

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

ENTRETIENS



Paroles de metteurs en scène

Didier Bezace • Laurent Laffargue • Laurent Hatat • Jacques Nichet

Saison 2004/2005
Les Petits Cabiers de la Commune

ENTRETIENS

Paroles de metteurs en scène

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

Avant-propos

Partant du principe que l'obsession d'un seul peut concerner le plus grand nombre, le metteur en scène est aujourd'hui celui par qui tout commence et tout finit, celui qui donne l'impulsion et synthétise, dans le but de construire un spectacle, l'ensemble des métiers du théâtre, celui qui donne au texte inerte, incomplet par nature, la forme achevée et vivante de la représentation. Ordonnateur des signes, gérant d'une expression singulière qui se nourrit de plusieurs codes, les mêle et les unifie pour tenter de façonner ce qu'on a pu appeler une « conscience collective » d'écoute et de perception, le metteur en scène demeure l'artisan d'un art sans objet, aussi éphémère que la vie, aussi durable qu'elle. Derrière l'abstraction des formules on perçoit déjà le bruit des clous, l'odeur des planches, l'ombre des lumières, le corps vivant des comédiens.

Je remercie Didier Bezace, Laurent Laffargue, Laurent Hatat et Jacques Nichet de s'être prêtés au jeu de la réflexion en répondant à des questions qui cherchent à mieux cerner ce que finalement on pourrait appeler le plaisir théâtral qui se partage entre le créateur et son public à travers la reconnaissance d'un langage commun.

Laurent Caillon

Cette saison 2004-2005, au Théâtre de la Commune,
Didier Bezace a mis en scène *avis aux intéressés* de D. Keene et *La Version de Browning* de T. Rattigan
Laurent Laffargue a mis en scène *Paradise* de D. Keene
Laurent Hatat a mis en scène *Debors devant la porte* de W. Borchert
Jacques Nichet a mis en scène *L'Augmentation* de G. Perec.

Entretien avec Didier Bezace

(9 juin 2004)

Au fond, aurons-nous d'autre sujet qu'examiner les chemins où passe l'artiste de théâtre, quelle que soit sa place dans la fabrication de la pièce, pour reproduire chaque soir, ou d'une saison à l'autre, le même objet, à peine changeant.

Antoine Vitez, *L'Art du théâtre*, n° 1, printemps 1985

A-t-on envie de parler de mise en scène quand on la pratique ?

Cela dépend du moment. On en parle plus aisément quand l'objet est concret et que le public renvoie au metteur en scène le fruit de son travail – ce qu'il a voulu transmettre, le vocabulaire qu'il a essayé d'employer, son point de vue sur une œuvre – à travers son intérêt, la manière dont il est touché, le plaisir qu'il prend. À ce moment-là on en parle, autrement je trouve difficile d'en parler en général. On dit fréquemment que l'on n'a pas grand-chose à raconter sur un spectacle puisque tout est dit sur scène. C'est vrai. Cependant certains metteurs en scène théorisent très bien leur pratique. Je pense à quelqu'un comme Jacques Lassalle. Moi j'ai du mal, je suis très empirique et finalement j'ai l'impression souvent de suivre une intuition. Celle-ci peut s'explicitier pendant les répétitions, notamment grâce à l'aide de mes collaborateurs : ensemble on arrive à savoir pourquoi on se dirige vers tel type de théâtre, mais pour moi le premier moteur est d'ordre intuitif.

Faut-il avoir été comédien pour devenir metteur en scène ?

Je suis convaincu qu'on peut être un formidable metteur en scène de théâtre sans avoir mis les pieds sur un plateau comme comédien. Ce n'est pas mon cas. Mon expérience de comédien m'aide pour diriger les acteurs, mais ce n'est pas ce qui motive mon envie de transmettre au public une œuvre qui me touche, à partir d'un certain regard que j'ai sur elle et des questions qu'elle me paraît soulever. Il est vrai que mon métier de comédien a été façonné en grande partie par une compagnie, au Théâtre de l'Aquarium, où la narration était quelque

chose de très important dans nos objectifs : cela m'a formé à l'envie de raconter des histoires, donc de les mettre en scène. Cela se passait au sein d'une troupe qui avait une grande homogénéité politique. Le comédien était comédien-citoyen, avec un point de vue qui se discutait collectivement, et les projets naissaient d'une envie commune de parler de certaines questions. C'était vraiment un processus très particulier puisqu'on ne travaillait absolument pas sur des matériaux littéraires dramatiques, encore moins sur des textes classiques : nous étions inventeurs d'histoires pour servir un propos philosophico-politique. Donc, lorsqu'on se mettait d'accord sur une envie de raconter quelque chose (par exemple les occupations d'entreprise par les travailleurs), les comédiens, le metteur en scène, le décorateur comme l'administrateur, allaient sur place se charger de réalité en faisant un voyage à travers cette société de travailleurs occupant leur entreprise. On revenait tous nourris de cette expérience qu'on essayait de transmettre sur le plateau, à travers beaucoup de travail d'improvisation. Le fruit de cette recherche, qui était assez longue, était ensuite mis en forme par Jacques Nichet qui faisait alors œuvre de metteur en scène.

Peut-on essayer de définir ce que serait la mise en scène ?

Ce qui signe l'acte de mise en scène, et qui est, je crois, fondamental, c'est d'être à l'extérieur de la production du plateau, et de regarder ce qui s'y passe. Jacques Nichet avait l'habitude de dire qu'il n'était que le premier spectateur. C'est une définition possible du metteur en scène : à partir de ce qu'il reçoit, il lui faut mettre en œuvre des moyens pour obtenir un autre renvoi. Ensuite, s'il choisit une œuvre dramatique écrite par un auteur, contemporain ou classique, le metteur en scène exerce une sorte de discours critique sur le texte : il a son point de vue sur l'œuvre et c'est celui-ci qu'il raconte au public. Mais quand il s'agit de construire une fiction théâtrale à partir de matériaux qui n'ont pas d'auteur ou qui sont issus du travail collectif des comédiens, le travail du metteur en scène touche parfois au travail d'auteur. C'est le cas aussi quand on adapte une œuvre littéraire, puisqu'on intervient sur le texte lui-même. Je crois que c'est un métier extrêmement large dans sa définition, car à partir du moment où un

homme, ou une femme, réunit sur un plateau divers corps de métiers dont l'objet commun est d'aboutir à la représentation théâtrale, de quelque manière qu'il s'y prenne, quel que soit le degré de son implication dans la direction d'acteurs, il est metteur en scène.

Quelle est l'origine de cette conception moderne de la mise en scène ?

Il existe une histoire objective de la naissance de la mise en scène. Le début du xx^e siècle voit apparaître des grands courants esthétiques : en France on peut dire que c'est André Antoine qui invente la mise en scène, en s'opposant à un théâtre qui était alors complètement coupé de la réalité et figé dans des conventions obsolètes : un acteur descendait forcément du fond du plateau jusqu'à l'avant-scène pour dire son texte, on n'éteignait pas la salle. Antoine a été le premier à le faire. Et puis les décors étaient constitués de toiles représentant conventionnellement des lieux. Antoine, très influencé par le naturalisme, par Zola notamment, dont il a monté des textes, a voulu que le théâtre se charge de vraiment représenter la réalité. Il a inventé le naturalisme au théâtre, mais un naturalisme exacerbé, extrêmement radical. Il voulait que la chose représentée soit comme un bout de réel posé sur le plateau. Il y a eu des mouvements contradictoires : le mouvement mallarméen au théâtre, lié au symbolisme, consistait à dépouiller la scène totalement de manière à n'y laisser que le verbe, le mot. C'est à ce moment-là que sont nés des courants esthétiques qui ont été incarnés ou suivis par des metteurs en scène. On dit qu'avec le temps il y eut une trop grande prise de pouvoir du metteur en scène sur le théâtre. Il y a des périodes où il est effectivement adulé, c'est lui qui semble être, plus que l'auteur, le tenant de la représentation théâtrale. Et puis d'autres au contraire où l'on a tendance à dire qu'il doit s'effacer, que c'est l'auteur ou les acteurs qui priment. Je ne sais pas très bien dans quelle période on vit à cet égard.

Constatons par exemple que dans la production théâtrale privée, le metteur en scène est quelqu'un qui joue un rôle un peu différent : il reprend un rôle de grand régisseur. Il n'a pas forcément la maîtrise du choix des acteurs. Or l'acte de mise en scène est très composite : la distribution des rôles en fait partie.

La mise en scène est vouée à exprimer son époque : peut-on dire qu'elle est tributaire de la mode ?

Il se passe la même chose en mise en scène que ce qui peut se passer en peinture, en musique : il y a des moments où finalement un courant s'affirme en s'opposant à un autre, à un académisme. En revanche, il est vrai que les codes esthétiques de la représentation théâtrale bougent avec le temps et que si l'on voyait maintenant une mise en scène de Jean Vilar ou si l'on regardait des documents sur des mises en scène plus anciennes, de Louis Jouvet par exemple, il y aurait peut-être des choses qu'on ne pourrait plus regarder vraiment. Parce que c'est un art très éphémère. Seuls quelques grands metteurs en scène sont inventeurs d'une esthétique qui fait que leur œuvre – on peut appeler ça une œuvre effectivement – reste, parce qu'elle est vraiment un itinéraire, une pensée, une philosophie même. Mais ces grands metteurs en scène sont peu nombreux : Kantor, Strehler évidemment, sont des gens qui ont creusé un sillon et qui représentent un courant.

Kantor invente une théâtralité qui rejoint une tradition où l'acteur est, d'une certaine manière, un avatar de la marionnette. C'est une instrumentalisation et en même temps, ça a des conséquences esthétiques, morales et philosophiques énormes : son théâtre n'est pas psychologique, il se rattache aux mythes, à la peinture. Ensuite, comme il est auteur de ses spectacles, même à travers des textes qui ne sont pas forcément de lui, ce sont bien sûr ses propres obsessions qu'il met en forme sur le plateau. De plus Kantor nie d'une certaine façon la représentation théâtrale en tant que telle : la venue du public ne marque pas pour lui l'aboutissement du travail. C'est ce qui justifie et légitime sa présence sur scène, même si parfois ça peut prendre des aspects protocolaires. Kantor met en scène en étant sur le plateau, donc il y reste pendant les représentations. C'est quand même extrêmement particulier. En général le metteur en scène s'éclipse au bout d'un moment. Cela varie selon les individus. Certains disparaissent totalement de la production à la première représentation : c'est fait, ils s'en vont. D'autres considèrent que la représentation fait encore partie de leur métier, alors ils tentent d'exercer sur cette représentation un contrôle. Ils estiment que leur réflexion continue pendant

les représentations, et qu'éventuellement ça peut modifier l'œuvre elle-même, qu'on peut retravailler.

Parlons de l'adaptation. Quand vous travaillez sur une œuvre non théâtrale, vous ne partez pas d'un texte établi en amont : c'est l'épreuve du plateau qui signe l'adaptation. Qu'est-ce qui fait l'intérêt d'une telle démarche ?

Il y a, *a priori*, quelque chose d'antinomique entre la structure romanesque et la structure théâtrale. En fait, les outils de théâtre que l'on développe sur le plateau sont une manière d'exercer un point de vue sur un roman, une nouvelle, etc. Contrairement à l'adaptation qui se fait à la table, là les ciseaux, la colle, c'est le plateau. On soumet le livre à l'épreuve des outils scéniques. Cela permet de faire un voyage dans le roman, sans prétendre l'adapter dans sa globalité. On peut à juste titre dire qu'un roman contient un nombre *x* d'adaptations possibles, de versions scéniques possibles. C'est plus radical qu'au cinéma. Le scénariste peut s'éloigner, déplacer des choses, mais le vocabulaire du cinéma, qui vise en gros une reconstitution du réel, permet de coller davantage au roman.

Pourquoi le regard porté par le théâtre sur le roman est-il souvent paradoxal ?

Je pense que le paradoxe est déjà parfois contenu dans la littérature. Dans *La Maladie humaine* de Ferdinando Camon, le paradoxe qui consiste à dire que les heures les plus fécondes de l'analyse du narrateur ont été les heures silencieuses, qu'il appelle blanches, est énoncé dans le texte. Moi, ça m'a évidemment frappé en tant que lecteur. En revanche, en travaillant, nous en avons fait la ligne dramatique fondatrice du spectacle¹. Dans le roman, il parle de beaucoup d'autres choses, qui concernent les rapports avec son analyste. Or il est vrai qu'on a centré sur ce rapport au silence, qui au théâtre est très paradoxal puisque c'est un lieu de parole et que pour raconter ce silence, le personnage n'arrête pas de parler. Pour *Le Piège*² d'Emmanuel Bove, une part de la théâtralité qu'on a fabriquée est également contenue dans le livre : Bove raconte que cette administration

1. *Les Heures blanches*, d'après *La Maladie humaine* de F. Camon – CDN de Bourgogne, Dijon (1985)

2. *Le Piège*, d'après E. Bove (1990)

à la fois kafkaïenne, ubuesque et folklorique qu'était le gouvernement de Vichy – il faut rappeler que l'assemblée de Vichy siégeait dans le théâtre de la ville –, avec ses hôtels, tous ces lieux transformés en centres administratifs, dégageait une sorte de théâtralité. On a dû sentir ça et se dire que le théâtre était le lieu où l'on pouvait raconter ce simulacre. Il fallait aussi, pour la mise en scène du *Piège*, trouver la relation entre le thème du mensonge, central dans le roman, et la manière de le faire vivre et de le concrétiser sur le plateau : on a choisi le micro, qui fonctionnait finalement comme un masque. Le personnage se masquait quand il parlait dans le micro, pour fabriquer ces conversations étranges avec une scène imaginaire située derrière le public, et qui était une scène sonore. Pétain, lui aussi, se servait d'un micro pour mentir aux Français, si j'ose dire. Tout ça, on ne se l'explique pas au moment où on le décide, mais la propagande, le rôle de la parole dans le gouvernement de Vichy, c'était très important. On a par intuition mis en place un outil de théâtre qui a permis de cheminer dans le roman autour de cette comédie du mensonge.

Qu'est-ce qui fait qu'on ne cherche pas à reproduire un équivalent plus ou moins naturaliste du roman, mais à transposer le langage littéraire dans un langage dit théâtral, quitte à commencer par la fin si c'est nécessaire, et à retrouver une construction dramatique qui sera très fidèle au roman tout en étant très infidèle parce qu'elle prendra des itinéraires différents ?

L'adaptation passe par une trahison du roman. Si l'on travaille uniquement à partir du livre, celui-ci nous emprisonne forcément dans sa propre manière de décrire la réalité, de la recréer. Alors que si l'on passe directement sur le plateau, on est devant une machine, un outil. On peut décider de choisir tels passages et de les illustrer, de reconstruire le lieu dans lequel se déroule l'action, mais on risque d'être limité parce que le plateau ne permettra pas de reconstituer la réalité que le livre décrit. Et puis on fera de l'illustration romanesque et non pas un voyage théâtral au cœur du livre. Ensuite ça dépend de l'esthétique à laquelle on se rapporte : si l'on considère que le théâtre doit être rigoureusement une reproduction de la réalité, alors on va choisir des outils qui nous permettent de recréer fidèlement les

lieux, les espaces, les ambiances, le temps, etc. Si l'on estime au contraire que le théâtre est une machine à jouer qui doit faire appel à l'imaginaire pour recréer une réalité, et non pas la reproduire, alors on opère un déplacement. Concrètement, dans *Le Piège*, si l'on prend une scène de discussion entre le chef de la police de Vichy et notre héros Joseph Bridet qui, pour passer en Angleterre et obtenir un visa, décide de se faire passer pour un pétainiste alors qu'il est gaulliste, il y a deux solutions : soit le plateau doit reproduire le bureau du chef de la police à Vichy, avec tout ce qu'il y a dedans, soit on cherche à faire exister ce lieu sans toutefois le reproduire. Chez nous c'était tout le théâtre qui devenait le bureau : le plateau nu, un micro, qui permette de s'adresser à un homme qu'on ne voit pas, derrière le public, dans un bureau fantomatique. On entend un tiroir, une sonnerie de téléphone. Pour que cette récréation du réel fonctionne, il faut d'abord que les outils de théâtre soient forts, il faut aussi la complicité du public. La théâtralité repose sur la convention que l'on noue, la négociation que l'on instaure avec le public : nous mettons en œuvre cette manière de lui faire croire à quelque chose, il l'accepte ou ne l'accepte pas. S'il ne l'accepte pas, le théâtre n'existe pas.

