fugitive : tout peut arriver tant que ça n'est pas fini. La différence avec un film, c'est le risque.

*

Au cinéma, on est renvoyé à sa propre psyché, ou à sa propre réflexion, sans aucune dimension corporelle.

*

Au théâtre, nos yeux passent sans arrêt d'un gros plan sur quelqu'un à une vision globale. On a donc une part active dans le processus et cela modifie notre perception du temps.

*

Le fait que le cadre soit fixe permet aux spectateurs d'imaginer ce qui se passe derrière le plateau, alors qu'au cinéma on n'a pas le temps de s'imaginer quoi que ce soit.

*

Le cinéma que je fréquente beaucoup reste plus lointain : il manque la sueur, les postillons, les trébuchements de la parole, les silences si pleins et la notion du temps que l'on palpe au théâtre.

*

Une soirée au théâtre se prépare. On fixe un jour, on réserve des places, et quand on arrive au théâtre, on dévisage tous ces gens qui ont eu le même désir, comme s'il y avait déjà une certaine intimité, comme si on était invité par un ami commun. Le cinéma n'est finalement qu'une illusion. Il n'y a aucune surprise liée au déroulement de la séance. Le théâtre nous conduit à vivre une expérience unique où le public est partie prenante. La vie est là, la voix, le mouvement, la respiration, l'attente du public est palpable. Et les comédiens nous font partager un moment de leur vie. Cela confère une intensité incomparable. Au cinéma, le spectateur est tourné vers l'intérieur de lui-même. Il est seul, impliqué dans un temps qui peut lui faire oublier complètement la réalité. Le spectateur de cinéma, c'est un peu comme un dormeur à l'orée du sommeil. Au théâtre au contraire, le spectacle requiert attention et vigilance. Au théâtre, il faut toujours être réveillé !

Le voyeur complice

Entretien avec Alain Libolt

comédien

le 25 octobre 2005

Votre envie d'être acteur vient-elle d'une expérience de spectateur ?

Oui et non. J'ai un seul souvenir marquant de jeune spectateur : je devais avoir 11 ans, et ma mère avait eu grâce au quincailleur du quartier, des places pour aller voir une opérette au Châtelet, *L'Auberge du cheval blanc*. Ma famille était plutôt fauchée et on n'allait jamais au théâtre, cette sortie fut donc un événement. J'y suis allé avec l'une de mes sœurs. On était assis au fond de l'orchestre. Comme on était petits, on ne voyait pas bien et l'ouvreuse était allée nous chercher des gros bottins pour nous surélever. Je me souviens d'avoir été très impressionné. Ensuite mon désir est né vraiment lors de fêtes scolaires de fin d'année, à l'occasion des remises de prix. C'est assez classique. On avait joué des petites scènes, et dansé. Et là ce fut vraiment le choc : dans une salle paroissiale, l'ouverture et la fermeture du rideau, les projecteurs, les gens qui applaudissent... C'était magique. Nous avons même été bissés et nous avons recommencé. J'avais le cœur qui battait à trois cents à l'heure. Cette expérience est sans doute restée gravée quelque part dans ma tête : les lumières, l'aveuglement et l'emballement, l'éblouissement de la représentation que j'avais vécue comme un événement très exceptionnel.

Comment le public est-il présent dans la tête du comédien pendant les répétitions ?

J'ai tellement peur, je doute tellement de moi que je me barricade : je me refuse à y penser ou à l'imaginer. J'ai quand même joué beaucoup au théâtre mais la peur ne passe pas avec l'expérience et je me protège beaucoup par rapport à ça. Il y a désormais quelque chose qui m'aide considérablement : dans la vie quotidienne, je porte des lunettes mais je joue sans ! Je vois donc le public un peu flou si je le regarde ! Je sais bien que le théâtre n'est pas la vie, mais je fais comme si tout s'arrêtait et je vis ce que je suis en train de vivre dans le rapport au texte et au personnage, et c'est tout. Je fais donc volontairement abstraction du

public, comme au cinéma face à la caméra. En fait, le public n'est pas présent dans ma tête pendant les répétitions.

Et une fois les répétitions terminées, le soir de la première...

Le jour de la première, je me dis, pour me rassurer, que c'est comme un filage de répétition : on continue notre travail. Donc je repousse encore l'idée du public parce que de toute façon, le but du jeu c'est qu'il soit là. Ça vient progressivement : il y a la couturière, puis la générale, avec des amis bienveillants et là apparaissent les fragilités du début. Cela ne veut pas dire pour autant que je l'ignore : je sais qu'il va être là, j'en tiens compte et je le perçois très bien. La grande découverte de la première, c'est de voir comment le public réagit par rapport à la pièce : les moments intenses de grande écoute, les effets comiques, les rires qui fusent... C'est étrange parce qu'il y a un rythme de réaction du public qui s'instaure dès la première et qui, curieusement, ne bouge pas trop. On peut ensuite l'affiner. Ce qui est intéressant, ce n'est pas d'abonder dans le sens réactif du public mais au contraire de rester toujours sur une justesse et une finesse d'interprétation, dans la ligne que l'on s'est donnée avec le metteur en scène et ses partenaires.

Il y a des choses qu'on ne découvre que le jour de la première. Par exemple, dans *Marcia Hesse*¹, d'un seul coup, parce que les gens se sont mis à rire, on a réalisé qu'on pouvait forcer les effets comiques. Emmanuel Demarcy-Mota s'en est inquiété parce que cela pouvait très vite dénaturer le spectacle. Il faut tenir le public, garder l'humour mais rester dans une grande rigueur. Il ne s'agit pas de brimer le public mais au contraire de lui offrir le meilleur : la retenue doit lui permettre de saisir toutes les nuances du texte. On peut conduire le public soir après soir, et jouer avec lui comme on surferait sur une vague.

Pendant le spectacle, dans les moments où je ne joue pas sur le plateau, je suis quand même ce qui se passe. Tout dépend des lieux, de la proximité des coulisses par rapport au plateau : on peut être loin du plateau et ne suivre que dans les retours ou rester en coulisses près de la scène, où l'on sent davantage la rumeur de la salle, ce magma de gens, de figures qui rit ou pas, qui est ému, qui respire, frémit, qui bouge, etc.

C'est différent si, dans le spectacle, on doit s'adresser directement au public ?

Oui, dans ce cas-là, c'est assez excitant : il s'agit d'embarquer le public, de le persuader. Cela peut être grisant car on s'aperçoit qu'on a un réel

1. *Marcia Hesse*, de Fabrice Melquiot, mise en scène Emmanuel Demarcy-Mota – Comédie de Reims (2005)

pouvoir sur lui. C'est un exercice éminemment difficile mais très gratifiant parce que la perception directe et immédiate du regard des spectateurs décuple le plaisir de l'acteur. Je n'ai expérimenté ce type d'adresse au public qu'à deux reprises seulement et malgré mes appréhensions premières, j'ai un immense désir de recommencer.

Mais d'une façon générale, mon métier d'acteur c'est d'être dedans, et le public est quasi voyeur. C'est comme s'il regardait à travers le trou d'une serrure l'action en train de se dérouler. J'adore ça. Forcément, inconsciemment on a une grande part d'exhibitionnisme mais il s'agit finalement de vivre quelque chose d'exceptionnel et unique, en direct et sans filet.

Qu'est-ce qu'un bon public ?

C'est quand on sent qu'il est en vibration avec nous, avec ce qui se passe. On a coutume de dire alors que le public « réagit bien », c'est-à-dire qu'il comprend le caractère tragi-comique des situations, l'humour, qu'il en perçoit toutes les nuances. Certains publics sont un peu moins présents et j'ai longtemps culpabilisé en pensant que c'étaient les acteurs qui étaient moins bons. Le public varie, comme n'importe quel ensemble humain, avec des drôles, des raseurs, des malins, des avertis, des attentifs ou pas, etc. Il n'y a pas vraiment de bon ou de mauvais public, mais il y a des publics différents, au sens où tous les humains sont très différents.

Avez-vous une préférence pour un type de salle ?

Pas vraiment. Il faut savoir adapter son jeu d'acteur en fonction de la salle. J'aime jouer dans les petits lieux parce que c'est très agréable d'être en confidence avec le public. En même temps, jouer sur un grand plateau peut être grisant. L'idéal, c'est de jouer dans des endroits comme les Bouffes du Nord : on est de plain-pied avec les premiers rangs de spectateurs, on marche sur le sol, et non pas sur un plancher qui fait du bruit et me rappelle à une fausse théâtralité que je n'aime pas. Alors que dans les anciens théâtres à l'italienne, qui sont par ailleurs fort beaux, j'ai l'impression de jouer pour des publics différents, répartis à divers endroits de la salle : en bas, en haut, sur les côtés. Il faut distribuer son jeu pour atteindre toutes les personnes dans la salle et c'est moins agréable qu'un public qui dans son ensemble est face à vous. La configuration idéale, c'est un plateau de plain-pied avec le public et qui monte ensuite légèrement en gradins.

Dans les dispositifs bi-frontaux, c'est très étrange et intéressant de jouer en sachant qu'une partie du public vous voit de dos. On joue alors avec

deux publics et il faut choisir avec lequel on joue à tel ou tel moment.

Est-ce que les réactions du public peuvent influencer sur le travail ?

Oui, surtout au début des représentations, quand des critiques, constructives, vont toutes dans un même sens : ça joue forcément sur des décisions, principalement du metteur en scène. Le public ami qui vient avant la première compte aussi parce qu'on se sent en commun accord avec lui sur des choix esthétiques. Ensuite, un public très participatif encourage nécessairement le jeu.

Jouez-vous pour le public ou un public particulier ?

Je joue pour *le* public. Je ne veux pas retomber dans la sempiternelle distinction entre théâtre public et théâtre privé qui recouvrirait celle entre un théâtre soi-disant intelligent et un autre de boulevard, dit peu intelligent. Car ce n'est pas vrai. J'ai joué Pirandello dans le privé : quand un texte est bien monté, je ne vois pas la différence. Mon rêve, ce serait qu'on fasse autant de monde qu'un match de foot ! Je crois que quand le spectacle est magnifique, le public est là.

Pouvez-vous raconter un beau souvenir de public ?

J'ai un beau souvenir lié à la présence de ma famille dans la salle. C'est très impressionnant de jouer devant des gens que l'on connaît très bien. Ce n'est plus un public anonyme. J'ai été très ému un soir en jouant un spectacle où je m'étais transformé, j'étais habillé façon 1940. À la fin, mon frère était en larmes : tout d'un coup il n'avait plus vu Alain Libolt sur scène mais l'homme qu'était mon père et qui était décédé depuis longtemps. C'était très étrange. De manière générale, j'aime quand on étonne le public, qu'il ne vous reconnaît pas, que vous l'avez complètement « eu » parce qu'il s'est laissé prendre par la métamorphose de l'acteur.