Est-ce qu'il y a des livres ou des sujets qui résistent au théâtre, qu'on ne peut pas mettre en scène ?

Non, il n'y a rien qui ne soit pas adaptable au théâtre. Il y a des textes que moi je n'ai pas su adapter. J'y ai rêvé, mais il n'y a pas eu le déclic. Toutefois, je pense que le théâtre est capable de recréer la réalité théâtrale de n'importe quelle œuvre littéraire. C'est vrai qu'on a tendance à chercher des méthodes alors qu'en fait il n'y en a pas, chaque œuvre entretient sa relation particulière à une théâtralité qu'il faut trouver et donc c'est une question d'entêtement. Ce qui fait qu'à un moment on se dit : il faut y arriver et je vais y arriver, c'est une urgence tout à fait imaginaire qui consiste à penser qu'il faut absolument transmettre tel roman à un public. Il n'y a aucune justification : le livre est un outil de transmission qui fonctionne très bien, mais le passage au plateau change le rapport qu'on a à la littérature, parce celui-ci est en général tout à fait individuel, c'est une relation directe entre l'auteur et le lecteur. À partir du moment où le roman existe au

théâtre, ce n'est plus tout à fait la même chose puisque la représentation, c'est la fabrication d'une conscience collective, d'un regard collectif sur une œuvre. L'auteur est là, bien évidemment, mais un deuxième auteur s'interpose pour dévoiler, c'est le metteur en scène.

À partir de quand a-t-on l'impression qu'on a trouvé ou jusqu'à quand faut-il chercher ?

Empiriquement j'aurais tendance à dire que ça se fait au moment où l'on oublie le livre, où ce qui se déroule sur la scène du théâtre, même si c'est encore en cours de construction, se suffit. Tout d'un coup il y a une dynamique, une logique dramatique qui se sont installées et substituées à la logique littéraire. Mais d'une certaine manière ça n'est jamais fini puisqu'en travaillant sur le livre on découvre qu'un autre point de vue nous amènerait à le regarder autrement, et que donc, une fois terminée une forme d'adaptation qui va se jouer sur la scène, on pourrait tout de suite en commencer une autre, qui serait un autre regard, chose qu'on n'a jamais faite mais qui est extrêmement tentante ! Sauf que je ne sais pas si cet exercice intéresserait le public parce que finalement, lorsque l'adaptation a pris sa place sur scène, elle devient une pièce de théâtre à part entière, et donc en tant que telle elle est unique. En italien l'adaptation s'appelle « réduction », cela fait certainement allusion au fait qu'on coupe beaucoup, mais cela correspond aussi à une réduction de l'imaginaire : le livre est plus large, mais l'acuité du point de vue fait que d'une certaine manière on en retrouve la richesse.

Vous avez commencé par mettre en scène en adaptant Mademoiselle Else, une nouvelle de Schnitzler; continué avec une correspondance, et puis récemment mis en scène des pièces écrites. Est-ce que mettre en scène dans ce cas c'est encore adapter; si l'on prend par exemple Narcisse de Rousseau ou L'École des femmes de Molière ?

Oui. Mettre en scène c'est encore adapter puisque, on le sait bien, une œuvre dramatique contient une multitude de spectacles, donc les outils qu'on choisit d'utiliser sur la scène pour représenter la pièce qui existe littérairement constituent aussi une forme d'adaptation.

Je crois qu'une pièce c'est finalement comme un roman : quand on commence à la lire, on n'est pas touché par toute la pièce à la fois, c'est un aspect de la pièce qu'on a envie de raconter. Ensuite, en travaillant sur le plateau, le propos peut s'élargir.

Ce qu'on met en œuvre sur le plateau peut amener à modifier l'écriture de la pièce. Si c'est un auteur contemporain, il peut très bien refuser que l'on touche au texte. Certains auteurs collaborent et attendent finalement de la mise en scène d'être eux-mêmes surpris par ce qu'ils ont écrit. Boytchev¹ attend des mises en scène qu'elles révèlent la pluralité de sens que ses pièces sont susceptibles de contenir.

Le respect du texte théâtral n'est donc pas forcément un dogme ?

Pour moi le texte n'est pas sacré parce que je l'aborde de manière très artisanale et je considère l'auteur comme un camarade artisan. Toutefois, il est évident que lorsqu'on explore des monuments de la littérature dramatique classique, *a priori* on se dit que si c'est écrit comme ça, c'est qu'il faut le faire comme ça, et que si le faisant comme c'est écrit, ça ne produit pas de théâtre, ce n'est pas l'auteur qui se trompe, mais nous. Par ailleurs les auteurs du théâtre classique sont des dramaturges tellement énormes qu'on peut les tordre dans tous les sens, ils résistent toujours. Même si la mise en scène semble inexistante, l'auteur est là et la relation avec le public se noue directement.

Quel est le premier acte de la mise en scène : est-ce la distribution ?

Je ne pense pas. Même si la distribution est un acte très important de la mise en scène, puisque c'est un pari imaginaire sur les personnes qui vont incarner. Tout d'un coup, on place sur les personnages écrits un visage et un corps, une humeur, un talent. Si l'on décide de monter *Les Fourberies de Scapin* et de distribuer un type très gros et assez mou, c'est effectivement un acte de mise en scène fort parce que c'est une question de regard porté sur le personnage. Si l'on s'adresse à tel acteur, c'est qu'on pose un certain regard sur lui et qu'on attend qu'il nous renvoie un jeu imaginaire, qu'on l'a peut-être vu faire, ou qu'on sait qu'il pourra faire ou qu'on croit qu'il pourra faire, même

1. Auteur bulgare contemporain du *Colonel-oiseau* – Festival d'Avignon (1999)

si cela ne se passe pas toujours comme ça. Mais du point de vue de la théâtralité, le premier acte de mise en scène c'est le choix du lieu scénique. Pour moi la mise en scène est très liée à la scénographie. Parce que l'espace, c'est-à-dire la machine scénique qu'on met en œuvre, va nous permettre de traverser la pièce, de la recréer totalement. Dans la dramaturgie classique, l'auteur a déjà fait une partie de ce travail-là : non seulement on dit où ça se passe mais je pense que les auteurs classiques sont, d'une certaine façon, des metteurs en scène : quand un auteur, que ce soit Molière, Shakespeare ou Marivaux, met son action en place, il le fait dans une certaine fiction théâtrale qui a déjà déblayé beaucoup d'autres possibles. Ensuite le metteur en scène s'empare de ce travail scénographico-dramaturgique préexistant pour le recréer à sa manière et exercer un regard qui sera, selon son choix, réaliste, expressionniste ou abstrait, etc.

Le travail scénographique ne consiste-t-il pas à chaque fois à trouver l'espace qui soit l'une des nombreuses variations possibles du lieu théâtral ?

Sans doute. On peut mettre en œuvre sur le plateau, surtout dans le cas de dramaturgies où l'auteur a déjà fait un travail d'adaptation du réel, le salon dans lequel se passe l'action, on peut le reconstruire minutieusement et tenter de faire oublier au public qu'on est au théâtre. Et puis on peut aussi chercher une théâtralité qui se nomme toujours, non pas pour le plaisir de se nommer, mais pour constituer l'acte de représentation théâtrale autour d'une complicité d'imaginaire entre le public et le plateau. C'est l'éternel exemple du *Roi Lear* de Shakespeare mis en scène par Strehler. À un moment Gloucester aveugle est avec son fils sur la lande. Ils arrivent au bord d'une falaise et Gloucester veut se suicider. Comme il est aveugle, il croit qu'il est au bord d'une falaise et son fils, qui veut le sauver, l'emmène en haut d'un talus. Chez Strehler, le fils prend une chaise ! Il fait monter son vieux père dessus et il lui parle de la falaise, de la mer, il lui fait les mouettes et hop ! il le fait tomber de la chaise. Donc il y a un plaisir théâtral évident à « jouer à », non pas à reconstituer mais à faire appel à une convention d'imaginaire entre le public et la scène.

Après le lieu, qu'est-ce qui est important pour que la mise en scène se concrétise ?

La scène est une machine et tout ce qui s'y passe est de l'ordre de la mise en scène. Les acteurs viennent avec leur histoire, leur vécu, leur carrière et l'un des enjeux de la mise en scène, c'est d'arriver à partager le projet avec tous ceux qui vont œuvrer au spectacle, et notamment avec les comédiens. On sait bien que si on arrive à faire en sorte que tout le monde ait conscience de raconter la même chose en jouant cette pièce-là, c'est un aboutissement de la mise en scène, et ce n'est pas rien. C'est un travail énorme parce que ça ne s'installe pas d'emblée comme ça. Après, tout ce qui se passe sur le plateau est de l'ordre de la mise en scène : rideaux, machinerie, lumière, son, etc.

En quoi consiste finalement la relation d'un metteur en scène à un comédien dans le travail ?

Elle n'est pas simple à définir pour la bonne raison que les comédiens sont des gens tous différents, et que les metteurs en scène ont chacun une manière bien à eux et très individuelle de se placer dans cette relation. On peut affirmer que c'est une forme de direction d'acteurs que de dire à un acteur : faites votre métier, moi je regarde. Mais l'acteur est en droit d'attendre du metteur en scène qu'il construise son parcours de comédien en fonction de l'univers qu'il propose. Et cette relation est déclinable à l'infini parce que selon la relation qui s'installe entre eux, le comédien peut attendre aussi que techniquement le metteur en scène l'aide à fabriquer son jeu. Les comédiens ont chacun des mécanismes très différents pour pratiquer leur métier : il faut à la fois en être conscient et faire en sorte que le discours devienne un discours commun.

Est-ce que cela nécessite de reformuler souvent la nature du projet, le but à atteindre ?

On commence en posant des postulats sur ce que la pièce nous semble raconter. Toute une part du travail consiste déjà à voir ce qu'on va poser comme postulats, ce qui n'est pas forcément évident.

Et dans ce travail-là tous les risques d'errance existent. Il y a des parcours à construire et à pratiquer de façon à pouvoir réfléchir sur ce qu'on vient de faire et sur ce qu'on voit, et ainsi à continuer dans une voie ou à bifurquer. C'est aussi un travail de puzzle : quand on s'embarque dans un projet, on en a une vision globale mais virtuelle, et pour arriver à ce que cette vision s'incarne, il faut faire un travail petit bout par petit bout, donc l'accommodement optique sur l'objet change : ce faisant on voit mieux les détails mais on perd de vue l'ensemble. Il faut donc regarder le projet à nouveau d'assez loin pour avoir une vue plus synthétique. Ensuite le postulat de départ peut être de deux ordres différents : soit le metteur en scène a décidé de monter telle œuvre de telle manière et il refuse tout ce qui ne correspond pas à son idée – c'est le metteur en scène qui sait, qui croit savoir. Soit il a quelques intuitions de départ, à partir desquelles il va falloir chercher ensemble : à travers ce que les comédiens vont produire, ce qu'il va leur demander, se construit un voyage, sur lequel ils vont faire le point régulièrement. Ça c'est le metteur en scène qui ne sait pas tout et qui peut-être même ne cherche pas à tout savoir. Et la troisième chose qui me paraît importante, c'est la négociation avec la réalité du travail. La mise en scène est un travail qui se fait avec des humains, à tous les échelons : des acteurs et des actrices, un scénographe, des techniciens, etc. Donc on peut avoir une vision imaginaire d'une œuvre mais elle est nécessairement ébranlée par la réalité de ceux qui font partie du projet. Chez le metteur en scène il y a un rêveur, à tel point qu'à un certain moment, quand on est en amont de la réalisation et qu'on imagine la distribution, l'espace, on pourrait dire : voilà, ça y est, c'est fait. Pourquoi le faire, puisque finalement le rêve s'est exercé ? Tant qu'il y a le rêve, on n'est soi-même que l'unique spectateur, alors que le but est quand même de le partager avec un public.

Le public est le grand absent, en apparence, de l'acte de mise en scène mais n'est-il pas le plus concerné ?

Oui, parce qu'il s'agit d'un travail narratif où finalement l'acteur a pour partenaire le public. On répète avec un public imaginaire, puis enfin le public réel arrive. On peut être d'ailleurs énormément surpris de la superposition des deux. Quand on travaille par exemple sur une

dramaturgie comique, la présence du public peut tout d'un coup révéler certaines scènes. Cela a été le cas dans *L'École des femmes*¹, dans la fameuse scène du petit chat, à laquelle nous n'avons jamais voulu faire un sort, entre Pierre Ardit et Agnès Sourdillon : cette scène qui nous posait des problèmes a pris son sens parce que le public a fait 50% du travail dans la manière dont il s'est lui-même impliqué, ce qui a permis de redonner aux acteurs des repères, le metteur en scène ne leur en ayant pas donné peut-être suffisamment. Le rapport au public pendant les répétitions est plus ou moins explicite. Je pense que dans ma tête il est toujours présent, mais je ne m'en inquiète pas tout le temps. Il est là parce que, s'il n'allait pas venir, nous ne serions pas en train de faire ça. Par moments il existe aussi comme un interlocuteur qui a des exigences, qu'il va falloir convaincre. On se demande si ce qu'on fait va être perceptible, si on va pouvoir transmettre.

Le plaisir vient-il du fait de construire des choses qui soient à la fois très sophistiquées sur le plan théâtral et immédiatement accessibles ?

Je ne le revendique pas au départ, je constate que c'est comme ça. Je suis preneur d'un langage qui permet de nouer effectivement ce rapport étrange à l'illusion et au mensonge théâtral, pour faire du vrai et le partager avec le public. C'est sans doute la chose la plus répandue dans le théâtre. Mais je suis preneur aussi du plaisir du vocabulaire. Et j'ai constaté qu'on peut être assez exigeant sur la création d'un vocabulaire qui n'est pas la stricte reproduction du réel, et qui se partage quasiment immédiatement, parce que je crois que ce jeu-là fait partie de l'histoire de l'humanité depuis longtemps.

Pour la lumière, comme pour la scénographie, la fidélité dans les collaborations semble importante...

Oui, mais ça n'est pas de l'ordre de la méthode. Je pense qu'on fait un métier où chacun crée sa poétique, donc un metteur en scène pourrait très bien estimer que pour tel projet, il est préférable de travailler avec untel, les éclairagistes étant un peu des peintres. Changer de personne donne aussi au metteur en scène l'occasion de faire un voyage différent. D'un autre côté, c'est pour moi un métier

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

d'artisan, donc ça me paraît la logique de construire des itinéraires avec des gens qui sont des compagnons.

Là aussi, à l'intérieur du métier de metteur en scène, il existe des méthodologies totalement différentes. Certains demandent à tel scénographe de concevoir un espace ou un décor pour tel projet. Le décorateur apporte des propositions, dont on peut discuter, mais qui sont totalement extérieures au metteur en scène lui-même. L'intérêt d'une telle démarche, c'est que la prestation ne produit pas forcément ce que l'on attendait : c'est ce que j'appelle la négociation. Elle déplace et peut faire découvrir des choses. Finalement la mise en scène est constituée de plusieurs regards et esthétiques au service d'un même projet. Il est vrai que je travaille avec des scénographes qui acceptent que je sois un collaborateur extrêmement prégnant sur l'espace. La complicité et la relation de fidélité font qu'ils le savent, qu'ils acceptent cette convention-là et on avance ainsi. Pour la lumière, c'est la même chose, la lumière et la scénographie étant très liées. Pour les costumes, c'est compliqué. Là encore, la plupart des costumiers au théâtre travaillent sur des dessins : on les corrige, on les valide, puis on lance la fabrication. Comme avec la littérature romanesque, je procède par essais. On s'habille pour répéter, on regarde et puis on cherche. Avec Cidalia da Costa, même sur des répertoires d'époque, on passe par des costumes très provisoires qui nous permettent d'imaginer que le personnage pourrait être habillé de telle manière. Quand on a monté *Narcisse*¹ de Rousseau, ce qui me préoccupait le plus avec les costumes d'époque, c'était que les personnages aient malgré tout l'air d'adolescents d'aujourd'hui. Je voulais par exemple que les filles puissent courir. Le costume, selon l'époque, peut être un carcan. Lui aussi amène pour l'acteur un fonctionnement du jeu. Si on ne fait pas attention, si les costumes arrivent très peu de temps avant les représentations, on perd ce qui s'est créé pendant les répétitions et tout d'un coup les acteurs sont étrangers à eux-mêmes, ils sont déguisés.

¹ *Narcisse*, de J.- J. Rousseau – Théâtre de la Commune (1998)

Qu'est-ce que le costume est censé apporter que la mise en scène ne pourrait pas apporter sans lui ?

L'idée du costume n'existe pas en amont. C'est le travail de répétitions qui le génère. Pour le personnage féminin du *Square*¹ de Marguerite Duras, on cherchait à travers cette jeune femme, surtout en ayant distribué Clotilde Mollet, à la fois une femme ordinaire et une petite fille, une grande maturité et une innocence, et puis un côté extrêmement concret, quotidien, le talent de l'actrice permettant de se balader entre tout ça. Il fallait qu'elle puisse être séduisante et qu'en même temps, parfois, ce soit la petite bonne qu'on croise dans le square, comme le dit Duras elle-même, quelqu'un que rien ne désigne à l'attention. Donc, entre le jeu et la manière de s'habiller, il fallait trouver ce qui permettait de construire ces registres-là. Ainsi on lui a mis par exemple des chaussures avec des petites socquettes, pour le côté enfantin. Enfin, il y a la négociation avec la personne de l'actrice : le jour où je me suis aperçu que quand elle enlevait ses chaussures, assez rapidement Clotilde Mollet croisait instinctivement ses pieds l'un sur l'autre, j'ai trouvé ça très joli, un peu enfantin justement. C'était plus efficace sans les chaussures qu'avec. Et donc elle est restée pieds nus à ce moment-là de la pièce. Ensuite il faut habiller l'acteur en fonction de sa morphologie. Je cherche toujours à ce que le costume ne soit pas un signe en lui-même, qu'il joue avec l'acteur. J'ai beaucoup de mal à trouver cela à partir d'une méthodologie qui passe par le croquis, qui n'est qu'une image, où le corps de l'acteur est absent.

Un autre phénomène très important avec le costume au théâtre réside dans le fait que le costumier ou la costumière qui le crée le voit de près, alors qu'en fait il est vu de loin. Je me souviens d'une expérience, en tant que comédien, qui m'a beaucoup marqué : j'avais vu la mise en scène de Vilar d'*Arturo Ui* de Brecht, avec les costumes et les décors de Lemarquet. Quand le Théâtre de l'Aquarium a créé *Marchands de ville*² à Chaillot, alors dirigé par Georges Wilson, on avait besoin de costumes de répétitions et le Théâtre de Chaillot avait eu la générosité de nous ouvrir ses magasins de costumes : on s'est retrouvés par hasard avec ces costumes créés par Lemarquet pour *Arturo Ui*, qui étaient des vestes croisées, à pois, à rayures, de vrais

1. *Le Square*, de M. Duras – Théâtre de la Commune (2004)

2. *Marchands de ville*, création collective – Théâtre de l'Aquarium (1972)

costumes de la mafia. Quand j'ai mis le costume, j'ai réalisé que les pois étaient énormes, et peints sur le tissu ! Et là j'ai compris qu'effectivement Lemarquet avait pensé le costume pour le volume du Théâtre de Chaillot à cette époque-là, qui avait encore 3500 places. En même temps, je me demandais comment ces costumes étaient perçus par les cinq premiers rangs. En fait ça avait sa logique : pour les cinq premiers rangs, les personnages étaient habillés comme des clowns, et plus on s'éloignait, plus l'effet clown disparaissait. Cela pose la question du regard : il n'y a pas de regard juste au théâtre, il y a la place du metteur en scène quand il met en scène, et on a tendance à considérer que c'est le regard juste, or ce n'est pas vrai : il y a plus loin et plus près. Donc la représentation n'est pas une science exacte, ce n'est pas comme un plan de cinéma qui est valable pour tout le monde de la même manière. Là les plans varient en fonction de la place que l'on a dans la salle. L'organisation du regard du public dans sa collectivité, c'est quand même un problème de mise en scène qu'il ne faut pas ignorer. Il faut se surveiller à cet égard, parce qu'on a tendance à se mettre quelque part pendant les répétitions, à n'en pas bouger et le jour de la représentation, on se met au fond parce qu'il n'y a pas de place ailleurs et on découvre ses erreurs ! Enfin, le costume compte beaucoup dans l'imaginaire que l'acteur développe sur son propre personnage. Vilar le disait : au théâtre l'habit fait le moine. Les acteurs peuvent développer des théories sur la manière dont ils s'immergent dans le personnage, etc., il n'empêche qu'ils enfilent leur costume, et quelque chose se produit immédiatement. On connaît la légende : on sait que Gérard Philipe arrivait toujours très tard au théâtre, s'habillait et il y était. Cela valait deux heures de concentration. Parce que le costume opère un déplacement de la personnalité. Donc l'habit fait le moine.

On ne peut faire du théâtre sans lieu, sans texte, sans comédiens, sans lumière, or on peut faire du théâtre sans musique, alors pourquoi en utiliser ?

Dans le développement des arts qui concourent à la représentation théâtrale, le son est l'un des plus tardivement arrivés. Il y a eu le bruitage : le théâtre à l'italienne avait de quoi faire la foudre, l'orage,

le vent, etc., avec des outils cachés. Mais le son ne s'est développé que récemment. Je ne pense pas m'être instinctivement engagé dans un rêve de mise en scène sans penser à du son, à de la musique. Pourtant ce serait possible. Mais on peut constater, depuis quelques années, qu'une jeune génération de metteurs en scène, sans doute très influencée par la consommation cinématographique, arrive à fabriquer des spectacles avec une heure et demie de musique ou de fond musical. Moi je n'en suis pas là. Je me dis souvent que c'est une angoisse du vide qui les motive d'abord : quand on commence à se confronter sur le plateau au matériau dramaturgique fait de répliques, c'est évident que si ça résiste, qu'il ne se passe rien et que l'on ne s'entête pas, on met un peu de musique derrière et tout de suite ça fonctionne beaucoup mieux. Mais du coup on risque d'être bien moins exigeant dans le traitement du texte. Donc c'est une chose qu'*à priori* je n'ai pas envie d'utiliser, d'autant plus que les mots, c'est aussi de la musique : il y a quand même des grands poètes de la littérature théâtrale qui n'ont pas forcément besoin qu'on colle un discours musical sur leur propre poétique verbale : Claudel, Shakespeare, etc. En revanche, il est vrai que si nous avons tellement travaillé en nous appuyant sur la musique, c'est sans doute parce que derrière chaque projet de mise en scène, il y avait une volonté narrative et que la musique fait partie de cette narration, elle peut même être emblématique du regard qu'on porte sur l'œuvre. Quand j'ai commencé à penser à une adaptation de *Mademoiselle Else*¹ de Schnitzler, j'avais Schubert en tête, mais ça ne m'aurait pas intéressé si les musiciens n'avaient pas été sur scène derrière le personnage. La musique est très belle, très émouvante, en évidente corrélation avec la subjectivité de cette jeune fille, mais ce qui m'intéressait, c'était qu'ils lui jouent cette musique. Du coup elle devient très théâtrale puisque l'instrumentiste joue un rôle. Il est le charmeur, celui qui va accompagner une perte. Je me souviens également très bien de l'utilisation qu'on faisait de la musique de Monteverdi dans *Héloïse et Abélard*² : après cette espèce de travail de macération mentale auquel le personnage se livrait, tout le lyrisme de Monteverdi faisait qu'on avait l'impression qu'il parcourait soudain la terre entière. Donc la musique a aussi son point de vue. Cette fois-là c'était un point de vue lyrique d'élargissement. C'est très difficile de théoriser

1. *La Débutante*, d'après A. Schnitzler – Théâtre de l'Aquarium (1983)

2. *Héloïse et Abélard*, d'après leur correspondance – Festival d'Avignon (1986)

sur la musique parce qu'elle provoque immédiatement l'émotion, mais il est indéniable que j'ai du mal à concevoir que la poésie musicale ne vienne pas relayer à un moment la dramaturgie.

Est-ce qu'on peut former un metteur en scène, sachant que vient de se créer une classe de mise en scène au Conservatoire ?

La réponse est un peu dans la manière dont cette école est structurée : « Unité nomade ». Je pense qu'on apprend beaucoup sur la mise en scène en suivant le travail de metteurs en scène. Mais honnêtement, qu'est-ce qu'il faut savoir pour être metteur en scène ? Parfois on a l'impression qu'il faut tout savoir ! C'est un métier extrêmement humaniste dans son fondement. Au début, on l'aborde avec énormément de peur et de doutes. Au bout d'un temps on ne se demande plus pourquoi on s'arroge le droit de faire ça. C'est devenu notre métier et on le fait. Je crois cependant qu'une personne peut tout d'un coup décider d'être metteur en scène. Il faut simplement convaincre des gens de se mettre dans le projet et ce, sans aucune science particulière. Ce n'est pas un métier que l'on peut faire simplement sur un savoir-faire, sur des techniques, ce serait de la régie. Il y a quand même une part d'imaginaire, d'irrationalité que l'on amène, on construit un univers, avec des gens. Celui qui n'a aucune expérience, s'il a une très forte personnalité, peut produire quelque chose, il y aura une esthétique, et s'il continue, il découvrira des lois. L'apprentissage de la mise en scène ne se réduit pas à l'acquisition de techniques. Apprendre est néanmoins une bonne chose. Au début, j'ai travaillé dans une compagnie où il y avait un metteur en scène qui avait son esthétique, sa poésie et j'ai énormément appris auprès de lui. On apprend et après on crée son propre itinéraire. On s'aperçoit au bout de quelques années que certaines choses reviennent. On ne peut pas dire que ça crée une œuvre, le mot est trop emphatique par rapport à ce que c'est, mais il y a un itinéraire qui fait que les spectacles que l'on crée s'apparentent les uns aux autres par des bouts d'esthétique ou des obsessions récurrentes. Ça constitue une forme de petite œuvre.

La mise en scène est-elle liée à la question politique ?

Le fait de penser qu'il est important de dire des choses, de faire connaître les classiques par exemple ou de défendre les auteurs contemporains, ressort plutôt de la responsabilité du metteur en scène dans le théâtre de service public, qui est souvent aussi directeur ou d'une compagnie ou d'une institution : il a la liberté de décider de son budget, même si elle est encadrée par certaines contraintes. C'est ce qui lui permet d'avoir un discours politique ou moral et de défendre telle œuvre. Mais on peut aussi avoir juste envie du plaisir de raconter une histoire aux gens. On ne décide pas d'être metteur en scène pour exercer le pouvoir. Pour ça il faut aller dans l'industrie ou la politique. Ce qui fait le déclic, je crois que c'est quand même l'envie de construire des mondes imaginaires.

Propos recueillis par Laurent Caillon.

Entretien avec Laurent Laffargue

(6 octobre 2004)

C'est toujours cela que j'ai voulu donner sur scène : faire voir la force violente des idées, comment elles ploient et tourmentent les corps.

Antoine Vitez

D'où vous vient l'envie de faire de la mise en scène ?

J'ai d'abord voulu être comédien. Élève au Conservatoire de Bordeaux, en classe de comédie, j'aimais regarder les acteurs jouer. Le vrai déclic s'est produit parce que j'étais amoureux d'une fille, elle présentait le Conservatoire de Paris, elle était plutôt timide dans la vie et j'avais envie de l'aider, de la magnifier. J'ai beaucoup appris parce qu'elle le voulait. Je travaillais toutes ses scènes avec elle. C'est un drôle de déclic mais c'est vrai. Par ailleurs j'ai toujours été attiré par le dessin et la peinture. Si je n'avais pas passé le Conservatoire, j'aurais fait les Beaux-Arts, la scénographie et le rapport à l'espace m'intéressaient. Pour l'examen de sortie du Conservatoire, j'ai proposé d'être jugé sur une mise en scène de *La Comtesse d'Escarbagnasse* de Molière. Ensuite j'ai été comédien pendant un an ou deux, j'ai envisagé de passer le Conservatoire de Paris et finalement j'ai créé une compagnie. J'ai monté *L'Épreuve*¹ de Marivaux qui a reçu deux prix au festival Turbulences à Strasbourg. Ce premier travail m'a révélé beaucoup de choses : l'envie de rassembler, de créer une espèce de famille, une troupe. Créer la Compagnie du Soleil Bleu permettait de rassembler les gens de ma promotion, de partager une histoire avec d'autres, ce n'est donc pas qu'une histoire individuelle.

Est-ce que le fait d'être comédien est fondamental pour faire de la mise en scène ?

Pour moi oui. Je montre beaucoup quand je dirige. C'est important de rester près des comédiens. Il y a longtemps que je n'ai pas joué, et je me dis parfois que ce serait bien de le faire à nouveau. Mais je

1 *L'Épreuve*, de Marivaux – CDN de Bordeaux-Aquitaine (1992)

n'ai pas vraiment le temps. Et puis l'expérience acquise au fil des spectacles compte aussi évidemment. En revanche je ne suis pas frustré de ne pas jouer. Je suis très heureux de mettre en scène. C'est toujours passionnant et enivrant même, si parfois c'est difficile, ou douloureux.

Qu'est-ce qui est enivrant ?

De créer, d'être à la fois en rapport amoureux et en rapport de combat avec un texte : soit il est plus fort, soit on l'égalise, mais un auteur comme Shakespeare vous élève toujours. Ce sentiment d'apprendre en permanence est euphorisant. On se sent un peu moins bête et on n'est pas tout seul. On est en discussion permanente avec une œuvre. Et puis j'aime le partage avec les acteurs : l'espace, la troupe, l'autre où s'opère la sorcellerie qu'est le théâtre, j'adore tout ça. C'est une drôle d'alchimie.

Comment peut-on définir la mise en scène ?

C'est une écriture. On ne peut pas monter une pièce si on n'a pas de point de vue. En fait l'expression « mise en scène » ne veut pas dire grand-chose. La mise en scène induit une idée d'organisation. Or ce n'est pas que ça. Ce qui compte, c'est de créer le sens en fonction du sentiment que l'on veut mettre en avant. Si on met un personnage de dos, ou de face, ça ne raconte pas la même chose. L'exemple est élémentaire mais l'intelligence dramatique n'existe pas si on ne recherche pas le sentiment, comme a pu le dire Louis Jouvet.

Un metteur en scène est-il alors un auteur ?