J'ai enfin un souvenir de frayeur, lors de la tournée d'*Hamlet*¹, à Berlin, dans une salle gigantesque. Je jouais Laërte et j'avais un combat très impressionnant avec Gérard Desarthe, avec épée, dagues, etc. On se bat donc. Soudain une épée se casse en deux et la pointe de l'épée vole dans la salle et va se ficher sur une travée où heureusement, il n'y avait pas de public. Une rumeur d'effroi a parcouru la salle, des spectateurs se sont évanouis : c'était glaçant. On a arrêté, puis on nous a présenté une autre épée et on a repris la représentation. C'était à la fois terrible et très fort : le public était avec nous, ensemble on a eu très peur.

1. *Hamlet*, de William Shakespeare, mise en scène Patrice Chéreau – Festival d'Avignon (1989)

Quelles sont vos expériences du public à l'étranger ?

C'est souvent intéressant parce que ça interroge profondément l'acte théâtral. Forcément la différence de langue provoque un décalage mais on voit tout de suite si c'est fort ou pas, si, comme dit Brook, on est dedans ou pas. Je comprends et j'adore la démarche de Brook qui va jouer *Timon d'Athènes* au Sénégal : pour lui, l'acte théâtral ne passe pas uniquement par le langage. Ça encourage à être plus vrai, dedans, vivant, authentique et juste. On voit tout de suite si on triche. Il y a ceux qui font l'acteur et ceux qui sont dedans, qui y croient pour de vrai, comme les enfants. Quand un spectacle est totalement reçu par un public dont ce n'est pas la langue, c'est inoubliable. On a joué *Hamlet* au Mkhat à Moscou, le théâtre de Tchekhov, et quand à la fin toute la salle s'est levée pour applaudir, c'était impressionnant.

On peut être aussi surpris dans ses attentes ou ses préjugés. J'ai joué à Lisbonne *Six personnages en quête d'auteur*¹ et j'ai trouvé le public très à l'écoute mais beaucoup plus froid qu'en France, alors que je m'attendais au contraire. Et à l'inverse, quand j'ai joué à Londres *La Dispute*² de Marivaux, mise en scène par Patrice Chéreau, je m'attendais à un public très british mais en fait c'est un public très vivant, très rigolard.

Le public a-t-il toujours raison ?

Non, pas forcément. Je me souviens de Patrice Chéreau disant un jour : « Ils n'ont pas aimé, eh bien ils en auront encore ! » Il était persuadé qu'il devait rester dans sa ligne artistique et au bout du compte, c'est lui qui avait raison. Ce fut pareil pour Mnouchkine : au début il y avait des gens qui n'adhéraient pas mais elle avait raison de persévérer : de spectacle en spectacle elle a imposé sa griffe. Le public se forme et évolue dans sa réponse à des formes proposées, lorsque ces formes sont artistiquement justes.

Par ailleurs, la réaction du public n'aide pas forcément à savoir dans quel sens éventuellement il faut travailler pour améliorer le travail. C'est au metteur en scène à affirmer son désir de création.

Que se passe-t-il pendant les saluts ?

On éprouve une forme de soulagement, de libération. Et pour moi, c'est le seul moment où je peux regarder tranquillement le public, essayer de le qualifier, voir si cela correspond à ce que je ressentais dans les vibrations qui venaient de la salle, en termes d'âge, d'enthousiasme ou pas. Le seul bruit des applaudissements n'est pas un repère sûr : il y a des

1. *Six personnages en quête d'auteur*, de Luigi Pirandello, mise en scène Emmanuel Demarcy-Mota – Théâtre de la Ville (2001)

2. *La Dispute*, de Marivaux, mise en scène Patrice Chéreau – TNP Villeurbanne (1973)

publics qui sont très discrets aux applaudissements et qui ont immensément apprécié le spectacle, c'est très étrange. Ce n'est pas en termes de valeur mais de gratification, de satisfaction : ça fait plaisir d'avoir donné du plaisir à des gens, surtout quand on est fier de son travail. On voit dans la façon d'applaudir et dans les yeux des gens s'ils ont envie de venir vous saluer, vous toucher, vous embrasser, vous parler, etc. C'est là où on s'aperçoit, au risque de paraître naïf, qu'en rêvant nous-mêmes, on les a fait rêver.

Quel serait le public idéal ?

Qu'il soit de plus en plus nombreux ! Il faut lui faire confiance. En même temps il est juge, il est roi. C'est lui qui décide, c'est lui qui paie ! On ne peut pas tricher. Si c'est bon, le public vient. Ensuite il peut y avoir une forme de démagogie, liée aujourd'hui à une médiatisation qui fait beaucoup de mal, en flattant le public dans le sens de la facilité. Aux artistes de prendre leurs responsabilités. Le public est présent ou pas, comblé ou pas. On ne peut le définir comme idéal. Il est, c'est tout, et même s'il n'aime pas, c'est bien qu'il soit là.

Propos recueillis par Olivia Burton.

*Le plus beau film que j'ai vu, c'est
dans les yeux de quelqu'un qui a vu
un spectacle qu'il a aimé et qui me
le raconte, qui se le rappelle.*

Anne Kessler, comédienne

Qu'en reste-t-il ?

Au théâtre je suis entrée pendant une heure ou deux dans la vie des personnages. Le lendemain, à l'heure de la représentation, je pense à eux, en me demandant si c'est aussi bien !

*

Très peu de spectacles laissent des traces précises, plutôt des sensations qui, fatalement, s'affadissent avec le temps, mais, engrangées dans la mémoire, elles peuvent parfois, involontairement, surgir et faire plaisir.

*

Un ressenti corporel, émotionnel plus fort.

*

Le salut des comédiens à la fin ! On ressent tellement de choses à ce moment-là, voilà un prolongement que je considère comme une part intégrante du spectacle. La fatigue, l'entente, les discordes, les insatisfactions, le bonheur, tout se lit alors sur les visages, les corps. Une clôture intime. Quand il n'y a pas de vrais saluts, je me sens un peu pauvre, il manque un p'tit quelque chose.

*

L'impression d'avoir participé à un événement social et humain.

*

Peut-être est-ce la présence physique, charnelle des personnes, l'espace proche aussi entre la scène et soi, l'énergie qui en émane.

*

J'ai sans doute, plus de mal à me remémorer une pièce de théâtre qu'un film ! L'histoire, les événements de la pièce, m'échappent au fil du temps, mais son souvenir est pour moi inoubliable : je garde la voix des acteurs en moi, leur ton, la scène, la salle, l'ambiance... En fait, je me souviens du plaisir de la représentation. Il m'arrive, lorsque la pièce m'a plu, d'acheter le texte même si je ne relis pas fréquemment, mais il est, en quelque sorte, l'objet d'un souvenir qui me permet de ne pas oublier la pièce.

*

Au théâtre l'émotion a le temps de surgir et de se déposer.

*

Parce que je sais que je ne pourrai sans doute jamais revoir ce spectacle, dans ces conditions-là, mon souvenir en est d'autant plus précieux.

Audrey, Michèle Gérard, Évelyne Le Pollotec, Anne-Marie Louis, Julie Malapert, Anne Rolvingher, Éva Ruimy, Nathalie Teillard, Anonyme – spectateurs

L'impression de temps

Au-delà de 2h15, c'est trop long pour moi.

*

C'est comme dans la vie : ça va parfois beaucoup trop vite, parfois trop lentement.

*

Cela dépend de l'émotion, si je suis emportée dans le spectacle ou si j'ai le temps de réfléchir à ce qui se passe devant moi ou à ma facture de gaz à payer. Ça peut être très long de penser à sa facture de gaz pendant trois heures !

*

Ça passe généralement trop vite. J'ai rarement envie de quitter la salle.

*

Quand je suis transportée dans la pièce, c'est un « hors temps », dans un lieu physique et imaginaire à la fois. Quand je m'ennuie, le temps est figé. J'attends que les lumières se rallument comme une délivrance.

*

Un spectacle, c'est un moment de vie intense dans ma journée, dans ma vie tout court.

*

Le temps ne passe pas vite. Quel que soit le spectacle, j'ai l'impression de vivre en temps réel, de profiter de chaque instant.

*

Le temps ne passe pas. Je « suis » (sauf si je m'ennuie mais ça n'arrive vraiment pas souvent).

*

Je m'endors assez souvent, même si le spectacle me plaît. Il est rare que je ne trouve pas à un moment que c'est trop long.

*

Si le temps passe mal, je pars.

À bras ouverts

Entretien avec Jacques Gamblin

auteur et comédien

le 9 novembre 2005

Votre envie de devenir comédien vient-elle d'une expérience de spectateur ?

Je ne crois pas. Plus jeune, je n'étais pas du tout branché sur la culture : j'étais plutôt dans la chose sportive, les activités de plein air. J'allais très peu au cinéma, il n'y avait pas de théâtre dans la ville de 13000 habitants où je vivais. Je me souviens avoir vu *Loin d'Hagondange*¹ à Coutances quand j'étais au lycée, un spectacle mis en scène par Jean-Paul Wenzel. Le car scolaire m'a amené jusque-là et j'ai eu du plaisir à être dans la salle, où j'ai beaucoup joué par la suite, mais je ne crois pas que cela ait été le déclic. Ce fut plutôt un stage d'expression corporelle et théâtrale dans le cadre d'une formation d'animateur de centre de vacances. Là, j'ai eu la sensation de découvrir, de trouver quelque chose, à 17 ans, au moment où tout est un peu sombre, un peu bizarre, où on ne sait pas trop où est sa place. Ce stage m'a ouvert des horizons moins claustrophobes. À l'époque, je n'avais pas spécialement envie de faire ça. J'avais le bac, pas de boulot, et aucune envie d'aller à la fac : j'ai fait ce stage d'été et j'ai été engagé dans la foulée comme technicien par la compagnie qui animait ce stage, alors que je n'y connaissais rien. Je me suis ainsi retrouvé régisseur, au milieu de types qui faisaient ça depuis 30 ans ! Cela a duré un an et demi. Ensuite je suis devenu comédien dans cette compagnie mais sans avoir véritablement conscience que c'était vraiment mon métier ! C'est curieux. Il y en a qui veulent devenir comédiens avant même d'avoir vu un seul spectacle, avant même de savoir exactement ce que c'est et ce que ça veut dire. Pour ma part, il m'a fallu du temps avant de décider, alors que de fait je l'étais déjà. Il a fallu quitter cette compagnie, faire un autre métier puis revenir et à ce moment-là faire le choix. Cela a mis du temps à passer de mes jambes à ma tête pour comprendre que c'était une sensibilité qui me convenait et que je n'étais pas là par hasard mais que c'était le hasard qui m'avait mis là. Pendant un moment, j'ai fait ça pour moi, en prenant du plaisir à jouer puis peu à peu j'ai pris conscience que ce plaisir-là pouvait être partagé avec un public et qu'on ne faisait pas ce métier seulement pour soi mais pour com-

1. *Loin d'Hagondange*, de et mise en scène Jean-Paul Wenzel – Comédie de Caen (1976)

muniquer des choses, partager, échanger. Je ne veux pas parler de mission parce que c'est bien trop prétentieux, mais disons qu'aujourd'hui je ne suis plus comédien seulement pour ma propre satisfaction mais pour donner du plaisir, pour être dans un aller et retour. Je ne peux pas bien dire à quel moment ce glissement a eu lieu : peut-être au moment de *La Double Inconstance*¹ mise en scène par Michel Dubois à la Comédie de Caen...