C'est un peu prétentieux peut-être mais oui, je pense qu'il l'est d'une certaine façon. En tout cas il a intérêt à l'être : s'il n'a pas de point de vue, s'il n'a pas d'écriture, ce n'est pas intéressant. L'écriture se voit tout de suite dans une mise en scène. Un même texte de Shakespeare monté par quatre metteurs en scène différents ne donne pas la même pièce, et parfois pas la même histoire ! Parallèlement, il me semble qu'être acteur, c'est écrire aussi ; traduire, c'est écrire. La mise en scène relève peut-être plus de la traduction : on traduit une

idée, une pensée. Il ne faut jamais perdre de vue qu'on écrit en second, même si aujourd'hui ce ne sont pas les auteurs qui ont le pouvoir : ce sont les metteurs en scène qui décident des auteurs qu'ils montent, des acteurs qu'ils distribuent. Or sans auteur, on n'est rien. C'est bien l'envie de transmettre un texte qui est motrice et qui fait qu'on réunit des gens. On peut le faire aussi pour le plaisir de créer de la liesse. Quand j'ai monté *Beaucoup de bruit pour rien*¹ de Shakespeare, je voulais retrouver ce plaisir premier du théâtre : partager avec le public une espèce de fête, une osmose. Mais quand on s'adresse à ce spectateur à mille têtes, ce monstre qu'est le public, ce sont mille têtes pensantes qui regardent au scalpel ce que l'on propose. Tous les signes doivent donc être pensés. Le metteur en scène est là tout le temps, partout, même s'il est absent physiquement du plateau. En tous cas c'est le but rêvé. Cela dépend de l'œuvre qu'on monte : pour *Paradise*², j'ai écrit le concept, le projet, donc le fil dramaturgique ; je l'ai ensuite proposé à Daniel Keene, mais c'est la première fois.

Quelle est la première étape de la mise en scène ?

Le choix du texte. Un matin je me lève et je décide de ce que je vais faire. Je fonctionne comme ça, mais cette décision a évidemment des sources, elle s'inscrit dans un chemin. Je suis attiré par les auteurs anglo-saxons : j'ai monté Bond, Pinter. Avec Keene, je tire le fil d'un théâtre en rapport avec la tragédie du quotidien, qui travaille sur des personnages un peu décalés, un peu paumés, en marge. Le thème du mensonge revient aussi quasiment dans tous mes spectacles. Il est vrai que c'est un thème central au théâtre. Quand je monte *Tartuffe*³, *Le Gardien*⁴, *Othello*⁵, *Beaucoup de bruit pour rien*, ou *Paradise*, je creuse cette thématique de l'envie, du rapport au masque, de la mise en abyme du théâtre. Au début je n'avais pas réalisé, j'ai mis du temps à voir que tout ça parlait souvent du mensonge, de la trahison. Je dois être absolument obsédé par la peur d'être trahi, abandonné ! Quand on fait de la mise en scène, on ne fait pas de la psychanalyse – ce n'est pas du tout la même chose – mais on a évidemment des questions récurrentes qui nous taraudent. Ce qui n'empêche pas de faire des spectacles très différents les uns des autres.

1. *Beaucoup de bruit pour rien*, de Shakespeare – CDN de Bordeaux-Aquitaine (2004)

2. *Paradise*, de D. Keene – La Coursive, Scène nationale de La Rochelle (2004)

3. *Tartuffe*, de Molière – CDN de Bordeaux-Aquitaine (1994)

4. *Le Gardien*, de Pinter – CDN de Bordeaux-Aquitaine (1995)

5. *Othello*, de Shakespeare – Opéra de Bordeaux (2000)

Qu'est-ce qui déclenche l'envie de monter tel ou tel texte ?

Je suis très intuitif. Je tire mes fils et je me rends compte de la cohérence *a posteriori*. Il y a des périodes où je lis beaucoup et d'autres pas du tout. J'ai besoin de faire des pauses, comme pour regarder le monde autrement. J'ai donc des coups de foudre pour des textes, qui font écho à des références, notamment cinématographiques. Bientôt je vais monter *Les Géants de la montagne* de Pirandello. Je retrouve là, comme dans *Le Songe d'une nuit d'été*¹, une œuvre qui parle du théâtre, dans un monde un peu fantasmagique. Mais bizarrement mon envie est ancienne. J'ai lu cette pièce il y a dix ans, or j'ai revu récemment *To Be or Not to Be* de Lubitsch, dont j'avais un souvenir vague. Je savais qu'il fallait que je revoie ce film, sans savoir vraiment pourquoi. Ce film est véritablement génial, j'en ai pleuré de joie et le lendemain matin, je me suis dit que j'allais monter *Les Géants de la montagne*. Revoir ce film tapi dans un coin de ma mémoire a réveillé le souvenir, ancien lui aussi, de la pièce qui s'est du coup imposée. Les deux œuvres se sont liées dans mon esprit autour du rapport au théâtre, à la troupe et je cherchais autour de ça. Il existe donc des fils, que l'on relie intellectuellement après coup. Cela va sans doute aussi marquer la fin d'un cycle dans mon travail et le début d'un autre, en gestation.

Auriez-vous envie de travailler avec une troupe permanente ?

J'ai pu en rêver mais franchement aujourd'hui je ne sais plus. J'aurais quelques craintes. Je crois à la fois à la synergie et au besoin qu'on a de partir pour mieux revenir. La troupe permettrait de travailler sur le long terme. Je n'ai jamais pu répéter un spectacle pendant six mois ou un an, et faire ainsi un vrai travail de fond, or j'aimerais ça. Mais je ne sais pas si c'est bien pour les acteurs : ils ont besoin de voyager. Je pourrais aspirer à une histoire de troupe, mais de troupe partagée, où l'on serait plusieurs metteurs en scène, avec un noyau d'acteurs, comme ça a existé. J'ai de la chance, j'arrive à monter des projets où il y a beaucoup d'acteurs, et où je distribue des gens que je retrouve : en faisant un ou deux spectacles par an, j'ai le sentiment que la troupe existe. Je trouve que le théâtre participe aussi de ça,

1. *Le Songe d'une nuit d'été*, de Shakespeare – CDN de Bordeaux-Aquitaine (1999)

c'est magnifique quand il y a quinze comédiens sur scène, tous plus beaux les uns que les autres. On comprend même l'essence du théâtre quand on est spectateur. On voit bien que le public partage ce plaisir-là. Malheureusement c'est de moins en moins courant parce que c'est de plus en plus difficile à monter.

La fidélité à des comédiens donne-t-elle un confort ?

Un confort et un inconfort ! Ça dépend. C'est un confort parce qu'on travaille dans la confiance, mais parfois le détachement est aussi nécessaire. Dans *Paradise*, ce ne sont quasiment que des nouveaux comédiens et cette distance est importante pour moi. L'effet famille est ambivalent. Je trouve magnifique de partager des parcours avec des comédiens. Ça nourrit, ça fait écho, l'expérience commune constitue une base de travail, et puis cela permet de proposer aux comédiens d'autres rôles, ça les déplace. Tout ça est formidable. Mais c'est aussi compliqué, parce qu'il faut, pour bien travailler, un maître à bord, un capitaine, sinon le navire n'avance pas et la notion de famille parfois s'estompe. Les susceptibilités sont plus grandes chez les comédiens, on s'embarrasse parfois de choses superflues, de mauvaises questions. Il arrive que les acteurs perdent de vue comment se fait un projet, la difficulté que cela représente.

Qu'est-ce qui vient après le choix du texte dans le travail ?

La distribution. C'est 50 % du spectacle. Mais les 50 autres sont les plus durs à obtenir ! Une distribution parfaite facilite le travail de tout le monde. Une erreur de distribution, c'est l'épine dans le pied, deux erreurs et c'est la catastrophe. Je travaille beaucoup sur l'envie des autres, je crois beaucoup à la responsabilité de l'acteur par rapport au spectacle. Le sens, la magie viennent de ce qui se passe entre les acteurs, de la communion entre eux, c'est ça qui est très fort. C'est là qu'on peut toucher quelque chose de rare, quand la grâce circule entre tous. Ces instants sont éphémères mais formidables.

Distribuer prend du temps et je ne me presse pas. Évidemment pour certains acteurs, il vaut mieux savoir en amont. Mais je pars de la troupe en premier lieu : je réfléchis d'abord à tous les acteurs avec

lesquels j'ai travaillé, avant d'en envisager d'autres. C'est important la fidélité, ça fait partie de l'histoire du théâtre. C'est quand même une vie partagée, donnée pour un art, ça compte pour moi.

Qu'est-ce qu'un comédien est en droit d'attendre d'un metteur en scène ?

Un projet. Sa vérité dans son choix et l'envie. Un piètre metteur en scène peut, s'il a des bons comédiens et qu'il sait véhiculer son envie, faire une belle mise en scène. Ça ne fera pas un spectacle génial mais au moins il aura le respect des acteurs. Ce qui est insupportable pour eux, c'est un metteur en scène qui abandonne, qui ne défend plus le projet. Un spectacle est un peu une course de relais entre les acteurs et le bâton, c'est ce qu'apporte le metteur en scène.

Peut-on amener un comédien, que l'on a choisi, où l'on veut ?

Ça dépend des gens. Mais je ne crois pas pouvoir faire tout ce que je veux. Il y a des individus plus ou moins faciles, des acteurs absolument magnifiques qui ont du mal à recevoir. En même temps je n'attends pas d'un acteur qu'il fasse exactement ce que je veux. J'indique beaucoup, je fais des propositions, s'il n'en a pas, moi j'en ai. Ce que je déteste, c'est qu'on refuse d'essayer, pour rien. Moi, je ne dis pas non, tant que je n'ai rien d'autre à proposer. Mais je prends un acteur pour ce qu'il a à dire, ou plutôt pour la façon dont il va le dire, et non pas pour le formater. Ce qui compte, c'est l'engagement, ce qu'il va y mettre de lui, qu'il dise ce que je veux qu'il dise, du point de vue du sens, mais qu'il le fasse dans sa part de liberté. Et plus je suis précis et plus il sera libre. Les acteurs sont des êtres humains, ce n'est pas de la gouache. Le travail doit donc se faire dans un partage et dans un échange. Ils ont besoin de se sentir forts pour être beaux et bons, ils ont besoin d'être protégés. Certains disent aimer être bousculés, mais au fond je ne crois pas que ce soit si vrai. En tout cas quand j'étais acteur, je souffrais beaucoup s'il n'y avait pas ce partage. Peut-être cela fonctionne-t-il au cinéma : le travail se fait dans l'instant, ça rentre dans la boîte, on l'a et c'est fait. Mais au théâtre on joue tous les soirs, on porte le spectacle représentation

après représentation. À un moment donné il faut qu'il appartienne aux acteurs, ce qui est dur pour le metteur en scène, mais c'est le but ultime. C'est quand ils prennent possession de ses idées que le metteur en scène existe le mieux, s'ils respectent l'engagement et le projet.

Comment se passe le travail sur la scénographie ?

Je travaille avec Éric Charbeau et Philippe Casaban depuis longtemps, en étroite collaboration. On travaille à trois à partir d'une idée que je propose. Ce peut être une idée de lieu ou des références, selon le spectacle. Pour *Paradise*, je voulais que ça se passe dans une discothèque, j'ai donc donné l'idée du lieu, j'ai même dessiné plus ou moins la forme de la discothèque que j'imaginai. Mais on partage, on réfléchit ensemble sur ce qu'on veut. Pour *Paradise*, on s'est demandé si on faisait un endroit très froid, qui ressemblerait à une boucherie, ou bien un espace plus baroque. C'est une question d'équilibre, comme avec les acteurs : il faut laisser aux autres leur part de création. En mise en scène, on n'est jamais tout seul, il faut savoir déléguer. Pour *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, je voulais un plateau nu, en pente, je savais que les comédiens l'utiliseraient pour disparaître en sautant au fond. Et on a fait ça. Sur certains spectacles, c'est beaucoup plus difficile, comme pour *Terminus*¹ de Daniel Keene : j'ai d'abord répété sans idée de décor, je ne voulais pas définir totalement l'espace. C'est un texte compliqué, avec treize tableaux, treize lieux différents, difficiles à réaliser si l'on reste dans le naturalisme. Dans un premier temps j'ai essayé avec des centaines d'accessoires, je me suis mis au milieu du plateau et j'avais constitué tout le lieu comme les maisons Barbie, et c'est moi qui tournais, j'allais de lieu en lieu. J'ai fait le premier filage comme ça, mais c'était totalement impossible, c'était un spectacle pour un seul spectateur ! J'avais en tête l'idée d'un tourbillon. D'où ensuite la double tournette. On a aussi des obsessions : moi j'ai toujours rêvé d'un décor qui fonctionnerait comme une espèce de focale, avec des boîtes qui se ferment et s'ouvrent de partout, comme des murs qui s'écrasent : j'ai pu enfin le faire dans *Don Giovanni*². Pour *Terminus* donc, ça s'est fait au fur et à mesure du travail, et tant mieux. Parfois

1. *Terminus*, de D. Keene – Théâtre National de Toulouse (2002)

2. *Don Giovanni*, de Mozart – Opéra de Bordeaux (2002)

je repousse le choix de la scénographie le plus longtemps possible. L'idéal serait de toujours commencer par répéter seulement le jeu et de traiter tout ce qui suit après.

Comment abordez-vous le travail sur les costumes ?

Je travaille beaucoup avec les acteurs, avec les personnages. À l'opéra, c'est différent, on a beaucoup moins de temps, donc on doit tout prévoir en amont, comme au cinéma. Il faut définir l'époque, le parti pris, avant de commencer les répétitions. Au théâtre, si je pouvais, je repousserais le choix au dernier moment. Je ne peux pas, pour des raisons économiques. Ce sont parfois de bonnes contraintes qui obligent à beaucoup travailler en amont et permettent d'avoir ainsi des éléments en magasin, mais le problème c'est de pouvoir faire demi-tour. Souvent je me rends compte que ça change en cours de route. Pour un texte contemporain, c'est plus simple que pour du costume d'époque. Au dernier moment, on peut encore changer un élément.

La musique semble très importante dans vos spectacles...

Il y en a tout le temps, surtout depuis que j'ai travaillé à l'opéra. Pour moi c'est un personnage, et ça souligne. Souvent je demande aux compositeurs d'écrire des mélodies pour chaque personnage et de les interpréter sur scène d'ailleurs. J'avais essayé cela sur mon premier spectacle, *L'Épreuve* de Marivaux : chacun avait son air qui, mêlé petit à petit à celui des autres, donnait lieu à une espèce de concert. Avec Arnaud Méthivier, pour *Beaucoup de bruit pour rien*, on a fait la même chose. J'ai presque tout le temps travaillé avec des compositeurs vivants. Sur *Paradise*, il y a les deux : on est dans une boîte de nuit, donc il y a des tubes, qui vont de Madonna aux Pixies en passant par Marvin Gaye ; et puis la composition de Joseph Doherty, jouée sur scène. Ce n'est pas systématique, ça dépend des spectacles : dans *Paradise*, qui se passe dans une discothèque, ça s'est imposé ! Je n'imaginai pas *Beaucoup de bruit pour rien* sans musique, parce que c'est une comédie, qui travaille sur la liesse. La musique, c'est la fête, la danse et la pièce est une grande ronde. Je pensais Fellini, tourbillon festif...

Quels sont vos critères esthétiques ?

Je déteste l'ennui au théâtre. Je ne supporte plus de m'ennuyer, ni de ne pas comprendre pourquoi on monte cette pièce-là plutôt qu'une autre, j'en ai assez de voir des gens qui font toujours le même spectacle, quel que soit le texte : dans ces cas-là je trouve qu'ils devraient écrire, faire leur œuvre, creuser leur propre sillon. Ensuite il suffit de voir un spectacle réussi pour tout retrouver, et comprendre à nouveau pourquoi on fait ce métier. Il suffit par exemple d'une actrice qui rentre sur scène et fait un petit geste et ça y est, c'est magnifique, on est touché. Il faut de l'émotion. Tout est possible, vidéo, ou n'importe quel outil, s'il porte le sens. Mais si on n'a pas besoin de vidéo, il ne faut pas en mettre. Il faut tout le temps se poser la question de pourquoi on met quelque chose sur scène, tout compte. Le spectateur est un détective, qui décrypte tout ce qu'on a choisi de poser dans la boîte.

Est-ce différent de mettre en scène un classique et un contemporain ?