Comment le public est-il présent dans la tête du comédien, au moment des répétitions ?

Je ne fais pas partie des gens qui considèrent qu'il est nuisible pour le travail artistique de penser au public et à la façon dont on communique les choses. Au contraire, je pense beaucoup au public : le travail que l'on fait est vraiment un travail de communication, qu'il s'agit ensuite de définir, mais il faut tout d'abord réduire la distance entre ce que l'on veut communiquer et ce qui va être reçu. Évidemment, il y a toute une part de mystère : ce qu'on donne peut être reçu de façon différente de ce qu'on a souhaité. C'est inévitable, si le spectacle a un tant soit peu de poésie, de pouvoir de suggestion. Mais cette question-là m'intéresse en permanence. Est-ce que cette phrase-là que j'écris est ponctuée correctement, est-ce qu'elle a le bon rythme, le bon sens ? Tout cela s'éprouve au fur et à mesure du temps qui passe : l'auteur revient sur ses phrases sans arrêt. Il y a des phrases qui sont immédiatement les bonnes et puis ensuite il y a l'acteur qui vérifie chaque soir, en fonction des réactions, pendant la représentation et après aussi, la pertinence de tel ou tel mot. Parfois on se rend compte, au bout de 50 représentations, que sur tel ou tel moment, ce qui est reçu n'est pas du tout ce qu'on croyait. J'aime beaucoup débusquer tout ça. C'est passionnant de comprendre comment on communique et de savoir que, par exemple, si on rajoute un mot dans telle phrase, les choses deviennent tout à coup plus claires et que ce faisant, elles peuvent éventuellement perdre de leur force suggestive ou de leur ouverture ou bien aussi gagner autre chose. C'est tout un jeu, un commerce même quasiment – parce que finalement ça se traduit aussi par du commerce : le nombre de gens qui vont vous comprendre, ceux que vous rassurez, ceux que vous ne rassurez pas, quel choix vous faites de rassurer telle ou telle personne, tel ou tel public, quelle est la largeur de compréhension de votre spectacle, quelles sont les sensibilités... Tout n'est pas si mathématique que ça, ce serait trop simple mais en tout cas ces questionnements-là me viennent toujours parce qu'il y a un niveau de communication en-deçà duquel je n'ai pas envie d'aller et au-delà

1. *La Double Inconstance*, de Marivaux, mise en scène Michel Dubois – Comédie de Caen (1984)

duquel je ne veux pas aller non plus. Cette espèce de fourchette vaut aussi pour mon travail de comédien : si je fais ça comme ça, alors la chose sera plus entendue que si elle est faite d'une autre façon. Ensuite, c'est un choix qu'on fait d'être compris par un plus ou moins large public. En fait le choix se fait tout seul parce que c'est soi-même, l'univers de l'artiste qui est en jeu. Mais à l'intérieur de cet univers, l'auteur dispose malgré tout d'une palette où il peut mettre un peu plus de rouge, de blanc ou de noir et ces variations vont influencer sur la compréhension.

Le critère de la compréhension est donc primordial ?

Oui. Quand je suis sûr de la lisibilité de quelque chose, alors je peux m'amuser avec elle, la transgresser, la pervertir, la contourner, faire des zigzags parce que je sais qu'au final les repères sont pris et que tout le monde va comprendre ce que je raconte. Tant que je n'ai pas trouvé ça, je ne suis pas très heureux parce que je ne peux pas m'amuser. De la même façon, cela m'énerve si un spectateur sort en disant qu'il a aimé le spectacle, mais qu'il l'a trouvé un petit peu long – je débusque ça très vite – ou qu'il lui a manqué deux ou trois fils pour comprendre ce qu'au fond je voulais raconter. S'il doit y avoir un espace de mystère, je ne veux pas qu'il réside dans la dramaturgie générale, mais ailleurs : à des moments, dans des parenthèses, des digressions, un délire... Il s'agit juste, peu à peu, de prendre conscience de ce qu'on veut faire comprendre, pour pouvoir s'oublier. Un homme en voiture qui veut être à telle heure quelque part et n'a pas regardé l'itinéraire, se perd. Tout son travail pour être à l'heure, tout son stress va se focaliser sur la recherche de la bonne route, alors que si cet homme sait où il va et comment, qu'il a décidé de faire la route en voiture pour être tranquille, écouter de la musique, parler avec sa femme, il peut profiter du voyage. Pour moi c'est pareil : j'aime bien que l'itinéraire soit assez clair pour en avoir la mémoire, et après je peux m'amuser sur la route parce que du coup je suis là en dilettante, je peux m'arrêter, pique-niquer, tranquillement. Ça ouvre la porte à la fantaisie, sinon on court après un but qui devient difficile à atteindre.

La provocation est-elle un principe directeur dans votre travail ?

J'aime bien bousculer. Pour reprendre mes trois spectacles, le dernier est plus dérangeant. En écrivant ce texte, je me disais que j'allais parler de questions dont les gens parlent tout bas ou ne parlent pas : je soulève des non-dits sur ce qui se passe dans la tête d'un homme qui va devenir père dans l'heure qui suit. Qu'est-ce qui le bouleverse, qu'est-ce qu'il arrive à

nommer de ces sentiments qui ne se nomment souvent pas parce que c'est confus, parce qu'il y a une urgence et que tout défile très vite dans sa tête, y compris l'hypothétique mort de son propre père... Ce ne sont que des choses qui brûlent et j'avais envie que cela puisse se dire. C'est venu au fil du temps : une fois que cela a été fait, je me suis dit que c'était bien si cette parole-là qui est sinon provocante, du moins un peu gonflée, pouvait se dire à des gens qui ne viennent pas *a priori* au théâtre forcément pour entendre ça, et que cela puisse devenir facile, que cela puisse être entendu sans que ce soit grave, ou triste, mais plein d'énergie aussi, de lucidité, d'enthousiasme... Mais la provocation pour la provocation, ce n'est pas mon truc. Je peux être cynique parfois, ou ironique, mais je n'ai pas une nature provocatrice. Cela peut me venir sur des instants, des tout petits moments. Si elle existe, la provocation doit être un dosage savant : pour qu'elle soit efficace, il faut que le spectateur l'emmène avec soi. Si on sent que c'est gratuit, alors cela n'a plus aucun effet parce qu'on la refuse. Or il faut donner au public la possibilité d'être perméable : si on l'a rendu étanche par une provocation trop grande, trop systématique ou trop gratuite, alors il se ferme comme une huître et c'est inutile.

Comment le public est-il présent pendant la représentation dans la tête du comédien ?

D'abord il est présent très différemment dans une pièce dialoguée et dans un solo où on lui adresse la parole. S'il y a un quatrième mur, il est là comme une petite souris qui va entendre des choses dont le code est qu'elles sont faites pour lui, sans qu'on le lui montre. C'est assez pervers mais c'est le code du théâtre et c'est ça qui est amusant. Alors que dans le solo, je m'adresse au public, en tout cas j'ai conscience que le public est là, qu'on est dans un théâtre, que le personnage en scène a des choses à dire aux gens présents et qu'il y a une urgence à dire, que parler est une façon de respirer pour le personnage. Donc je vais voir ce public comme une masse qui est en même temps une addition d'individus. Pour l'anecdote, je fais la guerre dans les endroits où je joue pour ignorer la présence des personnes que je connais dans la salle. Une fois que le spectacle commence, si je les repère ou je les reconnais, ce n'est pas grave mais je ne veux pas jouer pour quelqu'un en particulier, cela me trouble beaucoup. J'aime jouer devant des gens, dont je sais qu'il s'agit de l'addition d'une personne plus une autre, individuelle, mais j'aime penser à l'ensemble. Dans cet ensemble il peut y avoir d'un seul coup des réactions très individualisées, ou au contraire collectives. C'est très

curieux un public : il y en a des très homogènes, et d'autres très hétérogènes, et on se sait pas pourquoi. Chaque représentation est unique. C'est la merveille du théâtre, ça ne se répète jamais.

Ma relation au public a énormément changé le jour où j'ai compris qu'il ne venait pas pour voir un type se casser la gueule et qu'il ne s'agissait pas d'un combat entre l'acteur et la salle. Au début, quand on est acteur, on pense comme ça, on croit qu'on entre sur un ring et qu'il faut essayer de gagner le combat. Cela dure parfois des années et cela nous entrave beaucoup. C'est dû au trac et au fort désir de plaire, de réussir. En fait le problème n'est pas du tout là. Je m'en suis rendu compte il n'y a pas si longtemps et cela a changé ma vie. Du coup j'ai compris que les gens payaient parce qu'ils sont en sympathie *a priori* avec un thème, un acteur ou un metteur en scène et qu'ils ont envie de venir là, personne ne les force... Bref, ce ne sont que des ondes positives. Ensuite il s'agit d'être à la hauteur de ce qu'ils attendent éventuellement mais tout le monde n'attend pas quelque chose de précis. Eux comme moi espèrent finalement passer une bonne soirée et cela se fait ensemble, cela se fabrique d'instant en instant. Et du coup le point de vue est beaucoup plus léger, dans la façon d'acter et d'être sur un plateau. Ce que j'aime bien dans cette vision-là, c'est qu'elle n'a pas de fin. La façon dont on peut jouer avec des sons, des voix, un rire, une respiration qu'on entend, quelqu'un qui tousse, etc., c'est jouer avec et non pas contre. Le spectacle est pétri de tout ce présent-là. Je parle ici des solos : l'oreille y est extrêmement affûtée, il y a des choses qu'on peut utiliser pour dire je suis avec vous, je vous entends bien, et d'autres qu'on ne peut pas parce qu'elles ne viennent pas au moment opportun. C'est une espèce de danse à mener. C'est ça qu'il m'intéresse d'approfondir : on peut toujours être plus avec. Il ne s'agit pas pour autant d'aller chercher le public, au contraire, c'est lui signifier clairement dès le départ que je suis avec lui et que donc, partant de là, il peut m'arriver de m'absenter, de l'oublier, de faire mes choses à moi.

À partir du moment où les spectateurs viennent, il faut les rassurer. Une fois que ceci est acquis, alors on les emmène dans des zones qu'ils n'avaient pas prévues, des détours, etc., mais d'abord on les prend par la main. Et cela se joue sur les premières minutes. Ma mère, qui était commerçante, disait toujours que quand les gens entraient dans sa boutique, elle leur souriait : à partir de là la relation pouvait démarrer. C'est aussi simple que cela. On dit « c'est ouvert ». Les gens ont eu leur journée, les transports, prévu la baby-sitter, couru pour être à l'heure...

Il ont beau aimer le théâtre, c'est quand même une démarche qui demande un peu d'effort, donc la moindre des choses, c'est de les accueillir à bras ouverts. Sinon on ne peut rien faire. C'est pareil aux saluts. Il faut leur souhaiter un bon retour. Il faut que quelque chose s'impose dès le début, qu'on donne envie aux spectateurs de rester. On peut s'amuser à les troubler dès le départ mais c'est aussi une façon de poser d'emblée un principe clair : c'est qu'on veut les troubler. Que la chose soit assez clairement énoncée me semble être une espèce de règle. Comment démarrer un spectacle est une question fondamentale, notamment sur les solos : pourquoi je suis là, où est-ce que je suis, quel est le code du spectacle pour finir par quelque chose de très simple : j'entre, je suis sur la scène et je dis bonjour.

Que perçoit-on du public depuis le plateau ?

C'est très différent selon les salles, selon les angles d'éclairage : parfois on voit les gens par la réverbération de la lumière, en tout cas les premiers rangs, d'autres fois on ne voit absolument rien, on n'entend que des sons mais on perçoit énormément de choses. Il peut m'arriver d'entendre quelqu'un que je connais rire ou renifler, je peux lui dire à la fin à quel rang et dans quelle partie de la salle il se trouvait. On perçoit beaucoup de choses si on est à l'écoute, mais ce n'est pas une écoute qui doit déconcentrer, au contraire il s'agit d'être concentré sur le présent, uniquement. Quand on joue dans une pièce à plusieurs, on perçoit tout également mais on s'en sert autrement. Tout sert à tout : il peut y avoir des réactions dérangeantes mais si on est amené à lutter contre, on ne s'en sort pas. Il faut trouver une liberté dans le jeu, se sentir bien, être bien là. C'est aussi une recherche sans fin : comment être de plus en plus là, ici, dans cette salle-là, ce soir-là, avec ces gens-là. Jouer, c'est interroger ça. On y réussit plus ou moins bien selon les soirs, mais c'est bien ça que je cherche en entrant sur scène, qu'il s'agisse d'une pièce ou d'un solo : être là avec mes partenaires, dans mon humeur du moment, avec ce que ma journée a laissé en moi. Du coup on voyage dans le personnage d'un soir à l'autre sur d'infimes sensations, ça bouge un petit peu, sans se décaler pour autant parce que tout est bien construit, mais ça bougeotte.

Qu'est-ce qu'une « bonne » salle ou une « mauvaise » salle ?

Il y a des salles plus difficiles que d'autres, c'est sûr. Ensuite ce qu'on appelle une bonne ou une mauvaise salle, c'est lié à la façon dont ça communique avec le public et c'est imprévisible, je ne sais pas de quoi

c'est fait. Il y a des salles qui se trouvent, où une cohésion se crée peu à peu, et d'autres publics qu'on a du mal à lire, comme un puzzle dont les pièces ne s'emboîtent pas tout à fait, et du coup ça force un peu. On n'y peut rien. Et c'est un mystère, ça tient parfois à rien, à une façon de démarrer. Parfois, une salle se trouve tardivement. Mais on se rend compte aussi que quand un spectacle est vraiment réussi et très mûr, les moments où l'on considère avoir une salle moins bonne se raréfient. Mais je ne considère jamais que le public était bon ou mauvais : une bonne salle pour moi, c'est plutôt une bonne représentation, qui est ronde et je n'attribue pas l'éventuel malaise d'une représentation au public, jamais, en tout cas pas seulement. C'est une relation et c'est toujours 50/50, comme dans n'importe quelle relation.

En quoi les réactions du public peuvent-elles faire évoluer le travail ?

C'est une interaction permanente. J'écoute beaucoup, j'enregistre ce qui se passe pendant les représentations, ainsi que les réactions qui peuvent m'être données par des gens après la représentation. Je n'ai pas peur d'entendre des critiques, j'entends le bon comme le mauvais. J'aime ça. Je m'en sers ou pas, mais cela m'aide à comprendre en partie ce que je suis en train de faire, cela crée des interrogations et des doutes qui sont nourrissants. J'enregistre, et cela se filtre, et cela fait bouger des choses éventuellement. Je ne suis pas étanche. La première chose que je demande à quelqu'un qui vient voir le spectacle, c'est ce qu'il en a pensé, je n'attends pas deux heures. Je le mets tout de suite à l'aise pour qu'il me donne son avis. Je ne veux pas être fragilisé par ça parce que demain est un autre jour, on peut encore changer, c'est vivant, rien n'est figé. Ce que j'entends un soir peut me troubler, ou m'empêcher de dormir, mais c'est bien, cela veut dire qu'il y a quelque chose qui m'alerte dans ce qui a été dit et cela permet de continuer à travailler. C'est passionnant. On est une plaque sensible, on s'expose. On peut se fermer si on est trop fragile ou très sûr de soi, chacun a ses méthodes. La mienne, c'est l'ouverture maximale. Je ne regrette jamais.

Un spectacle en solo trouve sa maturité au bout de 80 représentations, c'est plus long qu'une pièce dialoguée. On a beau avoir un alter ego, un metteur en scène, le public est absent, on répète un peu techniquement et c'est seulement le spectateur qui fait exister la représentation, parce que le public est un écouteur, un partenaire. Je travaille sur les solos avec un collaborateur artistique mais c'est difficile, et c'est ingrat. J'arrive avec mes histoires, il faut construire. J'ai toujours besoin de quelqu'un dans la

salle avec qui je peux parler, m'arrêter, plaisanter, improviser, quelqu'un qui serait plus un révélateur de mes intentions profondes qu'un metteur en scène qui viendrait avec son univers. Cela peut être frustrant pour le collaborateur. Cela ne l'est pas s'il est d'accord avec cette règle du jeu qui consiste à aller chercher quelque chose qui est plus dans l'autre que dans lui-même. C'est très différent du cas de figure où un metteur en scène a le projet de monter un monologue avec un acteur qu'il a choisi. Là je suis auteur et je cherche quelqu'un qui va m'aider à faire naître le projet.

Le plaisir du rapport au public est-il plus fort dans un solo, ou de nature différente ?

C'est moins reposant ! C'est l'exercice que je considère comme le plus difficile qui soit, pour un comédien. Quand on joue ses propres textes, cela ajoute encore de la difficulté. Et le rapport au public est évidemment plus fort : on passe des années à écrire un texte qui part d'éléments personnels, et l'on s'expose à double titre, comme auteur et comme acteur et donc le désir de transmettre cela est sans commune mesure avec un projet qui vous est proposé pour servir la vision d'un metteur en scène et où on est un maillon de la chaîne. Dans mes solos, je suis pratiquement tous les maillons à la fois, même si je ne travaille pas tout seul bien sûr. Il y a plus d'enjeu personnel. Je ne peux me reposer sur rien ou pas grand-chose, sur mes doutes, c'est tout ! Alors que dans un spectacle que je vais jouer pour un metteur en scène, je ne conteste pas ses choix, j'ai envie d'être de la pâte à modeler au service de quelqu'un. Pour moi, c'est plus facile d'être malléable ainsi que d'essayer de comprendre ce que je veux raconter avec mes textes.

Pouvez-vous raconter un beau souvenir de public ?

C'est difficile, ça voudrait dire avoir mémorisé des belles représentations où l'état de grâce était complet... je ne sais pas. L'état de grâce du jeu, c'est quand le swing qu'on fait avec le public nous met à la fois complètement dans le jeu et en même temps dehors. Tout marche bien, on peut tout essayer, on a une totale liberté. Mais je ne peux pas dire où, quand, comment.

Le public a-t-il toujours raison ?

Il a raison parce qu'il raconte spontanément des sensations immédiates, ce par quoi il est traversé pendant une représentation, donc on ne peut ni nier cela ni dire qu'il a tort. Ce n'est même pas une question de tort

ou raison, le public est à cœur ouvert. Je ne peux remettre en question quelqu'un qui me dit quoi que ce soit sur le spectacle, que ce soit agréable à entendre ou pas, cela existe, c'est tout et cela se prend en compte. Ensuite on peut vouloir s'obstiner à faire un spectacle qui ne communique pas avec le public, cela dépend de ce qu'on veut faire. Le jugement du public est une donnée. Il peut mettre dix ans à reconnaître un auteur. En plus je ne crois pas, même dans ce cas-là, qu'on puisse parler du public en général : il y aura toujours des gens qui vont reconnaître immédiatement qu'il y a là une création importante. On peut le déplorer mais on va s'épuiser pour rien. On peut penser qu'un public rate une œuvre majeure, certes, mais cela veut dire que cette œuvre n'était pas transmissible à ce moment-là. Qui a raison ou tort ? L'échange ne se trouve pas, c'est tout. C'est comme une rencontre entre deux êtres, entre lesquels il y aurait de l'amour mais qui ne réussiraient pas à faire en sorte que l'union soit sereine et belle, parce que ce n'est pas pour eux le moment de se rejoindre. On ne peut que le constater, on ne peut pas lutter contre une évidence de la sorte.

Est-ce que vous vous posez la question de savoir devant quel type de public particulier vous jouez ?

J'aime bien savoir pour qui je joue. C'est pareil quand je lis un scénario, j'aime bien imaginer que c'est un film qui devrait capter une fourchette de public qui va de tant à tant. Ce n'est pas exactement le même public qui va au Théâtre des Champs-Élysées et à La Colline, même si une partie bouge de l'un à l'autre. Quand j'ai joué à La Commune, il y a des gens qui sont venus pour la première fois à Aubervilliers et d'autres qui ne sont pas venus parce qu'ils attendaient que je joue dans Paris. Il y a des publics mobiles et d'autres plus captifs d'un lieu, d'un abonnement, etc. J'aime bien savoir, dans un théâtre, d'où vient le public, si ce sont des abonnés, s'il y a du guichet, etc. Cela m'intéresse de savoir comment on remplit une salle. C'est une chose tellement compliquée. Bien sûr quand j'arrive dans un théâtre, j'aime que la salle soit pleine, cela me fragilise qu'elle ne le soit pas, mais je sais que c'est difficile.

Jacques Gamblin a-t-il son public ?

Il y a une frange de gens qui sont des fidèles et qui vont voir les films qui sortent et me suivent au théâtre mais c'est une frange seulement. En fait, au bout d'un moment, quand on a fait beaucoup de choses, une sensibilité se dégage, qui est reliée à la sensibilité d'un public. Je n'ai aucune

idée du nombre de gens que ça représente mais je m'en rends compte par la façon dont les gens me parlent de mon travail, assez précise, et qui traduit en quoi ils sont en relation avec ma sensibilité. Et c'est plutôt agréable ! Cela veut dire que quelque chose se transmet.

Avez-vous une préférence pour un style de salle ?

Oui, je trouve extraordinaire quand le plateau est à peu près aussi grand que la salle, et que le public a la sensation d'être envahi par ce qui se passe sur scène. C'est une question de proportion. Il y a quelque chose d'un peu mathématique là-dedans. Il faut qu'il y ait une espèce d'aspiration du public vers la scène. Et j'aime quand il y a un plateau, je n'aime pas jouer au sol, j'aime que le spectacle soit un peu en hauteur, il faut que la visibilité soit bonne : je trouve normal que les spectateurs voient les acteurs en pied, sans être dérangés. Il faut qu'on sente qu'on est nombreux mais sans gêne. Quand on arrive dans une salle et qu'on réalise qu'on ne va pas pouvoir faire tout ce qu'on jouait, par exemple, assis par terre à un moment, c'est pénible. La dimension du plateau est importante : il faut qu'il vous aime.