Oui. Un texte qui a quatre siècles ne nous parle pas immédiatement comme *Terminus*, dans l'écriture même : pour les acteurs, la langue à dire ne demande pas le même travail. Pour *Beaucoup de bruit pour rien*, au début, c'était une catastrophe. Les acteurs avaient du mal à dire leur texte, parce que les phrases sont immenses, difficiles à prononcer, rien que pour le souffle et aussi pour en saisir la pensée, la raison. Mais c'est ça qui nous élève : tout d'un coup on est confronté à une langue qui n'appartient pas à notre siècle, une langue très sophistiquée qu'il faut décoder, retranscrire pour la rendre compréhensible, pour en faire passer l'humour par exemple. Ça demande un effort particulier. Shakespeare, c'est la meilleure école parce que c'est la plus dure. Il faudrait commencer par Shakespeare ! Ses textes ouvrent des perspectives tellement vastes qu'ils obligent à faire des choix en permanence. Donc je trouve ça plus difficile. Au fond c'est aussi plus dangereux parce que tout le monde a son avis, son idée, que les textes ont été déjà beaucoup montés. Il est plus simple de monter *Terminus*, que personne n'a jamais vu, que *Tartuffe*. C'est pour cette raison que j'ai commencé avec Marivaux, je voulais faire

mes gammes. Il y a d'ailleurs de magnifiques metteurs en scène dans le contemporain qui échouent quand ils montent un classique : cette confrontation raconte quelque chose à un moment donné d'un parcours. On reproche parfois aux metteurs en scène de monter un énième classique. C'est un faux procès. Ce qui compte, c'est alors bien le point de vue exercé sur l'œuvre.

Prend-on plus de libertés sur un texte contemporain ?

Pour *Paradise*, c'est particulier, puisqu'il s'agit d'un travail de collaboration. J'ai d'abord demandé à Daniel Keene de réécrire. Cela a donné trois versions différentes. Puis, au final, durant les répétitions, une scène ou deux ont été rajoutées parce que je trouvais qu'elles manquaient et que je voulais un équilibre entre tous les personnages. C'est un peu comme un travail au cinéma où on écrirait avec un auteur : j'ai fait un synopsis et Daniel a écrit les dialogues, et proposé des situations. Mais certains textes sont sacrés, comme Shakespeare : je peux couper mais je ne change pas la phrase. Pendant les séances à la table avec les comédiens, on peut modifier des détails, un petit mot, mais toujours en accord avec le traducteur : on ne trahit jamais l'auteur. J'avais demandé à Jean-Michel Déprats une nouvelle traduction pour notre création de *Beaucoup de bruit pour rien*. Les autres me semblaient plus floues, un peu ampoulées, je trouvais que ça n'allait pas assez droit. Comme la pièce joue sur les jeux de mots, les lapsus, que c'est une joute verbale incessante qui fonctionne sur la vitesse, il faut des phrases qui font mouche. Pour Bond, là aussi, j'ai fait retraduire *Sauvés* par Jérôme Hankins, la traduction datait de vingt ans et avait vieilli. Ça se passe dans la banlieue de Londres, c'est écrit en cockney, il fallait choisir d'inscrire l'accent dans l'écriture ou pas : nous ne l'avons pas mis, et c'est dans le jeu que nous avons apporté l'accent.

Quel est votre avis de metteur en scène sur Keene ?

Lui aussi fait parler des petites gens, des paumés à qui il donne de grands rêves. Ce sont des tragédies du quotidien, comme chez Beckett ou Koltès. Daniel Keene écrit beaucoup de pièces courtes, qui ne sont pas forcément des cadeaux pour les metteurs en scène.

Parfois les scènes sont meilleures lues que jouées, parfois il a une grande conscience du plateau et parfois pas du tout. Il y a un aspect caméléon chez lui. Il écrit des choses très différentes mais on le retrouve toujours. Moi j'ai monté sa pièce la plus sombre. Keene adore les acteurs et l'intérêt qu'il suscite actuellement correspond aussi peut-être à ce souci plus grand des acteurs chez les metteurs en scène. Or il écrit bien pour les acteurs. Je suis content d'avoir participé à la découverte d'un auteur, initiée par Jacques Nichet.

Avez-vous été tenté d'écrire pour le théâtre ?

J'ai commencé à écrire des scénarios mais pas de théâtre, je ne m'en sens pas capable : il faut une poésie, un lyrisme que je n'ai pas. Je suis plus à l'aise dans un rapport au quotidien, pour les dialogues, et donc plutôt pour le cinéma. J'ai commencé plusieurs scénarios mais n'en ai fini aucun !

Le cinéma est-il une tentation ?

Oui. Le cinéma est une écriture qui me passionne, donc j'ai envie d'essayer. Il y a des choses qu'on peut faire au cinéma que je ne peux pas faire au théâtre : les gros plans tout simplement, la proximité, une forme d'intimité. On peut tout aborder au théâtre cela dit, mais le rendu est différent. Le cinéma est une culture qui m'est tombée dessus : j'ai grandi avec. Le cinéma entretient aussi un rapport à la peinture plus fort que le théâtre. Ensuite ça dépend des histoires, il y en a que je préférerais raconter au cinéma et d'autres au théâtre. Cette distinction est évidente dans le cas de Chéreau par exemple : quand on voit *Intimité*, on comprend que son propos prend son sens au cinéma, qui est alors un outil plus approprié.

Est-ce qu'il y a des choses dont il serait urgent de parler au théâtre ?

Je viens de faire un spectacle sur le sexe et la mort : si je l'ai fait, c'est qu'il me semblait urgent d'en parler. Je travaille à partir de ce que je ressens, égoïstement. Je ne fais pas un théâtre politique. C'est vrai, et c'est bizarre, qu'en France le théâtre n'est pas vraiment ancré dans la

réalité sociale et politique, contrairement à ce qui se passe dans les pays anglo-saxons. Les Américains parlent de leur politique. Chez nous, à part Depardon au cinéma et Vinaver à une période, il n'y a pas grand-chose. Au théâtre, on n'aborde pas ce qui se passe en France, les emplois fictifs de la mairie de Paris – ne parlons pas de ceux au sein du RPR –, le suicide étrange de Bérégovoy par exemple. Ça serait important d'en parler ! En même temps c'est tellement difficile que je ne le fais pas. Mais j'aimerais demander à un auteur de travailler sur les dessous, les boîtes noires, les histoires d'argent, de guerre. C'est un travail de longue haleine, qui demande qu'on s'y consacre entièrement pendant au moins deux ou trois ans. Shakespeare écrit sur ses rois, donc on monte Shakespeare, et on parle de notre vie politique de façon détournée : on monte *Richard II* ou *Richard III*. J'ai monté *Homme pour homme*¹ dans une période de guerre. Mais aujourd'hui par exemple ce serait formidable d'écrire une pièce sur un casque bleu.

Il a existé un théâtre politique en France dans les années 70...

Oui, c'était une génération qui croyait à la politique, la trahison n'était pas la même. Ma génération s'en est désintéressée, parce qu'elle n'a pas confiance. On va voter mais on n'a pas cette culture-là, globalement. C'est aussi une histoire d'éducation, de famille, moi je ne suis pas entouré de militants. Paradoxalement aujourd'hui c'est la télévision qui parle de politique : le Molière contemporain, ce sont les Guignols. Molière visait les gens, dans *Tartuffe* il se moquait précisément de certaines personnes, c'était le miroir d'une forme de société. À quelques exceptions près, au théâtre il n'est jamais question de l'Europe, ni du capitalisme, de notre société de consommation folle, comme si le théâtre ne trempait pas les mains là-dedans.

Comment vous situez-vous par rapport à la génération de metteurs en scène précédente ?

Je respecte beaucoup mes aînés, je crois à la hiérarchie de la vie ! Dans mon histoire professionnelle, j'ai vraiment bénéficié d'un statut de « fils » : tous les hommes qui m'ont aidé sont un peu comme des

1. *Homme pour homme*, de B. Brecht – La Coursive, Scène nationale de La Rochelle (2001)

grands frères ou des pères. Il y a derrière cela l'idée du fils que l'on a eu ou pas, et que l'on veut aider, faire avancer tout en le mettant un peu à l'épreuve. Cette aide est une chance dans ma vie. J'ai scrupule, étudié, adoré, rejeté, et finalement digéré leur théâtre et maintenant je fais le mien. Il y a le dur et beau passage de l'adolescence à l'âge d'homme. Ils m'ont enseigné la filiation, le relais.

Peut-on former à la mise en scène ?

Oui, même si je crois que la meilleure école consiste à essayer et à travailler. L'« Unité nomade », c'est une bonne idée. Les élèves voyagent, ils vont voir répéter des metteurs en scène, ils apprennent beaucoup. Les influences comptent beaucoup : pour moi ce furent Chéreau et Vitez. Chéreau a fait naître mes premières envies : quand j'ai vu *Hamlet*, j'ai eu un choc, je ne savais pas que le théâtre pouvait ressembler à cela. Il ne s'agit pas d'idolâtrer ni d'essayer de faire la même chose, même si au début on est forcément dans un certain mimétisme, dont on se dégage au fil des spectacles, en trouvant sa voie. Une confiance se met en place quand on grandit, au fil de l'expérience. La peur diminue et on se construit soi-même ses propres lois, petit à petit on ne passe plus trois heures à insister sur quelque chose qui ne marche pas : l'expérience apprend comment véhiculer le sens que l'on veut produire. Malgré tout il y a des clés qui peuvent se transmettre et aider : Shakespeare par exemple, si ça reste petit, de l'ordre du quotidien et du naturalisme, c'est qu'on fait fausse route ; c'est un théâtre qui doit rayonner. Au bout du troisième texte que je monte, je le sais. Or ça, on peut l'enseigner dans une école. Et puis il y a la machine dont il faut savoir se servir : les cintres, les dessous, ce qu'on peut faire avec dix projecteurs ou cent, l'utilité ou pas des effets. Ce qui est vrai, c'est que l'on peut entendre quelque chose dix fois sans comprendre et il suffit d'une personne qui dise la même chose autrement pour que cela devienne limpide. On rejoint l'idée de la transmission. Il y a aussi les livres. Beaucoup de choses peuvent donc s'apprendre mais ce qui compte, c'est l'envie. C'est complexe, c'est une drôle d'alchimie. Il faut avoir aussi un certain rapport au pouvoir quand même. Le théâtre a toujours été lié au politique : de qui dépend l'argent dans le théâtre subventionné ? Des élus, des

maires, des ministres... Ensuite il faut gérer une équipe, on est capitaine, patron aussi. Le metteur en scène est un chef de troupe. Moi je travaille comme ça et parmi mes pères, il y a Vilar.

Est-ce que vous pensez au public pendant le travail de répétition ?

Je n'y pense pas mais je ne le perds jamais de vue. Je ne me mens jamais si je m'ennuie : je le dis tout de suite. Le metteur en scène est à la fois le créateur et le premier spectateur. C'est d'ailleurs difficile de garder ce recul, on est tellement dedans que parfois on ne voit plus rien. Ce recul, j'ai appris à le prendre progressivement. Concrètement, je remonte très tardivement dans la salle, je suis beaucoup sur le plateau pendant les répétitions. Je me soucie de l'émotion, du sentiment que le spectateur doit éprouver, je veux toujours faire du sens. Mais je ne me demande jamais ce que va penser le public ou ce qu'il aimerait.

Est-ce que le langage théâtral est voué aux modes ?

Cela dépend des metteurs en scène. Mais si on travaille dans le sentiment, si on traite vraiment les scènes, une mise en scène peut bien vieillir. En même temps, les codes évoluent. Quand Chéreau mettait un projecteur HMI sur scène, c'était nouveau et ça impressionnait. Aujourd'hui on est habitué, c'est devenu quasiment normal. L'évolution technique joue dans l'appréciation des spectacles. Mais ce qui compte, c'est le spectacle maintenant, dans son temps : c'est ça le spectacle vivant, il n'est pas question d'éternité. C'est une histoire de parole adressée à un public un jour J, puis de mémoire. On se rappelle de la grande mise en scène de Stanislavski de *La Mouette*, parce que ça a contribué très fortement à l'Histoire. Aujourd'hui les gens emmagasinent tout ce qu'ils peuvent dans leurs ordinateurs, de peur de perdre leur propre mémoire. Le théâtre, c'est le contraire : on n'emmagasine pas, c'est là tout de suite et après ça reste ou pas dans la tête. Quand on a monté *Beaucoup de bruit pour rien*, un spectateur est venu me voir au Théâtre de la Ville, il avait vu une version en 1968, montée par Jorge Lavelli : c'était un autre monde, ça parlait de cette époque-là, ce qui ne l'a pas empêché d'apprécier

le nôtre. Cela dit, certains spectacles ne vieillissent pas. Je regardais récemment une captation des *Géants de la montagne* mis en scène par Strehler : ça n'a pas vieilli même si ça appartient à une histoire malgré tout.

Une dernière définition du metteur en scène ?

Chef de troupe, directeur artistique, et passeur : je crois que j'écris au travers d'auteurs que je fais réentendre. Le metteur en scène, c'est Charon : entre la vie et la mort, il y a le théâtre !

Propos recueillis par Olivia Burton.

Entretien avec Laurent Hatat

(3 juin 2004)

Comprendre. Oui, comprendre. Aussi.

Car le théâtre, en ses chefs-d'œuvre, n'est pas seulement le rond-point enchanté de la prosodie, de la cruauté, de la beauté du geste. Comprendre. Et avec la tête. Le génie sait toujours ramener à un sens pour tous compréhensible le drame, exceptionnel pourtant, de ces héros. Quand la leçon n'est pas claire, ne nous dites pas : « mais l'auteur a du génie ». Tout homme, toute femme comprend les joies et les douleurs communes. Le reste est élucubration, fanfaronnade d'Écoles, manifestes arguties, poudre aux yeux.

Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*,
collection « Idées », Gallimard, 1955

Comment devient-on metteur en scène ?

Je suis arrivé au théâtre par le côté le plus visible, par le jeu. J'ai été comédien pendant dix ans, mais je me suis rarement entendu avec les metteurs en scène avec qui je travaillais : j'avais toujours mon mot à dire, souvent mal placé, sur la manière dont ça se passait et j'ai mis du temps à réaliser que ce n'était pas la bonne place pour le faire ! Il y a donc eu cette désillusion-là par rapport à des spectacles que je n'appréciais pas du tout, où j'étais malheureux, malgré leur part de succès, insatisfait intellectuellement et artistiquement. J'ai alors arrêté complètement le théâtre dix ans après avoir commencé. Entre-temps j'avais recommencé des études d'allemand et je suis parti en Allemagne terminer une licence pour devenir traducteur. J'ai fait un séminaire de dramaturgie à Tübingen, et c'est ce qui a rallumé le feu. En travaillant avec des universitaires qui n'avaient qu'une vision littéraire d'un texte de théâtre, sans approche du plateau, soudain mon passé de comédien s'est rebellé, et un déclic s'est produit : j'ai réalisé alors que le théâtre était un endroit qui me plaisait, un lieu de liberté et de créativité qui me manquait ; et qu'au fond je devais essayer d'affiner ma propre vision d'un texte pour pouvoir ensuite, en m'en donnant les moyens, en faire un spectacle. Donc, de retour en France, je suis devenu assistant à la mise en scène, pour vérifier si mon envie était valable. Puis j'ai fondé une compagnie, pour avoir un cadre. Aujourd'hui les craintes que j'avais à cette époque me paraissent risibles : j'étais très inquiet à l'idée d'avoir une structure, des gens qui seraient salariés. Et puis ce qui me faisait le plus peur, c'était la crédibilité que je pouvais avoir face aux comédiens.

Comment tout d'un coup se sent-on à sa place ici plutôt qu'ailleurs ?