Qu'est-ce qui se passe dans la tête du comédien au moment des saluts ?

C'est un drôle de truc, c'est un peu comme la ligne d'arrivée : ou bien c'est libérateur, quand on a l'impression d'avoir fait une belle course, et qu'on l'a faite ensemble, c'est gai, c'est jouissif... ou bien on a l'impression que c'est un peu raté et qu'on ne mérite pas les applaudissements, on se force un peu à sourire, on n'est pas content de soi, on s'en veut. Soit on en jouit, soit on voudrait que ce soit fini. Depuis quelque temps je m'amuse à continuer le dialogue, c'est amusant d'avoir un espace d'improvisation avec le public, qui est variable selon l'enthousiasme qu'il y a eu. En tout cas, ce n'est pas un moment où l'on doit montrer tout l'effort que ça a été de jouer le spectacle, ou faire une tête d'enterrement s'il s'agissait d'un spectacle sombre, ou s'excuser de saluer, pour jouer l'humilité... tout ça me semble être de la fausse modestie, c'est quasi vulgaire et cela m'ennuie. Le moment du salut est aussi un moment de respect du public : c'est aussi une façon de le remercier d'être venu jusqu'ici, d'avoir passé une soirée ensemble, et ça doit être un moment joyeux, quel que soit le spectacle, un moment aimable et respectueux. Il faut que ce soit généreux. On doit dire merci avec plaisir.

Propos recueillis par Olivia Burton.

participation

C'est son propre œil et sa propre oreille qui multiplient les plans dans leur cadrage et leur durée. Chaque spectateur se fait son... « cinéma » !

*

Je me sens impliqué, c'est une sorte de dialogue – même si je ne donne pas la réplique, nous nous interrogeons ensemble.

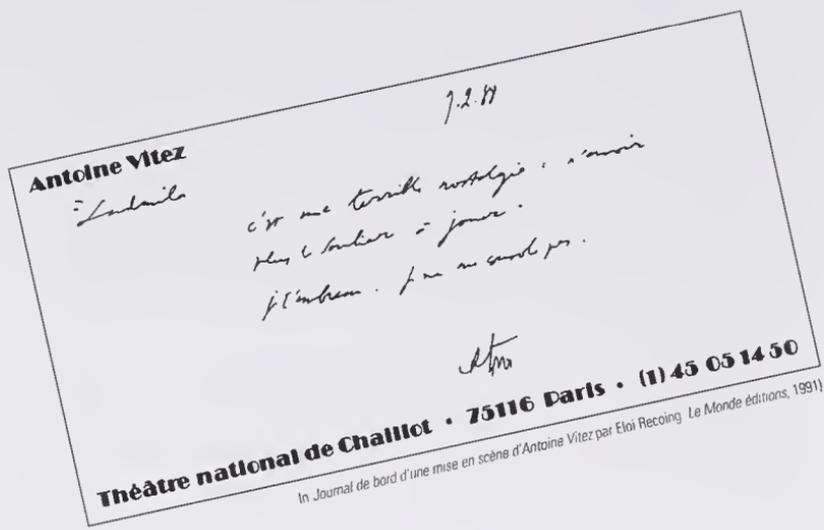
*

Le plan fixe nous contraint à la patience, nous contraint à la fidélité au contenu. J'aime beaucoup cela. Je suis ravie que nous ayons un effort d'attention à faire pour comprendre l'histoire, observer les détails du décor, nous laisser surprendre par les effets de mise en scène et leur dévoilement progressif. En comparaison avec le cinéma qui nous trimballe dans son chemin et sa chronologie, le théâtre nous donne la possibilité de regarder le pied d'une chaise à droite quand un monologue se dit au fond à gauche. Les images défilent moins qu'au cinéma et, du coup, je trouve que notre regard agit aussi sur l'image, on choisit nos plans sur scène, au plafond ou ailleurs en quelque sorte.

*

Je pense jouer un rôle dans le spectacle, surtout ceux que j'apprécie : gloussements, rire, souffle tenu, écoute active, sont les témoins de ma présence et participation. Quelque chose alors, que ce soit perceptible ou à peine, dans mon voisinage proche, et dans ce que les comédiens reçoivent de leur échange avec le public. Les émotions réchauffent, je dois donc aussi contribuer à l'élévation de température de la salle !

LE SOULIER DE SATIN



Festival d'Avignon 1987

Mise en scène : Antoine Vitez
Scénographie et costumes : Yannis Kokkos
Musique : Georges Aperghis
Lumières : Patrice Trottier

L'innocence retrouvée

Je vais au théâtre depuis un peu plus de 30 ans, environ 2 fois par semaine.

Mes souvenirs de premiers spectacles ? Une représentation du *Cid* en matinée scolaire avec ma classe de 3^e à Pau. J'avais été intéressé sans plus. J'éprouvais un sentiment d'obligation scolaire sans toutefois que cela soit pesant. Je me souviens ensuite, lors de vacances de Noël à Paris et alors que j'étais en classe de 1^{re}, d'une représentation de *La Cerisaie* au Théâtre de l'Œuvre dans une mise en scène de Sacha Pitoëff. Ce ne fut pas le coup de foudre (je ne connaissais pas Tchekhov) mais un premier déclic car j'avais eu l'impression que quelque chose d'inhabituel, de nouveau s'était produit. Le voile s'était en partie levé. Content en sortant, je m'étais dit que je retournerais au théâtre quand j'en aurais l'occasion.

Cette année-là je me suis mis à beaucoup lire, découvrant en particulier les pièces d'Albert Camus, ses adaptations également (*Les Possédés*, *Requiem pour une nonne*, etc.) et ses textes théoriques sur le théâtre. Camus était très enseigné à cette époque. J'ai fait connaissance avec le nom des acteurs qui l'avaient servi : Casarès, Philipe, Bouquet, Reggiani... En outre, j'écoutais assidûment des retransmissions de pièces à la radio et me souviens notamment d'avoir été frappé par la voix ardente de Catherine Sellers dont j'ai acquis un bon nombre d'enregistrements par la suite. Cependant je n'allais pas au théâtre, la décentralisation n'étant pas aussi développée que maintenant dans une petite ville de province.

C'est au cours de la projection d'un film que s'est produit l'événement déterminant. J'étais inscrit à la M.J.C. de Pau qui disposait évidemment d'un ciné-club et ne manquais aucune séance. C'est là que j'ai vu un film, peu connu, de Bergman intitulé *Prison*. J'en suis sorti dans un état second, converti à jamais au monde de l'art. D'un seul coup, j'avais pris conscience qu'il y avait une autre vie, plus présente, plus vraie derrière les apparences, qu'une œuvre pouvait révéler le monde intérieur, que l'art ouvrait sur un univers infini. J'avais appris que ce que l'on ressentait intimement ou rêvait pouvait se dire, qu'une œuvre authentique avait la faculté de nous introduire d'emblée dans un royaume de vérité et d'onirisme.

Après cette séance mémorable, j'ai lu dix fois plus, avec une prédilection

pour le théâtre classique et contemporain, me promettant, si je venais à Paris, de me précipiter dans les salles de spectacle. Ce qui advint. Dès lors, je n'ai plus cessé de fréquenter les théâtres de Paris et de sa banlieue cherchant en particulier, outre le plaisir de la découverte, à retrouver ce moment privilégié (et je l'ai parfois retrouvé).

Plus que dans une salle de concert ou de cinéma que cependant, comme on vient de le voir, j'affectionne grandement, j'ai toujours eu l'impression, en pénétrant dans un théâtre, d'entrer dans un univers singulier. Un théâtre n'est pas un lieu comme les autres : c'est un autre monde, un monde habité, c'est un lieu de vie. Je sais, en y entrant, que je vais rencontrer une œuvre, voir une scène peuplée de personnages animés et entendre une parole qui ne sera préoccupée que de l'essentiel, une parole libre. Dès que les lumières s'éteignent, on a le sentiment que quelque chose va se passer, que l'on va connaître un moment de vérité, quelle que soit la forme sous laquelle elle apparaîtra : gravité ou joie ou fantaisie. Nous échappons enfin pour un temps à l'inconscience des jours. Une œuvre théâtrale, en nous plongeant au cœur des sensations, des passions, en nous faisant découvrir notre réalité intime, peut nous permettre de nous trouver, nous aider à modeler notre être. Elle peut être une réponse à soi, à l'attente de soi.

Est-ce que je vais facilement seul au théâtre ? Oui, bien sûr, pour la simple raison que je m'y rends beaucoup plus que la moyenne et que je ne puis emmener quelqu'un chaque fois. Ensuite parce que, dans le cas de certaines pièces, j'aurais trop peur que la personne qui m'accompagne ne s'ennuie. Mieux vaut découvrir seul. Être affligé de quelqu'un qui ne suit pas, ne comprend pas, ne ressent rien, c'est d'un pénible ! Au demeurant, on n'est jamais seul au théâtre puisque le public, en général, se trouve dans les mêmes dispositions que vous. C'est une expérience vécue à plusieurs. Et, comme les acteurs, j'ai besoin de sentir que la salle adhère. Cela me gêne et atténue mon plaisir si je perçois de l'indifférence.

Si le spectacle m'a retenu, son souvenir reste en moi, il se prolonge, il diffuse. Des mots, des répliques qui m'ont frappé restent inscrits dans ma mémoire. Je me souviens des expressions, des attitudes que j'ai aimées chez les comédiens, je garde dans l'oreille les intonations qui m'ont plu. Fête de l'instant, art de l'éphémère, sans doute, et pourtant

rien ne s'efface. J'ai toujours le sentiment d'avoir assisté à quelque chose d'irremplaçable.

L'architecture de la salle ne compte pas trop à mes yeux. Il suffit qu'elle convienne à la nature du spectacle qui s'y donne. J'ai du goût pour les vastes salles comme celle du Théâtre du Soleil qui est si bien adaptée aux représentations flamboyantes d'Ariane Mnouchkine. J'aime beaucoup les lieux discrets qui se prêtent aux pièces intimes, par exemple la petite salle voûtée du Tourtour. Je me souviens y avoir vu la comédienne Ève Griliquez dans un spectacle qu'elle avait monté en hommage à Benjamin Fondane et ce cadre se prêtait admirablement à la confiance et au cri de ce poète habité. Je garde de l'attachement pour les salles modernes à l'architecture sobre comme celle des Amandiers à Nanterre car c'est dans de tels lieux que ma génération a connu de grandes heures.

En réalité je les aime toutes et n'ai pas de préférence marquée pour un style ou un autre.

Comment le temps passe-t-il pour moi au théâtre ? Je ne regarde jamais ma montre. Quant à la durée, votre question me fait irrésistiblement penser au metteur en scène polonais Krystian Lupa qui sait si bien l'installer. Des spectacles de 5 heures et plus que l'on voudrait voir continuer encore et encore. De telles mises en scène savent rendre palpable la vie intérieure, explorer le mystère qui est nôtre, le dévoiler. Elles éclairent l'invisible, font entrevoir un peu d'éternité. Quel souvenir ne garde-t-on pas de ces soirs merveilleux où « le dieu est descendu » !

Certes oui, j'ai l'impression de jouer un rôle dans le déroulement de la représentation. Que les acteurs sachent me prendre par la main ; je ne demande qu'à les accompagner. Avec eux je découvre une œuvre qu'ils me rendent proche, grâce à eux j'entends un texte qui me parle. Par mon attention, par mon écoute, je participe pleinement à cette pièce qui se crée sous mes yeux. C'est un échange qui s'établit entre les comédiens et moi, entre l'auteur qu'ils servent et moi. C'est une rencontre qu'ils favorisent, un dialogue qui se noue.

Pour répondre à votre dernière question, je dirais que le théâtre est ce lieu privilégié où j'ai le sentiment d'être au cœur des choses, d'aller droit à l'essentiel, de me retrouver tout simplement. Camus disait qu'il n'y avait que deux endroits où il se sentait innocent : les terrains de foot et

les théâtres. Au foot je suis nul mais, au théâtre, moi aussi je retrouve mon innocence.

Il est aussi ce lieu où je partage avec d'autres le bonheur de la découverte. Un critique pénétrant a relevé que, chez Claudel, le mot « ensemble » revenait comme un refrain : il ne concevait pas de religion solitaire. Pour ce grand dramaturge il en allait naturellement de même en ce qui concerne le théâtre. « *Ce qui est beau réunit* » a-t-il écrit dans la deuxième journée du *Soulier de satin*.

Et puis le rêve nous transforme. Dans cet univers d'enchantement et de féerie, nous sortons des cadres rigides dans lesquels l'esprit s'enferme et se dessèche, nous nous dégageons du réel et de ses contraintes étroites, nous respirons largement et librement. En accédant aux paradis de la poésie, nous contentons notre goût de la beauté, étanchons notre soif de l'imaginaire et trouvons enfin notre véritable dimension. Comment ne pas courir avec enthousiasme à ces fêtes où nous sommes conviés ?

Éric de Lussy, spectateur

Pour de vrai

*Au théâtre, on voit vraiment les acteurs,
on les voit pour de vrai.*

La classe de 6^e du Collège Rosa Luxembourg d'Aubervilliers a commencé cette année son initiation théâtrale. Les élèves ont déjà vu deux spectacles. Avec la complicité de leur professeur, Madame Abichou, nous avons souhaité les rencontrer pour qu'ils nous parlent de cette première expérience. Ce ne sont donc pas des connaisseurs mais bien des « débutants » qui s'expriment, avec simplicité et sans détour. Ils sont, pour certains, les spectateurs de demain.

Vous avez vu, cette année, deux spectacles. Qu'en avez-vous pensé ?

– J'ai trouvé *Le Roi grenouille*¹ plus marrant que *Œdipapa*² parce que dans *Œdipapa*, il y avait des marionnettes et moi, j'aime pas trop les marionnettes. Alors que dans le *Roi grenouille*, il y avait des personnages qui faisaient des rôles.

– J'ai préféré *Le Roi grenouille III* parce que dans *Œdipapa*, c'était bizarre et on comprenait pas toujours : c'était pour des plus grands que nous alors que *Le Roi grenouille III* c'était des personnages en eux-mêmes, c'était mieux.

– Je trouve que *Œdipapa* était moins drôle que *Le Roi grenouille III* parce qu'on croyait que c'était un théâtre inventé mais en fait, c'était une légende, un mythe. Alors que *Le Roi grenouille*, c'est une histoire racontée.

– Moi j'ai aimé les deux mais au moins pour *Œdipapa*, l'histoire était claire. En plus elle était pas comme toutes les autres parce qu'il y a beaucoup d'histoires pareilles au *Roi grenouille III* dans lesquelles un crapaud doit se faire embrasser par une princesse pour devenir un prince. C'est pas original, il y a beaucoup d'histoires comme ça alors qu'*Œdipapa*, il n'y en a pas beaucoup.

À votre avis, en quoi le théâtre et la télévision sont différents ?

– La télévision, c'est chez soi !

– Par exemple, moi, j'ai une télé dans ma chambre donc si jamais le soir, je suis fatiguée, je vais dans ma chambre, dans mon lit et je regarde la télé.

– Avec une télévision, on ne se déplace pas alors qu'au théâtre on se déplace. Par exemple, si on habite loin du théâtre, il faut marcher. Alors qu'avec la télé, il faut juste prendre une télécommande. C'est tout.

1. *Le Roi grenouille III*, variations d'Ilka Schönbein, d'après les frères Grimm – Théâtre de la Commune (2006)

2. *Œdipapa ou comment porter les crimes de ses pères*, de Laure Bonnet, mise en scène Damien Caille-Perret – Théâtre de la Commune (2005)

- On peut faire un peu plus ce qu'on veut en regardant la télé, on peut manger, on peut boire.

- Des fois, le théâtre c'est mieux que la télé. La télé, il y a des trucs qui ne sont pas bons. Il y a des films qui ne te plaisent pas, que tes parents veulent regarder et que toi, tu ne veux pas, alors tu dis que tu aimerais bien aller au théâtre ou au cinéma pour voir quelque chose de bien.

- Quand tu es au théâtre tu ne peux pas zapper.

- Non !

- On est obligé de regarder la même chose jusqu'à la fin.

- Ce qu'il y a de mieux au théâtre qu'à la télé, c'est qu'au théâtre, tu peux participer comme dans *Le Roi Grenouille III*, alors que quand tu es devant la télé, tu peux tout faire sauf participer en fait.

En quoi consiste le plaisir d'assister à une représentation théâtrale ?

- Le plaisir au théâtre, ça dépend. Quand ils te font participer, ça fait plaisir, quand tu es sur la scène, ça te fait plaisir aussi.

- Le plaisir pour moi, c'est quand tu aimes bien la pièce en elle-même. Les moments drôles, parfois les moments émouvants.

- Émouvant, c'est par exemple une femme qui a perdu son mari depuis 30 ans et du jour au lendemain tu le vois réapparaître. Ça, ça touche. Ça fait plaisir à la femme qui revoit son mari et en même temps moi, ça me touche.

- C'est comme si je ressentais les sentiments de la femme qui revoit son mari qu'elle n'a pas vu depuis des années ; et en fait, ça fait plaisir de ressentir l'émotion de l'actrice, celle qui ressent le plaisir de revoir son mari.

C'est quoi un bon spectacle ?

- Un bon spectacle, c'est quand il est marrant, qu'il y a du suspense, qu'il y a de l'action aussi.

- Moi, je n'aime pas quand il y a du suspense car après tu es obligé d'attendre.

- Pour moi, un bon spectacle, c'est quand il correspond à tes critères personnels.

C'est quoi un mauvais spectacle ?

- Quand des gens, ils sont morts. J'aime pas quand les gens sont morts au théâtre, ça fait pitié.

- C'est quand le spectacle est annulé.

- Quand il est pas marrant.
- Quand c'est triste.
- Moi, ce que je n'aime pas au théâtre c'est quand ils éteignent tout et que des gens commencent à bouger, ça fait peur.
- Quand je suis allé au théâtre avec mes parents, il y avait quelqu'un, je ne sais pas où il était, il s'est endormi et ne faisait que ronfler. Quelqu'un lui a dit, je crois que c'était sa femme « Eh ! tu ronfles ! » Il s'est réveillé et après c'était bon, mais ça a bien duré 5 minutes. Je n'ai pas tellement compris l'histoire après.
- Quand les acteurs parlent tout doucement et qu'on n'entend pas.
- Moi, ce que je n'aime pas au théâtre par rapport à la salle, c'est quand on est bien installés dans les sièges avec notre manteau sur nous et que la pièce ne dure pas du tout longtemps et que les lumières se rallument et qu'on doit partir alors qu'on a envie de rester.

Avez-vous l'impression pendant la représentation que la présence des autres compte ?

- Pour moi, c'est important, sinon ça ne sert à rien d'aller au théâtre.
- Ce n'est pas important qu'il y ait quelqu'un mais ça fait de la compagnie. Et on peut s'amuser plus.
- Et puis quand on va voir des spectacles assez marrants, on rigole, mais c'est mieux de rigoler ensemble que tout seul.
- Oui. On peut rire tout seul, mais c'est mieux de rire à deux, on rit un peu plus longtemps.

C'est important de tout comprendre au théâtre ?

- Pour moi, non, parce que quand c'est un bon spectacle, tu comprends.
- Mais quand c'est un spectacle ennuyant, ce n'est pas la peine de comprendre parce que ça se voit que c'est ennuyant.

Est-ce que c'est important pour vous le lieu au théâtre ? C'est-à-dire : l'architecture, la taille, le style de la salle.

- Un peu quand même : si tu vas voir une super pièce et que les murs sont en train de s'écrouler, t'entends les fissures... ça casse un peu le spectacle, car si tu es dans un beau truc, c'est plus agréable pour regarder le spectacle.
- Si on va voir un spectacle et que l'on n'est pas bien assis, c'est clair

que l'on n'aura pas envie de revenir. Et en plus, quand on n'est pas bien assis, on ne peut pas bien se concentrer pour comprendre le spectacle.

Est-ce que le temps passe différemment quand on regarde un spectacle de théâtre ?

– Un spectacle que tu n'aimes pas passe lentement, mais si tu l'aimes bien, il passe vite.

– Moi, j'aimerais bien que ce soit le contraire : qu'un spectacle que tu aimes bien prenne du temps et qu'un spectacle qui t'ennuie passe vite.

Est-ce que vous avez l'impression parfois de jouer un rôle dans le déroulement du spectacle ?

– Oui, on a un rôle de spectateur du théâtre.

– Si on est calme, on aide la comédienne à faire son spectacle.

– On l'aide à être à l'aise sur la scène et à ne pas avoir honte si on est vraiment attentif à ce qu'elle dit. Si on crie dans tous les sens, on ne l'aide pas à trouver sa place. C'est important aussi de rire pour l'aider à savoir qu'elle nous a fait rire.

– Oui ! Parce que si on ne rigole pas, elle va penser que son spectacle est nul.

– Et on peut aussi l'aider pour un prochain spectacle. Si on a vu le spectacle, on peut dire à des gens que le spectacle nous a plu et ensuite les gens à qui on a parlé peuvent y aller.

Donc en fait, on peut aider des comédiens en en parlant si on a aimé le spectacle et en amenant d'autres spectateurs ?

– Oui. Parce que comme ça, ça peut aller loin. Par exemple, s'ils se déplacent en France, les gens vont le raconter petit à petit à tout le monde et donc lorsque le spectacle arrivera dans leur ville, ils pourront aller le voir.

– Plus il y a de personnes qui y vont, plus ils auront d'argent, plus ils pourront faire de spectacles. C'est un peu grâce à nous qu'ils seront payés. Si on veut qu'ils fassent d'autres spectacles avec l'argent qu'on leur a donné, peut-être qu'ils pourront faire d'autres spectacles. On les aide aussi dans ce sens-là, à faire d'autres choses pour d'autres personnes.

Rencontre avec des élèves de 5^e, 4^e et 3^e du collège Courteline à Paris

le 12 juin 2005

Vous souvenez-vous de votre première sortie au théâtre ?