Ce qui légitime le travail, c'est quand le public est au rendez-vous, qu'il a eu l'impression de vivre une expérience unique, et qu'il renvoie

un satisfecit. Pendant les répétitions, il faut réussir à établir un climat de confiance pour pouvoir douter ouvertement, essayer, être en mesure d'entendre des avis qui viennent d'ailleurs et du coup mettre à profit les expériences des interprètes et des autres artisans du spectacle pour nourrir la recherche. C'est plus dans cet esprit-là que j'aimerais que les choses se fassent. Je ne crois pas que j'arrive en disant : je sais comment on va faire. J'arrive en disant je sais où j'aimerais qu'on aille, je sais à quoi j'aimerais que ça ressemble, ou en tout cas je sais quel effet j'aimerais que ça me fasse. J'agis beaucoup comme si j'étais le premier spectateur.

Le metteur en scène a-t-il la responsabilité de la globalité de ce qu'il voit, de ce qu'il reçoit ?

C'est une question qui touche à ce qu'on pourrait appeler le frisson du pouvoir : effectivement je pense qu'il a la responsabilité, qu'il s'est auto-accordée ou que les autres lui ont accordée en acceptant de travailler avec lui, de décider de ce que l'on garde, et de ce que l'on supprime. C'est de l'ordre du choix, comme tout acte de création : le monde existe, on ne fait qu'enlever, pour obtenir une petite chose qui est un spectacle. Au début on a trop d'idées, trop d'éléments qui vont dans tous les sens et la construction du sens consiste à ne garder que ce qui est utile pour la narration. Ça se fait par retranchement et ajustement. Donc, il faut qu'il y ait quelqu'un dans une équipe qui puisse dire : là on s'arrête, là on continue. C'est sans doute le rôle premier du metteur en scène.

Dire c'est trop ou pas assez, est-ce un problème d'esthétique ?

Un metteur en scène peut développer un style, qui est soit choisi, volontaire, soit de l'ordre d'obsessions plus ou moins conscientes. Moi je ne me pose pas cette question-là, je me demande quelle est l'histoire que je veux raconter et quels sont les éléments dont on a besoin pour la raconter. Ensuite j'essaie de les valider et il se dégage de mes choix une unité, mais je fais beaucoup plus confiance au décorateur et à l'éclairagiste pour trouver une proposition de matériaux, de couleurs, ou d'ambiance sur laquelle je vais pouvoir discuter.

Je suis très dépendant de ce travail-là mais ça ne me nuit pas et ça ne m'ennuie pas, à partir du moment où le vocabulaire retenu me semble être le bon. On peut être parfois dans des esthétiques glacées, et d'autres fois beaucoup plus baroques. La constante, d'après ce que l'on me renvoie, au bout de huit spectacles, c'est le type de rapport un peu distancié, ludique, que je mets dans le jeu des comédiens. Un pacte tacite lie comédiens et spectateurs autour du fait qu'un spectacle est en train d'être joué. Il y a deux façons de s'adresser à un public : celle qui va amener le spectateur à vivre une expérience quasi individuelle, qui va l'extraire de la salle, l'isoler, par la violence du propos ou le décalage, et une autre qui va lui faire au contraire ressentir qu'il est en groupe, qu'il est en train d'assister à une représentation et que c'est collectif. Et c'est vrai que mon plaisir en tant que spectateur se situe dans ce rapport-là. C'est autant un plaisir de comprendre que de sentir que les autres ont compris aussi, et qu'on a tous compris la même chose, aux dépens parfois d'un personnage de l'histoire. Il peut y avoir une certaine forme de cruauté dans les réactions d'un public, que j'aime bien : par exemple la mise en situation périlleuse de personnages qui fait que nous, spectateurs, avons plaisir à savoir qu'ils vont tomber ou se cogner. J'aime les spectacles qui entraînent l'ensemble du public.

Est-ce important de comprendre pourquoi on est metteur en scène ?

Je me suis beaucoup posé la question par le biais de l' « Unité nomade », dont l'un des grands mérites est de nous confronter à des pratiques extrêmement différentes et d'avoir à formuler des raisons. J'ai eu l'occasion de suivre le travail de Jacques Lassalle et Kristian Lupa, deux cosmogonies très lointaines. Aujourd'hui je crois avoir compris là où se plaçaient mon envie et mon plaisir ou comment fonctionne la machine à mettre en branle les projets de théâtre, mais pour autant il n'est pas certain que ce soit *ad vitam æternam*. J'ai déjà eu une expérience de dix ans de comédien, et si je n'avais pas eu cet accident universitaire qui m'a fait revenir au théâtre, je ferais autre chose à l'heure actuelle. Je ne pense pas que le chemin que je suis soit le seul possible, donc il se peut qu'à un moment ou à un autre j'en prenne un autre. Il y a d'autres façons de faire ce qui me motive réellement, c'est-à-dire

essayer de comprendre le pourquoi des événements. Je tombe souvent en arrêt devant l'absurdité des rapports, des situations, pour des raisons psychologiques, historiques, etc. L'enchevêtrement des facteurs qui agissent sur nos vies me surprend en permanence et pourtant on arrive quand même à faire, à avancer. Cette façon de vouloir simplifier, rendre le monde lisible, relève de cela. Au fond le spectacle serait une sorte de moment de vie du monde que l'on aurait épuré, pour en tirer une conclusion ou tout au moins une observation, qui nous permettrait d'avancer. Il s'agirait donc sur le plateau de réussir à quadriller une partie du monde, de manière à pouvoir en décrypter ce qui serait une « vérité ».

Donc mettre en scène consisterait à construire une communauté de compréhension ?

Je ne sais pas si j'arriverais à dire : voilà ma perception du monde et c'est comme ça. Pour ça, il faudrait écrire, ce serait de l'ordre de l'intime. Simplement le théâtre a une vertu exceptionnelle, c'est qu'il peut rendre lisibles les phénomènes dans leur complexité. Face à un personnage mis en situation sur un plateau, on peut avoir, de manière commune, connaissance de tous les éléments qui l'ont mené à cette situation-là, on peut identifier le blocage. Ainsi on arrive à mettre tous les éléments en place pour voir comment s'articule la machine qui va broyer un individu.

Peut-on aborder tous les sujets au théâtre ? Ou y a-t-il des choses qui sont intraitables ?

Le théâtre peut traiter tous les sujets mais je pense que certains médias peuvent traiter certains sujets mieux que le théâtre et inversement. Ce qui est du parcours intime d'un individu, de l'ordre du battement de cils et du frémissement de lèvres, me semble mieux traité par le cinéma : on est dans un type de captation du réel beaucoup plus fin. En revanche le théâtre a cette vertu de pouvoir combiner trois grandes choses essentielles : notre petite histoire personnelle, la grande Histoire et puis le mythique, ce qui nous sublime comme individus. Au cinéma c'est beaucoup plus difficile. La littérature peut jouer sur

les trois tableaux, mais cela reste une expérience intime, celle d'un lecteur. Sur un plateau, l'objectif de la recherche est de réussir à mettre en jeu le plus de facteurs justes et à les articuler de manière à favoriser la perception et la compréhension maximale des spectateurs.

La mise en scène n'est pas qu'un acte d'élucidation, elle fabrique un objet qui a d'autres dimensions. Mettre l'accent sur la compréhension pose le problème du didactisme théâtral. Comment utilise-t-on le langage théâtral ?

À quel moment l'acte artistique s'accomplit-il ? La narration, le ludique ou l'émotionnel sont des outils. L'objectif c'est, peut-être à tort, d'être sûr qu'on a compris la même chose. Il y a en effet un aspect un peu didactique mais le spectacle est aussi un organisme vivant qui doit respirer, changer de rythme – j'aime beaucoup l'idée d'un biorhythme du spectacle : il y a des moments où je sens qu'il faut qu'il y ait une rupture, ou une accélération. Mais l'objectif est de cerner les moments-clés de cristallisation où le public va percevoir très nettement la ou les questions posées par la pièce. C'est rarement une réponse, parce que moi j'en ai très peu. L'objectif est de bien poser la question. Ensuite tout concourt, même si parfois c'est pour ralentir : un frein ou une déviation au fond participent de la manière de réussir à poser la question.

Y a-t-il des choses importantes à dire en ce moment, qui devraient faire l'objet d'une attention des metteurs en scène ?

Il y a des questions qui me préoccupent depuis longtemps, qui sont liées à mon parcours et aux gens que j'ai rencontrés, à la vie. Et d'une manière plus générale, une question lourde de conséquences : qu'est-ce qui fait qu'on peut se considérer totalement innocent de ce qui se produit dans le monde ? Alors qu'on participe d'un type de société et d'un type de mode de vie qui ont leurs conséquences et leur histoire, comment se fait-il qu'on puisse, en tant qu'individu, être touché par des crimes, des massacres, sans que ça change grand-chose au fond. J'ai l'impression que le fait d'être informé aujourd'hui de ce qui se passe dans le monde non seulement ne change rien, mais peut-être, au contraire, nous vaccine.

Se pose ici la question du lien social, de la responsabilité.

Ce phénomène se répand comme une gangraine à l'intérieur de notre propre société, entre couches sociales différentes, entre castes professionnelles : il y a un désintéressement croissant de la vie des autres. Je n'ai pas envie de relier ça forcément à une expérience politique (quoique fondamentalement je sois social-démocrate). Je pense que pour qu'une expérience soit une avancée, il faut qu'elle soit commune, même au prix d'un frein pour certains. C'est également compliqué d'être modéré d'un point de vue artistique : c'est plus simple de brandir des drapeaux, mais intellectuellement, je n'arrive pas à tenir un discours de protestation violente peut-être parce que je suis trop impliqué tous les jours par le monde tel qu'il est.

Dans les années 1970, le théâtre était ouvertement politique et cherchait les formes correspondant à son propos. Actuellement ce n'est plus le cas. Comment peut-on formuler aujourd'hui les rapports du politique et de l'artistique ?

La question politique m'intéresse. J'ai une activité personnelle politique, et quand je décide de parler dans un spectacle du sentiment de culpabilité, de ce que c'est qu'assumer l'Histoire, j'ai l'impression de faire d'une certaine manière de la politique, même si c'est détaché des contingences directes, immédiates. Mais sur l'actualité immédiate, je ne pense pas que je sois le mieux placé. J'admire les gens qui, dans le maelström des opinions qui s'entrechoquent, arrivent à prendre une décision nette et claire qui fédère. Je vois toujours du pour et du contre, j'éprouve un mélange de violence et d'appréhension. Je sais que pour agir il faudrait simplifier. La vraie politique, celle qui vise à prendre le pouvoir, doit avoir cette vertu-là. Moi je suis coupeur de cheveux en quatre. Je me souviens, dans les débats violents à Avignon en 2003, mon rôle dans les réunions en comité restreint, c'était de réussir à faire en sorte que les gens arrivent à formuler leurs arguments, ce qui au fond m'intéressait plus que ce que moi je pensais. Je voulais qu'on arrive à trouver une synthèse. S'il y a une métaphore du metteur en scène qui me séduit, ce serait celle du négociateur, de celui qui va trouver le compromis. Chacun

arrive avec son monde, son énergie, ses qualités, on essaie d'exprimer un discours commun et ma vertu serait de réussir à faire un compromis, qui est un mot que j'aime beaucoup, contrairement à certains qui le confondent avec consensus ou compromission.

Quel est l'acte inaugural de la mise en scène ?

Quand je lis des textes, il est très rare qu'il ne se passe rien. Quand c'est le cas, je ne finis même pas. En revanche, si les mots se démultiplient en cascade, suscitent des rêves divers de formes, de voix, de visages de comédiens ou d'images de plateau, je me dis que ça me plaît. Ensuite le premier acte de mise en scène consisterait à savoir pourquoi ça me plaît. Dans cette première notion de plaisir intellectuel, il faut trouver ce qui, là-dedans, peut faire théâtre. C'est réussir à comprendre l'écho que le texte provoque.

Ce n'est donc ni le comédien ni la scénographie ?

Non, même si j'ai très vite des idées d'espace, ce qui pose souvent problème avec les scénographes ! Je parlais du cas où le texte est à l'origine de l'envie de spectacle. Ça peut partir aussi de l'envie de travailler avec des comédiens. La motivation initiale peut varier. Il m'est arrivé de faire des petites formes parce que je ne pouvais pas distribuer des comédiens dans le spectacle en cours et que j'avais envie de travailler avec eux. On a alors trouvé le texte qui nous plaisait pour inventer du théâtre ensemble. Je pense que le prochain spectacle sera plutôt petit, avec un comédien, une danseuse et la présence d'images. Le comédien est arrivé avec un texte, mais c'est ici l'envie de travailler la direction chorégraphique et les images qui est motrice. Je conçois plus ces spectacles-là comme de l'artisanat, comme un chantier de création.

Est-ce compliqué de distribuer ?

D'abord la distribution est très importante, non pas tant pour le choix d'un comédien en lui-même, que pour la constitution d'un groupe cohérent. Quand on est directeur d'acteurs, on ne peut pas faire abs-

traction du fait qu'on a envie d'aller avec eux dans les endroits où c'est gratifiant, plaisant. Au bout d'un moment on se confronte à un principe de réalité, et l'on sort de la direction d'acteurs : soit on est très satisfait, et même au-delà de nos espérances, ce qui est l'objectif pour moi quand je distribue, j'attends du comédien qu'il ouvre des portes que je n'avais pas vues. Soit il se produit l'inverse et ce n'est pas forcément une question de qualité : ça peut venir d'une erreur de distribution. Par exemple quelqu'un qui serait très brillant dans un rôle très dynamique, physique, histrionnesque à qui on va demander de rester face public, sans bouger, dans un murmure et une souffrance indicible : on peut s'agiter autour et faire de la mise en scène autant qu'on veut, il y aura un manque.

Est-ce que l'on dirige en fonction de ce que l'on aimerait faire soi-même en tant que comédien ?

Je me souviens avoir vécu, en tant que comédien, le plaisir de sentir que je faisais tout à coup des choses que je n'avais jamais faites avant. Dans la direction d'acteurs, on est dans un rapport assez jubilatoire où l'on est à l'extérieur et où à la fois on essaie de se mettre dans la tête du comédien, pour savoir ce qui l'a amené à faire telle chose et pour l'aider à retrouver le chemin intérieur qui lui permet de nous redonner tel élément de jeu. Parfois je me dis : ça, j'aimerais bien le faire, et parfois il y a des choses que je ne saurais pas du tout faire. Ce qui me plaît, c'est d'être admiratif. *A contrario* de tout ce qu'on a dit précédemment, si ma fonction à moi est de cadrer le sens, le comédien doit déborder ça, et d'ailleurs il le fait, même si je le lui interdis. Je pense que ça ne peut pas se résoudre, il y a toujours des zones d'ombre entre le spectacle qu'on a envie de donner et ce qu'en fait le comédien.

Cependant je me méfie beaucoup du pathos, que je trouve totalement inutile. D'abord parce que pour le comédien, c'est le chemin le plus simple pour avoir l'impression d'avoir ressenti des choses, or on ne comprend pas forcément mieux ce qui est en train de se jouer. Et puis je pense que la compassion ne fonctionne pas : ce n'est pas parce qu'il a en face de lui quelqu'un qui souffre que le spectateur va souffrir. Au contraire il peut éprouver de la gêne. Si l'émotion passe, elle le fait par l'amusement, la sympathie, la connivence et puis aussi les fausses

pistes, les effets de surprise. L'émotion peut naître quand on établit un rapport avec le spectateur, qu'on parle la même langue et qu'on lui tire soudain le tapis sous les pieds et que ce qu'il pensait être n'est pas. Elle ne vient pas d'une débauche de cris et de larmes. Quand je suis spectateur au théâtre, je sais toujours que c'est du théâtre et quand je vois un comédien pleurer, je ne vois qu'un comédien pleurer. En revanche l'accident me fait peur, me réveille, m'alerte.

Faut-il défendre l'idée de troupe permanente ?