– C'était *Les Fourberies de Scapin*, dans un théâtre tout pourri, enfin disons délabré, près de Pigalle. J'ai aimé parce que c'était moderne : les costumes n'étaient pas d'époque. Ce qui m'a marqué, c'était la file d'attente et puis le noir, avant que ça démarre : on a attendu longtemps avant que les acteurs entrent en scène. Je crois qu'ils n'étaient pas prêts, ou il y avait un problème et moi j'avais hâte que ça ouvre. Et quand ça a ouvert, je me suis rendu compte que dans le métro, en venant, j'avais vu l'actrice en train de réviser. Ce que j'ai aimé, c'est qu'ils jouaient avec le public, c'était comme s'ils nous parlaient à nous.

– Moi, c'était en CM1, c'était notre prof qui nous avait emmenés. C'était un texte de La Fontaine. Je n'ai que des souvenirs vagues : c'était très coloré, ça m'a fait rire. C'était un grand théâtre, assez chic, dans Paris.

– Moi, je suis allée voir une amie de ma mère qui jouait, à Saint-Denis. C'était assez long : une tragédie sur l'histoire de l'Algérie, très touchante. Il y avait beaucoup de monde dans la salle. J'ai pleuré.

– J'étais allée voir une pièce comique avec de la musique, dans un tout petit théâtre, très loin. J'avais beaucoup ri.

Est-ce que le lieu compte pour vous ?

– Oui. J'ai l'impression que dans une petite salle, on se sent plus protégé. On est plus proche de la scène, des acteurs et donc du jeu. Alors que dans une grande salle, comme à la Comédie-Française, on est loin, les acteurs sont dans leur truc : c'est comme au cinéma. Moi je préfère les petites salles.

– Moi, j'aime les petites salles : on voit le visage des acteurs. Sinon on ne voit que des petits corps qui se baladent sur la scène, et parfois on entend mal.

– Moi, j'aime les théâtres avec des balcons : on voit mieux. Et puis j'aime bien les théâtres assez chics. J'aime bien regarder la salle avant que ça commence. Chic, c'est quand il y a des lustres, des balcons, des statues. Par exemple le théâtre de la Comédie des Champs-Élysées.

– Moi, j'aime être au milieu : si je suis trop près, je suis captivée par un seul personnage et je ne vois plus les autres. Au milieu, on voit l'ensemble, c'est mieux.

– Je préfère être devant, près des acteurs : j'ai l'impression comme ça d'être dans l'histoire. Si on est loin, on ne sent rien, il y a moins d'émotion.

– Je n'aime pas être trop loin, déjà parce qu'il y a toutes les têtes des spectateurs qui bougent et déconcentrent un peu ; ni trop devant, parce qu'on a la tête renversée, on est mal.

Pouvez-vous raconter un mauvais souvenir de théâtre ?

– Une pièce sur Voltaire. Ça durait trois heures et demie : on s'endormait, on n'en pouvait plus. C'était dans une petite salle, les sièges n'étaient pas confortables, c'était ennuyeux à mourir. Il n'y avait pas d'action, rien pour rire. Seulement deux acteurs qui faisaient des longues phrases. Peut-être les adultes pouvaient comprendre mais moi je ne comprenais pas tout, je m'endormais. Je ne vois pas ce qu'il y a d'intéressant si ça ne bouge pas, si ça ne rigole pas. Ça peut être triste aussi, mais il faut que ça fasse de l'effet.

– *Dialogue de bêtes* à la Comédie-Française. J'avais lu le livre : c'est un chien et un chat qui parlent. Le livre m'avait plu mais là, il y avait deux acteurs sur scène, sans costume, avec leurs habits normaux et ils parlaient comme ça, lentement. C'était ni drôle ni triste, il n'y avait pas d'action.

– Quand c'est ennuyeux, c'est une question de rythme : toute une tirade sur le même ton, et on ne comprend plus d'où ça vient. J'ai vu récemment le *Tartuffe* à la Comédie-Française que j'ai trouvé long et monotone.

– Une pièce de Molière, ridicule. Ils avaient un jeu stéréotypé, comme dans les tragédies : ce n'était pas du tout humain, c'était préfabriqué.

Comment passe le temps pour vous au théâtre, en comparaison avec le cinéma ?

– Si le spectacle est vraiment bien, je ne veux pas que ça finisse. Mais si c'est ennuyeux, c'est insupportable : on est mal assis en général !

– C'est moins gênant de s'ennuyer au cinéma parce qu'au théâtre, on ne peut pas se permettre de partir. Les acteurs sont là et si on a l'air de s'ennuyer, en mangeant ses cheveux pendant toute la représentation par exemple, c'est embêtant.

– Moi je ne supporte pas les pièces longues, même si c'est très bien : au bout d'un moment, je décroche, je pars dans mes pensées.

– Il ne faut pas faire des spectacles trop longs le soir parce que les gens sont fatigués : on va au théâtre pour se détendre, se changer les idées et si c'est trop long, on s'endort. Il vaut mieux voir les spectacles longs l'après-midi.

Qu'est-ce que vous venez chercher au théâtre ?

– J'y vais pour m'amuser. J'aime les pièces drôles.

– Pour parler franchement, c'est ma mère qui prend les billets et après je n'ai plus trop le choix ! Ensuite, que ce soit drôle ou triste, peu importe : soit l'histoire me plaît, soit je m'ennuie.

– Ça nous instruit. Au lieu de lire un livre, c'est mieux d'aller voir la pièce. Et puis on se divertit, que ce soit drôle ou triste.

– J'aime quand il y a de la musique, que ça bouge, ou que ça impressionne un peu.

– Il y a des pièces fondamentales. Par exemple *Le Cid* ou *Le Malade imaginaire* : il faut les voir, c'est important.

Qu'est-ce qu'il y a de différent entre le théâtre et le cinéma ?

– Au cinéma, les acteurs, ce ne sont pas des humains, mais des images. Au théâtre, ils sont en chair et en os. Il n'y a pas de distance.

– Au théâtre, la pièce peut changer. Et puis l'acteur a conscience que le spectateur existe, il peut le faire participer. Si les spectateurs ne réagissent pas, par exemple, l'acteur va moins bien jouer. Alors qu'au cinéma, ça ne change rien.

– Au cinéma, on se dit que tout va être parfait, tout est déjà fait. Alors qu'au théâtre, il peut se passer n'importe quoi : l'acteur peut avoir un trou, il peut improviser. C'est plus inattendu.

– Quand on va au cinéma, on va passer un moment de détente, sans plus. Pour certains films, on n'a pas du tout besoin de réfléchir : on peut manger nos pop-corn avec les copains et c'est tout. Il n'y a pas d'erreur, tout est écrit, enregistré. Pour moi, le cinéma c'est superficiel, alors que le théâtre, c'est vrai : le monde est là, on est en contact avec ceux qui jouent, qui nous donnent des émotions. Il y a des impros, un contact physique avec les spectateurs. C'est la réalité.

– Au théâtre, on ne mange pas de pop-corn ! Par respect pour les acteurs.

Au cinéma ça ne gêne que les spectateurs qui sont à côté de nous. Je préfère le théâtre parce qu'on ressent vraiment les émotions. Quand on voit quelqu'un pleurer au cinéma, on peut se dire qu'on lui a mis des gouttes dans les yeux, tandis qu'au théâtre, c'est vraiment le comédien qui pleure.

– Je ne suis pas d'accord. Au cinéma, quand les acteurs pleurent, moi j'ai vraiment la sensation qu'ils pleurent. Alors qu'au théâtre, ils pleurent sans larmes. Ou encore au cinéma, les acteurs se regardent quand ils parlent, alors qu'au théâtre, ils sont plus tournés vers le public. C'est moins réel.

– En plus, au théâtre, on peut avoir des changements de rôles pour un même comédien : c'est très fort. Un même comédien peut nous faire pleurer, sortir et revenir cinq minutes après dans un autre personnage qui va nous faire rire. C'est extraordinaire.

– Au cinéma, je peux décrocher un quart d'heure, parler à mon copain et puis je reviens au film et je sais ce qui s'est passé. Alors qu'au théâtre, si on décroche, c'est beaucoup plus grave parce qu'il faut réfléchir à ce qui se passe. Au cinéma, comme à la télévision, c'est programmé : on peut faire autre chose en même temps et suivre quand même.

– Oui, la plupart du temps, on sait comment ça va se terminer : ils se marient, ont beaucoup d'enfants... C'est souvent évident, on peut prévoir ce qui va arriver.

– Je ne suis pas d'accord : il n'y a pas que des films clichés ! Ça dépend de ce qu'on va voir ! C'est vrai des films ciblés pour ados ou grand public où on nous prend pour des idiots, comme si on était incapables d'aller plus loin dans la réflexion. Alors qu'au théâtre, on ne prend pas le public pour n'importe quoi. On peut aller plus loin, réfléchir. Dans les films grand public, on ne peut pas aller plus loin, on est déjà au fond ! C'est superficiel.

– Quand on sort du cinéma, on se dit j'ai aimé ou pas. Alors qu'au théâtre, il y a plusieurs portes : personne n'imagine la même fin. La pièce est vécue différemment par chacun. On se pose des questions.

– Au cinéma, on change tout le temps de lieu alors qu'au théâtre, c'est le même lieu mais avec quatre chaises on peut faire plein de lieux différents.

– Le théâtre, c'est le contraire de la télé : on ne peut rien faire en même temps, ce n'est pas facile et c'est intéressant. On ne nous dit pas ce qu'il faut aimer au théâtre : on ne nous dit pas ce qu'il faut penser, on nous laisse aller dans la direction que l'on veut. On est plus libre au théâtre.

– Aujourd'hui c'est pas bien vu d'aller au théâtre. Dans la classe, quand on dit qu'on est allés voir une pièce, on passe pour des intellos. C'est

comme si on était allé voir une conférence sur les insectes ! Les ados croient que le théâtre, c'est pour les intellos ou les bourges : ils ont une fausse idée du théâtre. Et comme les médias n'en parlent pas, ils ne peuvent pas savoir ce que c'est vraiment. Nous, on a la chance d'avoir accès au théâtre, mais il faudrait qu'il y ait plus de jeunes et plus de gens en général qui puissent y aller.

Quels arguments utilisez-vous pour convaincre vos camarades d'aller au théâtre ?

– Moi je leur dis d'essayer, au moins une fois.

– Moi je parle de l'ambiance : il y a l'avant-spectacle, pendant et après. Avant, c'est le moment sympa où on discute tous, on se raconte notre journée, c'est un moment où on peut se regrouper, casse-croûter ; on parle avec la prof. Il y a quelque chose qui se passe entre nous. Ensuite, pendant le spectacle, c'est un moment où on est soit silencieux, soit on rigole, on a peur, on pleure... on éprouve plein de sentiments. Et après on fait des commentaires sur le spectacle. Quand les comédiens viennent et qu'on peut leur poser des questions, c'est très sympa aussi.

– Souvent les ados pensent que le théâtre, c'est vieux. Molière, ils pensent que c'est ennuyeux. Ils ne savent pas qu'il y a du théâtre moderne, qui parle de la vie de tous les jours d'aujourd'hui ou du burlesque, du comique.

– Il faut savoir que Molière, en son temps, c'était culte ! Il faut aller voir pour s'en rendre compte. Après quand on étudie Molière en classe, franchement, ça dépend de la façon dont l'école interprète ça : ça peut être ennuyeux. Alors qu'en le voyant sur scène, on adore. Souvent à l'école on lit les textes à haute voix, sans intonation et du coup personne ne voit l'intérêt des pièces. Je crois que le théâtre est mal présenté, que ce soit par les profs, les parents ou les médias. Et comme les ados la plupart du temps regardent toutes les émissions idiotes à la télé où il n'y a pas à réfléchir, ils ne sont pas habitués à regarder des choses plus intéressantes où il faut réfléchir.

– Au théâtre, ce qui est beau, c'est qu'il faut tout jouer : le métro, il faut le jouer, alors qu'au cinéma, on voit le métro, tout simplement. L'acteur y met du sien : il pense qu'il est dans le métro. C'est un état.

– J'ai vu *L'Oiseau vert* : il y a un acteur qui doit voler. C'est impossible donc ils l'ont joué : on voyait des techniciens arriver et tirer des fils pour le faire monter. J'ai aimé : c'est mieux de montrer les effets que de les cacher, c'est plus drôle.

– C'est vrai ! Au théâtre, on imagine. C'est l'imagination qui se développe et invente les choses. C'est plus fort au théâtre qu'au cinéma où tout est dit, tout est là : on prend les informations et on n'a rien à ajouter. Si l'acteur tient la barre dans le métro, on ne va pas penser qu'il tient une canne à pêche ! Et du coup, pour revenir à la question du pop-corn, au théâtre, si on rate le moment où on doit comprendre que le personnage est dans le métro, après on ne comprend plus.

– On peut cacher les effets au théâtre, avec de la lumière et du noir. Quand ça marche c'est plus magique qu'au cinéma parce qu'on sait qu'ils ont tout refait à l'ordinateur. Là, ça se passe devant nos yeux et on ne voit rien : on prend plus de plaisir, on a plus d'admiration.

– Je ne suis pas d'accord pour dire qu'au cinéma on nous dit tout. Parfois, on croit qu'il va se passer telle chose et en fait ce n'est pas ça qui arrive. On a dit beaucoup de mal du cinéma mais il ne faut pas exagérer !

Comment percevez-vous les autres spectateurs au théâtre ?

– Moi, je n'y fais pas attention, sauf si quelqu'un me gêne devant ou fait du bruit.

– Au cinéma on a moins conscience des personnes autour parce que, par exemple pour un film comique, tout le monde rit au même moment. Alors qu'au théâtre, on ne rit pas forcément ensemble. Si un seul spectateur rit, on en a plus conscience.

– Les spectateurs sont plus importants dans une salle de théâtre parce que les acteurs jouent avec eux. Ils s'adressent à eux. Quand je vais au théâtre, je fais plus attention à mes voisins : j'écoute ce qu'ils disent, s'ils parlent de la compagnie ou d'autre chose. On parle plus facilement avec ses voisins au théâtre qu'au cinéma.

– Si on rit au théâtre, ça change quelque chose sur le spectacle : les acteurs attendent un peu, changent de rythme. Alors qu'au cinéma le film ne nous attend pas !

– Au cinéma, si le film est bon, ça ne me gêne pas s'il y a peu de monde dans la salle. Au théâtre, c'est triste si la salle est à moitié vide. C'est agréable toute une salle qui rit et de rire ensemble, de partager.

Propos recueillis par Olivia Burton.

***Finalement, que viendrait-on chercher au théâtre
qu'on ne trouve pas ailleurs ?***

La vie

L'émotion

La surprise !

De l'échange

Une révélation

Un bon moment

La connaissance

Un plaisir à partager

Une bouffée de plaisir

Un supplément d'âme !

Un risque merveilleux

La découverte d'un texte

Une affaire d'êtres humains

Un divertissement de qualité

Une forme de poésie vivante

Une parenthèse dans le temps

Une salle qui vibre à l'unisson

Un moment unique de partage

Une rencontre avec des vivants

Une drogue qui assure mon équilibre

Le silence qui précède le lever du rideau

Comme une satisfaction de gourmandise

Une communion physique et intellectuelle

Me sentir à la fois unique et unie aux autres

Un bain de « différent », un bain d'« étranger »
Une vérité qui aide à tenir et à ne pas régresser
Le miroir de la vraie vie, la proximité de l'autre
Une rencontre avec la possibilité de sortir grandi
Une cérémonie collective où la complicité est possible
Des acteurs qui vous donnent tout, qui sont en état de grâce
Un dépaysement, une évasion, une projection possible de soi
Comme dans la littérature, la langue, les formulations qui éclairent
La magie, des intelligences diverses, le travail d'artisans, l'invention
Des rêves qui ne sont pas les miens à la base mais qui me font du bien
Du plaisir, de la culture, de l'émotion et passer le temps agréablement
Le sentiment d'appartenance, même momentanée, à une communauté
L'embarcadère pour les confins de tous les possibles, toutes les émotions
Des moments pour être transportée ailleurs pour mieux se retrouver soi-même
Le contact avec le public, avec les acteurs, le rire, l'émotion, en un mot : la vie
La croisée des chemins parallèles... L'impossible rencontre des destins singuliers
Une réconciliation avec notre monde et peut-être aussi avec la vie, tout simplement
L'amour de la vie – ou sa haine – mis en mots et corps, en voix, parfois aussi en musique
La représentation incarnée (mais ludique) de la condition humaine sous toutes ses formes
La vie rêvée des gens, les petits destins, les grandes solitudes, l'amour, la passion et la mort
La vraie vie, c'est-à-dire celle qui est passée par le prisme de l'intelligence, de la sensibilité
Des questionnements sur la condition humaine : aimer, perdre, combattre, vieillir, mourir, etc.
Des mélanges, de la chaleur humaine, de la spontanéité, de l'émerveillement, de la générosité

Merci à

Martin Ader, Josiane Arnoult, Annette Artault, Audrey, Jacqueline Barral, Martine Baudoin, Jacqueline Bellaïche, Odette Bellevue, Mariannick Bellot, Marie-Claude Bergmann, Éva Blanc, Suzy Bloch, Jean-Christophe Blondel, Nicole Blumental, Michèle Briançon, Fernand Cambon, Anna Cattan, Denise Chapelain, Guy Cruzol, Élisabeth Dartinguenave, Didier Defaix, Christine et Vincent Denoize, Pascal Dieudonné, M. Dubuis, Philippe Duhamel, Marie-Claude Dupuy, Françoise Durafour, Jean-Luc Escoubas, Michèle Fallot, Chantal Gabriel, Béatrice Gabriot, Michèle Gérard, Danièle Girard-Seguinaud, Annie Gloux, Dominique Guérit, Renée Froeliger, Monique Hémery, Silvina Henriques, Marika Hupé, Claudine Jouët, Colette Kahn, Monique Klein, Jacqueline Kremski, Claude Laurent, Philippe Leberger, Xavier Lemaire, Évelyne Le Pollotec, Éliane Lestrade, Simone Lieutaud, Éliane Lipkowitz, Anne-Marie Louis, Éric de Lussy, Julie Malapert, Christiane Maulion, Claude Jeanne Millot, Danièle Moïffo, André Molénat, Mouro, F. Namy, Nicole Luce, Christiane Pannequin, Brigitte Petazzoni, C. Ramus, R. Réa, Reiner Renz, Janine Rivet, Anne Rolvingher, Maroni Ronit, Johan Rouyer, Raphaëlle Rouyer, Éva Ruimy, Josiane Scetbon, Pascale Sidoroff, Nicole Sizaret, Claire Taillandier, Nathalie Teillard, Pierre Terziyan, Mirella Ugolini, Marie-France Veyries, Françoise Videlaine Perche, Pierrette Vinel Jousse, Françoise Zaidline

à tous ceux, nombreux, qui ont répondu à notre questionnaire mais sont restés anonymes

aux élèves du Collège Rosa Luxembourg d'Aubervilliers, en classe de 6^e, et à leur professeur Madame Abichou : Sofiane Akil, Fatoumata Baya, Kevin Coelho, Terry Dibongue, Sharon Dorson, Jérôme Duong, Ibrahima Gassama, Sonia Gomes, Hanya Hassaci, Namory Karamoko, Yédidia Konde, Tatiana Makuntima, Amira Mansour, Latheef Mariathas, Mathieu Mathias, Sobha Myami, Harouna Ndiaye, Ferroudja Saidoun, Bintou Soumbounou, Tchilo Thiam, Mike Vauclin, Amoukrane Zillal

aux élèves du Collège Courteline de Paris, en classes de 5^e, 4^e et 3^e, et à Madame Christiane Gayerie-Bescond, professeur de français et de l'atelier théâtre : Tania Caetano, Victoria Gastellier, Ariane Chioccarello, Sarah Claudon, Estelle Dahan, Anna Gouin, Timothée Holla, Ola Zaworonko, Élise Limonnier, Thomas Migevant, Hélène Ollivier

enfin, à Pierre Arditi, Didier Bezace, Emmanuel Demarcy-Mota, Jacques Gamblin, Catherine Hiegel, Daniel Keene, Alain Libolt, Fabrice Melquiot

pour leur précieuse collaboration.

Le jour où le théâtre ne parlera plus au public des questions qui l'intéressent, ou ne parlera plus le même langage que lui, il n'y aura plus de théâtre. On est parti de l'idée qu'il fallait transmettre à un public le plus large possible, de manière à ce que personne ne soit pénalisé par son éducation, ses moyens matériels, son milieu sociofamilial, ce que Malraux appelait les « œuvres de l'esprit ».

Où en est-on aujourd'hui ? C'est un enjeu collectif : la conviction que le théâtre permet à l'homme de réfléchir sur lui-même et sur la société dans laquelle il vit. Sinon il n'y a plus d'espace entre le pur divertissement et l'élitisme.

Robert Abirached,
in *Le Monde* du 6 septembre 2005,
propos recueillis par Fabienne Darge.

Cahier réalisé par le Théâtre de la Commune
Conçu par Olivia Burton et Laurent Caillon

Réalisation Bob Moulin

Avec le précieux concours de Hélène Bontemps, Séverine Magois, Delphine Menjaud,
Jean-Baptiste Moreno, Monique Renaud, Mélanie Trugeon

Illustration Marc Daniau

Achévé d'imprimer en avril 2006 par l'imprimerie La Compo-photo

Dépôt légal avril 2006

Quelles que soient la période et la forme de théâtralité, jamais la place du spectateur ne se réduit au siège qu'il occupe, à une présence restreinte à sa zone spécifique. S'installant dans la salle, il entre dans un système plus large où une fonction lui est par avance dessinée, qui touche directement au déroulement du jeu. Il le sait. C'est pour cela peut-être qu'il fréquente le théâtre.

Marie-Madeleine Mervant-Roux,

L'Assise du théâtre,

© CNRS Éditions,

Coll. "Arts du spectacle/spectacle, histoire, société", 1998.

7 €