Je crois que je tends à la troupe. J'aimerais bien constituer un noyau de cinq à sept comédiens et partir sur un parcours de dix ou douze spectacles. C'est un risque. Mais on travaille plus vite, il y a une mise en confiance et en réaction qui nous permet de développer notre art, et toute une phase de démonstration que l'on peut s'éviter. On peut travailler virtuellement, on peut avoir d'autres formes de rapport avec le public que la création du spectacle en elle-même. Cela demande beaucoup d'autres vertus que celle d'être un bon comédien ou un bon metteur en scène : il y a un côté chef de troupe, fédérateur, dont on peut rêver. Je travaille dans une certaine fidélité à des gens que j'aime bien retrouver de spectacle en spectacle, alors pourquoi ne pas le faire de manière plus officialisée ou plus cadrée, ce qui nous permettrait d'aller encore ailleurs. Au fond je serais prêt à être beaucoup moins luxueux sur d'autres plans pour avoir ce luxe-là. Mais il faudrait quand même qu'il y ait des « étrangers », on ne pourrait pas s'en passer. Dans les troupes allemandes, ils ont toujours des acteurs invités qui viennent jouer le temps d'une production et c'est bien.

La troupe permettrait un travail sur le long terme. Aujourd'hui, j'ai encore du mal à concilier, dans le temps du montage du spectacle, le fait de valider assez vite les choix de mise en scène avec le temps de maturation nécessaire au comédien. Nous ne travaillons pas dans le même rythme. Je trace assez vite et je me dis souvent que je trace trop vite par rapport à une capacité d'intégration et d'invention que le comédien peut avoir en répétitions. J'ai beaucoup de mal à affronter le risque du non productif. J'aimerais avoir la sérénité nécessaire pour pouvoir être simplement dans le plaisir de l'invention avec les comédiens, sans me sentir pressé par l'urgence de la construction du sens du spectacle.

Est-ce qu'un metteur en scène est auteur ?

Le mot auteur me gêne un peu. Il faudrait trouver un terme pour désigner celui qui fait qu'un texte devient, avec la complicité de plein d'autres, du vivant. Il me semble qu'un auteur est plus radicalement créateur. La mise en scène relève plus de l'artisanat.

Il est vrai que pendant le travail sur *Le Grand Cabier*¹ d'Agota Kristof, le mot metteur en scène me gênait énormément parce qu'il ne me semblait pas recouvrir ce que je faisais : je faisais un spectacle. On pourrait dire alors « auteur de spectacle ». Quelles que soient l'intelligence et la dextérité que j'aurais à diriger tous les interpètes du plateau, je ne ferais qu'avec des êtres et des matériaux préexistants. L'auteur, lui, crée de A à Z. Le geste du metteur en scène est conditionné par beaucoup de facteurs et il serait irréaliste de croire qu'il les maîtrise tous. En même temps, si l'auteur écrit, c'est pour faire des spectacles et l'objet ultime pour moi, c'est le spectacle. Il y a des mauvais spectacles avec des textes magnifiques et des spectacles magnifiques à partir de textes plus anodins. C'est un débat sans fin qui devient sémantique.

Quelle place a la scénographie pour vous ?

Ce qui touche à l'esthétique n'est pas essentiel pour moi : si par exemple j'estime qu'on a besoin d'un espace d'où le comédien ne peut pas s'échapper, qu'on le réalise avec des murs noirs, des écrans blancs ou des lignes au sol, c'est secondaire. J'en laisse l'appréciation aux gens qui sont plus compétents que moi sur ces questions. En revanche la fonction de l'espace est fondamentale et m'apparaît très vite à la lecture. L'espace, aussi bien celui construit en dur que celui qu'on invente dans le jeu avec les déplacements des comédiens, permet de comprendre autre chose que les mots qu'on entend. Certaines positions sur le plateau servent mieux le propos qu'on a envie de défendre que d'autres. Je remarque simplement que mes scénographies partent toutes d'un même principe : elles doivent permettre d'apparaître et disparaître. Les comédiens doivent pouvoir être sur le plateau sans être en jeu, ils doivent pouvoir s'y cacher.

1. *Le Grand Cabier*, d'après A. Kristof – Comédie de Béthune (1999)

Est-ce qu'il arrive qu'on se trompe d'espace ?

Oui. Dans *Half and Half*¹ de Daniel Keene, la scénographe et moi avons tenté quelque chose qui finalement n'a pas pris. On avait envie de se poser un petit défi technologique mais on n'a pas réussi. On s'en est sorti en enlevant tout. On pensait faire sens alors qu'on était simplement redondants, et que visuellement c'était extrêmement compliqué. On pouvait comprendre les scènes sans toute cette grosse artillerie. Qu'est-ce qui fait que j'ai mis du temps à prendre la décision d'épurer le décor, alors qu'en fait l'erreur était visible tout de suite ? C'est difficile de reconnaître que ça ne fonctionne pas, pour tous ceux qui ont travaillé dessus. Mais ensuite vient l'écho du public. Pendant un temps on a le secret espoir que ça peut marcher, on se dit que c'est beau... et puis non, on doit admettre qu'on n'en a pas besoin. *Half and Half*, dans sa nouvelle simplicité, fonctionne beaucoup mieux.

Quelle est la place de la lumière dans votre travail ?

Elle est fondamentale puisqu'elle participe de la définition de l'espace. L'arme suprême c'est la focale avec laquelle on cadre et Philippe Lacombe, avec qui je collabore régulièrement, a une grande vertu : il se moque des lumières naturalistes. Il participe entièrement à la construction du sens. La lumière est un outil d'orientation du regard du spectateur, avant d'être une ambiance ou une image. Je m'occupe de la lumière le plus tard possible. Pour moi c'est comme une dernière couche. Ça me permet d'avoir une dernière fois un acte très concret de mise en scène, avec le créateur de lumière, donc de tendre plus, de signifier plus. Je pense que c'est une chose qui n'a pas à être vue par les comédiens. Quand on improvise ou qu'on essaie des choses dans une jolie pénombre, cela ne produit pas le même résultat que dans un pleins feux. C'est terrible quand les comédiens surjouent la situation, parce qu'ils ont vu une scène depuis la coulisse. Or ce qu'ils ont compris en voyant la scène n'est pas forcément utile. Parfois, au contraire, ça les embarrasse. Ils vont comprendre que la scène qu'ils jouent impeccablement dans tel type d'humeur, par le biais de la scénographie et le type d'éclairage, nous raconte quelque chose de radicalement différent. Et cette compréhension parfois va les

1. *Half and Half*, de D. Keene – L'Hippodrome, Scène nationale de Douai (2003)

embrouiller parce qu'ils voudront tout jouer. Or je crois qu'on ne doit jouer qu'une seule chose à la fois, et puis passer à une autre, et c'est dans l'art du passage de l'une à l'autre que ça se fabrique.

J'aime donc attendre le plus possible avant de finaliser la lumière. Je me méfie de sa beauté apparente tant que le spectacle n'est pas prêt.

Qu'en est-il des costumes et de la musique ?

Je dois avouer que j'ai beaucoup de mal à « voir » les costumes. En amont, cela reste assez abstrait et si on me dit : ça sera plus bleu, etc., je suis assez démuni. J'ai une idée de départ et quand elle est plus ou moins réalisée – et le plus et le moins ne dépendent pas de moi du coup – je suis en général content. Il y a là, pour moi, matière à progresser !

Pour la musique en revanche, c'est une question de vocabulaire. Pour le Borchert ¹, il m'a paru intéressant d'avoir deux compositeurs : un sur le plateau avec la fanfare, et un autre compositeur, extérieur au plateau, au service d'une musique à la fois plus discrète et plus signifiante. Mais je crois qu'il faut rester économe de musique d'une manière générale. J'ai l'impression que la tendance aujourd'hui est d'en abuser un peu : la musique est trop souvent là pour dynamiser une scène ou pour son potentiel émotionnel fort qui permettrait de jouer l'annuaire de la même façon !

Vous avez mis en scène une pièce de Daniel Keene, qui est programmé deux fois cette saison au Théâtre de la Commune. Que pensez-vous de cet auteur ?

Ce qui est de prime abord séduisant, c'est qu'il a une écriture vive. En fait *Half and Half* est le texte qui m'a posé le plus de problèmes de metteur en scène : plus j'avais et plus je réalisais que ce que j'avais imaginé n'avait pas prise. La grande difficulté, c'est de trouver la raison de la scène. Ce n'est pas du tout naturaliste. Le texte ne fonctionne à mon avis que dans la rapidité d'une non-réflexion et il est impossible, d'un point de vue naturaliste, que les personnages se parlent sans réfléchir. On est contraint de vivre le rythme du texte et de débusquer la vraie histoire avant de commencer à faire de la mise en scène. Sinon on tourne en rond avec les comédiens. Daniel Keene a une aisance de

1. *Dehors devant la porte*, de W. Borchert – Le Nouveau Théâtre, CDN de Besançon et de Franche-Comté (2004)

plateau mais au fond je ne pense pas qu'il soit dans une optique de démonstration, d'aboutissement. Dans la réception du public, les gens parlent beaucoup de l'avant des personnages, ça fait fonctionner l'imaginaire. La clé est vraiment dans le jeu : il faut que ça fuse, que ce soit très précis et en même temps d'une justesse étonnante. En cela c'est un théâtre très virtuose.

Le langage théâtral est-il un langage compliqué pour les spectateurs ?

Je ne le pense pas. Si la mise en scène consiste à formuler de la manière la plus sensible, la plus juste, la plus actuelle, la plus en phase avec mes contemporains, telle ou telle question qu'il s'agit de mettre en chair sur le plateau. D'autre part c'est vraiment une histoire d'apparition/disparition, et du plaisir qu'il y a à jouer du jeu entre les deux. C'est une chose enfantine et pourtant c'est la base du vocabulaire de théâtre. On arrive à faire croire qu'un personnage est ce qu'il dit qu'il est, puis qu'il sort et qu'il n'est plus. Il y a un côté boîte à magie très simple, et les conventions de théâtre sont culturellement présentes : même les gens qui n'ont jamais été au théâtre ont des repères. Du coup on peut s'amuser à les contrecarrer et ça peut être étonnant. Si on avait besoin d'un bagage culturel pour comprendre au théâtre, ce serait embêtant. Ensuite il peut y avoir un théâtre de recherche, plus pointu mais ça n'est pas mon objectif. J'aimerais qu'il soit populaire, parce que l'acte artistique se fait pendant la représentation, et non pas pendant le travail avec les comédiens, il se fait au moment où ça cristallise avec le public. C'est un souvenir de comédien : je sais qu'il y a un moment où quelque chose se tend, une qualité de silence se fait et là il y a peut-être de l'art, mais c'est éphémère.

Propos recueillis par Laurent Caillon.

Entretien avec Jacques Nichet ¹

(12 juin 2004)

1. L'entretien a eu lieu à Paris, en juin 2004. Nous avons parlé pendant un peu plus de deux heures du théâtre et de la mise en scène, de ce désir, étant enfant, de « rassembler des personnes pour faire l'intéressant ». Il m'a dit notamment : « Le théâtre est un tout petit jeu qui sait qu'il est tout petit. Mais je le crois indestructible. »

À la suite de l'entretien, Jacques Nichet a finalement souhaité lui donner une autre forme : un texte qui nous entraîne dans l'intimité de ses souvenirs. Ce sont autant de petits témoignages qui, bout à bout, recomposent trente-cinq années de sa vie de metteur en scène.

L'art du théâtre est une affaire de traduction : la difficulté du modèle, son opacité, provoque le traducteur à l'invention dans sa propre langue, l'acteur dans son corps et sa voix.

Antoine Vitez, *L'Art du théâtre*, n° 1, 1985

S'EN SOUVENIR

1

Je me souviens chez ma grand-mère, à la campagne, d'une grande armoire d'où nous sortions, enfants, toutes sortes de déguisements.

2

Je me souviens dans la chambre de Mathilde d'une armoire plus grande encore où Fatima courait se réfugier, pour délivrer son secret aux robes suspendues.

3

Je me souviens de la fille de Molière, Esprit-Madeleine Poquelin, éprouvant la perte de son père en ouvrant la penderie où, dans l'attente d'une reprise, étaient serrés les costumes du *Malade imaginaire*.

4

Je me souviens que, pour Antoine Vitez, le théâtre tient du « miracle ».

5

Je me souviens avoir vu vers l'âge de sept ans, par le Théâtre du Passe-Temps à Montpellier, *La Ballade des pendus* de François Villon dans une lumière verte.

6

Je me souviens à douze ans avoir figuré, dans les Arènes de Nîmes en flammes, une des victimes du sac de Béziers.

7

Je me souviens, hallebardier derrière un arbre du Parc de Pézenas, avoir été saisi soir après soir par le cri d'un acteur du Théâtre National Algérien, le cri de Caliban : « Liberté ! Liberté ! ».

8

Je me souviens au Théâtre des Nations d'un éblouissement : Strehler.

9

Je me souviens d'Henri Debidour, professeur au lycée du Parc à Lyon, me confiant sa traduction, encore inédite, d'Aristophane.

10

Je me souviens d'une représentation des *Grenouilles*, rue d'Ulm, où de nombreux agrégatifs notaient la traduction, à la volée.

11

Je me souviens de Jean-Jacques Préau, penché avec angoisse sur une pile de dictionnaires pour trouver le mot juste, épouser le vrai rythme de la phrase de Lorca, traduire au plus près *La Savetière prodigieuse*.

12

Je me souviens combien cette pièce paraissait alors désuète, figée par une traduction vieillotte.

13

Je me souviens qu'à mon arrivée à Toulouse, j'ai monté *La Chanson venue de la mer* de Mike Kenny à l'intention des enfants de quatre à sept ans.

14

Je me souviens de mon bonheur à accueillir ces gamins au Théâtre Sorano et que l'un d'entre eux m'a dit : « Bonjour, Monsieur Sorano ».

15

Je me souviens de Daniel Sorano au Vieux-Colombier dans *Le Carthaginois* de Plaute et dans la Cour d'honneur d'Avignon où le public, debout, l'acclamait, aux côtés de Jean Vilar et de toute la troupe du *Dom Juan*.

16

Je me souviens de six spectateurs, au Théâtre du Vieux-Colombier, pour une représentation des *Évasions de Monsieur Voisin*, première production professionnelle du Théâtre de l'Aquarium.

17

Je me souviens qu'au moment des rappels l'un d'entre eux, le père jésuite Jean Mambrino, poète et critique, claquait des mains le plus fort possible, debout sur son fauteuil.

18

Je me souviens de l'occupation du Vieux-Colombier, à la suite de la décision de la direction d'interrompre prématurément nos représentations.

19

Je me souviens du bruit assourdissant des canons à mazout pour tenter de chauffer les hangars du Théâtre du Soleil avant les représen-

tations de 1789 et de l'enthousiasme général au moment des saluts, dans un froid glacial.

20

Je me souviens avoir rencontré plusieurs fois Ariane Mnouchkine, une année auparavant, pour lui proposer d'écrire avec elle une pièce sur une serveuse de restaurant qui, se prétendant l'héritière d'un milliardaire américain, avait convaincu les banques et commencé à s'enrichir, jusqu'au jour où... Ariane a changé d'idée.

21

Je me souviens d'Ariane Mnouchkine nous invitant à la rejoindre à la Cartoucherie, après avoir obtenu de Jean-Louis Barrault qu'il nous cède un de ses entrepôts de décors.

22

Je me souviens de Jean-Marie Serreau choisissant de nommer son théâtre « La Tempête », par opposition au nom, trop royal à ses yeux, du « Théâtre du Soleil ».

23

Je me souviens, au Théâtre de l'Aquarium, du vaste tapis bleu sombre de la couleur des murs, sur lequel nous venions raconter quatre occupations d'usine, dont nous avons été les témoins.

24

Je me souviens pour ce spectacle avoir choisi de m'intituler « mon-
teur » et non pas « metteur en scène ».

25

Je me souviens que Jean Vilar préférait prendre le titre de « régisseur » et Jean-Louis Hourdin celui de « chef de troupe ».

26

Je me souviens des cours de Bernard Dort, à la Sorbonne, où j'apprenais que la mise en scène était une invention de la seconde moitié du XIX^e siècle et pour quelles raisons.

27

Je me souviens que mettre en scène, au XVIII^e siècle, signifiait « adapter des textes pour la scène ».

28

Je me souviens avoir toujours beaucoup aimé adapter des œuvres qui n'avaient pas été écrites pour être jouées – *Flaubert, Conversation en Sicile* de Elio Vittorini, *La Lettre au père* de Kafka, *La Maladie humaine*

de Ferdinando Camon –, des poèmes – *La prochaine fois que je viendrai au monde* –, des témoignages – *Les Cercueils de zinc*.

29

Je me souviens du premier service, au Théâtre National Populaire, Salle Gémier, où je n'arrivais pas à faire ouvrir le rideau en l'absence du préposé.

30

Je me souviens de nos premières répétitions à la Cartoucherie, au milieu du vacarme d'un chantier qui avait pris trop de retard.

31

Je me souviens du chalumeau avec lequel je découpais les ferrailles dans les murs.

32

Je me souviens des travaux qui se poursuivirent jusqu'à l'inauguration du Palais des Congrès à Montpellier, des perches automatiques qui ne cessaient de se dérégler, de l'impossibilité d'y répéter les dix derniers jours.

33

Je me souviens de la perche s'écrasant sur le plateau du Théâtre National de Toulouse, vers la fin du chantier, à quelques mètres des techniciens.

34

Je me souviens des sept tonnes d'eau répandues sur le plancher du Théâtre de la Colline, pour figurer une « gigantesque explosion ».

35

Je me souviens de l'immense entassement de vieux journaux, décor d'un spectacle où nous avons mis en jeu tous les articles de presse concernant le crime – jamais élucidé – de Bruay-en-Artois.

36

Je me souviens qu'ensuite nous avons pu revendre avec profit ce décor, tant le prix du papier avait augmenté.

37

Je me souviens de l'hippopotame en résine, revendu lui aussi à la fin des représentations du *Flaubert*, pour décorer un magasin des Champs-Élysées.

38

Je me souviens qu'après étude, nous votions le budget en refusant

par principe de nous endetter pour pouvoir « rester libres ».

39

Je me souviens m'être réveillé en sursaut en pleine nuit en comprenant que je m'étais trompé de décor pour *Flaubert*, plusieurs semaines après la dernière représentation.

40

Je me souviens que j'aurais dû installer les personnages dans le dortoir d'un collège.

41

Je me souviens avoir, par la suite, pris deux fois pour décor un dortoir.

42

Je me souviens avoir souvent placé sur scène un lit : *L'Héritier*, *Gob ou le Journal d'un homme normal*, *Le Rêve de d'Alembert* de Diderot, *Marchands de caoutchouc* de Hanokh Levin, *Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès, *L'Augmentation* de Georges Perec.

43

Je me souviens de la phrase d'Héraclite : « L'homme dans son sommeil travaille au devenir du monde. »

44

Je me souviens que dans le programme du *Rêve de d'Alembert*, il était écrit sous le portrait de Diderot : « Il est toujours comme un homme qui rêve et qui croit toujours tout ce qu'il a rêvé. »

45

Je me souviens qu'un soir où je m'étais trompé d'horaire, attiré par les voix et les lumières, j'étais entré sur scène en pleine représentation.

46

Je me souviens de Javier Tomeo, le soir de la dernière de *Monstre aimé* au Théâtre de la Colline, se glissant dans les coulisses pour regarder à travers la fenêtre du décor ses personnages.

47

Je me souviens de l'écoute attentive de Jean-Marc Bory, dans ce spectacle, fumant une cigarette si précautionneusement que la cendre mettait longtemps avant de tomber.

48

Je me souviens de Gil Baladou, en Arlequin âgé, fatigué, un de ses derniers rôles.

49

Je me souviens de Véronique Octon, en troisième année du Conservatoire, jouant la mort et la rencontrant un mois plus tard à Londres, renversée par un autobus.

50

Je me souviens de l'ironie d'Éric Doye qui faisait rire ses infirmières.

51

Je me souviens de Dominique Bagouet, déjà très malade, devenant aveugle au sortir du Théâtre des Treize Vents, après avoir parlé au public de son prochain spectacle – jamais réalisé.

52

Je me souviens d'une phrase de Jean Vilar : « Nous jouons à corps perdu. »

53

Je me souviens avoir soudain retrouvé sous le visage vieilli de Gérard Lorin celui du jeune acteur que j'avais vu si longtemps auparavant, interpréter Galy Gay, sous un chapiteau à Grenoble.

54

Je me souviens d'Océane Mozas, jouant la jeune Antigone, enfermée dans l'obsession de la mort, m'annonçant qu'elle attendait un enfant.

55

Je me souviens de la mort d'une marionnette, Dame Vu, se jetant dans le fleuve, et des mains du montreur, se détachant lentement de la figure abandonnée sur la scène – objet de bois sur du bois.

56

Je me souviens avoir vu à Osaka un narrateur-chanteur de Bunraku perdre sa voix, balbutier sous le choc d'une crise cardiaque, être tiré vers les coulisses par les montreurs de marionnettes, masqués de noir.

57

Je me souviens d'un diable renversé, pendu par les pieds, laissant se déployer ses ailes effrayantes en contre-jour devant un cyclorama rouge sombre.

58

Je me souviens de l'arrivée surprenante d'un « revenant », le vieux Mahon, que son fils se vantait d'avoir assassiné, marchant en surplomb au-dessus du décor d'Alain Chambon, sur la « boîte noire », comme s'il arrivait de nulle part.

59

Je me souviens de la plainte d'une spectatrice reprochant à Antoine Vitez de n'avoir pas réussi à faire du père d'Hamlet « un vrai fantôme » et de la réponse du metteur en scène : « Qu'est-ce qu'un vrai fantôme ? »

60

Je me souviens de l'ombre d'un arbre sur un mur et d'une balançoire oscillant légèrement comme sous la pression d'une présence impalpable, qu'apostrophait avec violence Myriam Boyer.

61

Je me souviens avoir fait disparaître, par une trappe dans son lit, Jacques Échantillon – d'Alembert –, pour le remplacer par un mannequin qui lui ressemblait exactement, mais dont les mains, agitées et fiévreuses, étaient celles d'un machiniste.

62

Je me souviens du surgissement de d'Alembert, en costume de ville, debout sur le montant du lit, regardant son double et triomphant de la mort.

63

Je me souviens qu'enfant, dans les kermesses, j'adorais tromper le public avec des tours de magie.

64

Je me souviens de la traduction de Jean-Michel Déprats pour le titre choisi par Synge, *The Playboy of the Western World*, non plus « *Le Baladin du monde occidental* » mais « *L'Enjôleur des terres de l'ouest* ».

65

Je me souviens de son hésitation entre « enjôleur et « enjoueur ».

66

Je me souviens qu'il y a de la gaieté dans toute tragédie parce que les morts se relèvent toujours après la chute du rideau.

67

Je me souviens de l'étonnement d'un enfant d'apprendre que tous les auteurs n'étaient pas morts.

68

Je me souviens de ma joie à pouvoir rencontrer « mes » auteurs bien vivants : Svetlana Alexievitch, Aimé Césaire, Bernard Chartreux, Ferdinando Camon, Daniel Danis, Dario Fo, Jean Jourdheuil, Daniel Keene, Mike Kenny, Hanokh Levin, Serge Valletti.

69

Je me souviens avoir regretté de n'avoir jamais croisé Giovanni Macchia, Bernard-Marie Koltès, Georges Perec.

70

Je me souviens avoir vu au Jardin des Plantes Samuel Beckett, immobile comme un héron, et n'avoir pas osé l'approcher.

71

Je me souviens des derniers jours d'Hanokh Levin, tels qu'on me les a racontés : profitant des deux ou trois heures de répit que lui laissait la maladie pour répéter sa dernière pièce dans sa chambre d'hôpital.

72

Je me souviens de l'origine latine du mot répétition, *repetere*, chercher à regagner un lieu, attaquer de nouveau, remonter vers la source, chercher à se souvenir.

73

Je me souviens qu'à la question habituelle : « Pourquoi avez-vous choisi de monter cette pièce ? », je réponds habituellement par une pirouette, paraphrasant Flaubert : « Je ne choisis pas mon sujet, c'est lui qui me choisit. »

74

Je me souviens être souvent retenu, à la lecture, par le mystère d'une œuvre, son énigme, son trouble.

75

Je me souviens avoir souvent choisi de telles pièces pour pouvoir approcher leur secret, généralement aveu d'un autre secret, autobiographique.

76

Je me souviens de la bouteille de champagne partagée dans un hangar abandonné de la Cartoucherie, pour lancer notre aventure.

77

Je me souviens de Fellini évoquant l'aventure d'un film comme « une partie de campagne entre amis, un divertissement de cirque, un voyage d'exploration ».

78

Je me souviens de mon père me demandant souvent avant de venir voir un de mes spectacles : « Est-ce que je vais comprendre ? »

79

Je me souviens de Thierry Bosc et de Jean-Louis Benoit en vieilles grands-mères de conte de fées.

80

Je me souviens de la réaction du père de Jean-Louis en voyant une photographie de son fils ainsi accoutré : « Comme tu ressembles à maman ! »

81

Je me souviens de Didier Bezace jouant un vieillard reclus dans le recoin d'un dépôt de décors.

82

Je me souviens de Karen Rencurel interprétant la mère de Vittorini – Jean Louis Benoit – et celle de Kafka – Didier Bezace.

83

Je me souviens de la joie d'avoir pu donner deux fois un nom à un théâtre : « L' Aquarium », « Les Treize Vents ».

84

Je me souviens que Dionysos, le dieu du théâtre, est « deux fois né ».

85

Je me souviens de mon émotion, le jour de la première représentation de *La Savetière prodigieuse*, de sentir de fortes rafales tournoyant autour des Treize Vents.

86

Je me souviens que dans *La Tragédie du Roi Christophe*, peu de temps après les invocations au Dieu du Tonnerre, Shango, la foudre a plongé la Cour d'honneur dans l'obscurité.

87

Je me souviens du vieil autobus déginglué d'où jaillissait une troupe d'acteurs noirs pour raconter la tragédie de la décolonisation, cinquante ans après la création du Festival d'Avignon, cinquante ans qui avaient suffi pour engloutir l'empire colonial français.

88

Je me souviens de Jean-Marie Serreau dans un café, attentif mais perplexe devant mon désir de monter *Et les chiens se taisaient* d'Aimé Césaire avec la troupe universitaire, autour d'un feu de camp – une seule représentation.

89

Je me souviens d'Olivier Perrier, ramassant un vieux carton en coulisses pour répéter le retour du savetier des lointaines Philippines, avec pour tout bagage cet emballage jeté au rebut.

90

Je me souviens de la réponse du savetier se faisant passer pour un conteur, un montreur d'images, lorsqu'on lui demande ce qu'est au juste son métier : « C'est un métier de peu d'apparence et de beaucoup de science. »

91

Je me souviens de la formule de Gombrowicz : « Quand donc cesserez-vous de vous identifier à la forme qui vous définit ? »

92

Je me souviens de la répartie cinglante de Feydeau à un acteur qui lui disait « J'ai une idée » : « Elle doit s'ennuyer toute seule ! »

93

Je me souviens que je n'ai jamais compris une telle méchanceté parce qu'à mes yeux, le théâtre est un des rares lieux où il est possible d'agir et de penser ensemble.

94

Je me souviens des répétitions du *Rêve de d'Alembert* qui se prolongeaient toujours au-delà de l'heure en discussions passionnées autour des hypothèses scientifiques les plus folles de Diderot, qui nous communiquait son délire.

95

Je me souviens de Dominique Valadié me répétant que sur scène « il n'y a jamais de solution ».

96

Je me souviens de l'insistance de Myriam Boyer : « D'abord, on déblaie. »

97

Je me souviens que pour François Chattot, toutes les premières tentatives de jeu, les premières errances, erreurs, servent d'« humus ».

98

Je me souviens de Gérard Lorin : « L'herbe pousse lentement. »

99

Je me souviens de Jean-Louis Barrault, à la dernière répétition du *Woyzeck*, grimant sur la scène de l'Opéra pour remplacer l'enfant, et avec quelle jubilation il chevauchait un bâton.

Je me souviens de Mireille Mossé, entrant la première, comme un enfant saisi par le trac, sur la scène des Treize Vents dans la pénombre, une bougie à la main, pour faire entendre, d'une voix tremblante, le prologue de *La Savetière prodigieuse*, que j'aimerais ne jamais oublier :

« Honorable public... Honorable public, non, public tout court, et ce n'est pas qu'aux yeux de l'auteur, le public ne soit pas... honorable, bien au contraire, mais voilà, il y a derrière ce mot comme un léger tremblement de peur, c'est comme si on suppliait pour que l'auditoire soit généreux avec le jeu des acteurs et l'invention de l'auteur. Ce n'est pas de la bienveillance que demande le poète mais de l'attention ! Il a sauté depuis longtemps la barrière épineuse de la peur que les auteurs voient se dresser entre eux et la salle. À cause de cette peur absurde, et parce que le théâtre est souvent une affaire de gros sous, la poésie se retire de la scène et part à la recherche d'autres territoires où les gens n'ont pas peur quand, par exemple, un arbre se change en une boule de fumée ou lorsque trois poissons, par la vertu d'une main ou d'un mot, deviennent trois millions pour calmer la faim d'une multitude. L'auteur a choisi de donner à sa fable dramatique le rythme d'une petite savetière populaire. La créature poétique que l'auteur a vêtue en savetière et qui a l'air de sortir d'un proverbe ou d'une plainte, palpite et s'anime partout... et que le public n'aille pas s'étonner si elle paraît violente, si elle a des sautes d'humeur : c'est qu'elle lutte toujours, elle lutte avec la réalité qui l'entoure et lutte avec le rêve lorsque celui-ci devient réalité visible. Ne sois pas impatiente d'apparaître ! Tu ne vas pas porter une robe à traîne et des plumes extravagantes, tu vas porter une robe déchirée, tu entends, une robe de savetière. Silence !

Ainsi se lève tous les jours le soleil sur les villes et le public oublie cette moitié du monde qu'est le rêve. Alors, il entre sur les marchés comme toi dans ta maison, sur la scène, petite savetière prodigieuse. On commence : Toi, tu arrives de la rue... »

Jacques Nichet

Notes

- 2 *Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès (Myriam Boyer, Vanessa Larré), Théâtre de la Ville, Paris, 1995.
- 3 *Le Silence de Molière* de Giovanni Macchia (Dominique Valadié), Théâtre National de la communauté française, Bruxelles, 1992.
- 6 *La Croisade des Albigeois*, Nîmes, 1954.
- 7 Stage de Jeunesse et Sports, *La Tempête* de Shakespeare, mise en scène André Crocq, Pézenas, 1964.
- 9 *Les Grenouilles* d'Aristophane, École Normale Supérieure, Paris, 1965.
- 13 Théâtre Sorano, Toulouse, 1998.
- 16 *Les Évasions de Monsieur Voisin*, Théâtre de l'Aquarium, 1970-71.
- 19 *1789*, création collective du Théâtre du Soleil, 1970-1971.
- 23 *La jeune lune tient la vieille lune toute une nuit dans ses bras*, Théâtre de l'Aquarium, 1976.
- 28 *Flaubert*, Théâtre de l'Aquarium, 1980 ; *Conversation en Sicile* de Elio Vittorini, *La Lettre au père* de Kafka, Théâtre de l'Aquarium, 1982 ; *La Maladie humaine* de Fernandino Camon, Théâtre de l'Aquarium, 1984 ; *La prochaine fois que je viendrai au monde*, montage poétique, Théâtre National de Toulouse, 2000 ; *Les Cercueils de zinc*, d'après Svetlana Alexievitch, Théâtre National de Toulouse, 2003.
- 32 *Le Magicien prodigieux* de Calderon, Corum, Montpellier, 1990.
- 34 *Domaine Ventre* de Serge Valletti, Théâtre de la Colline, Paris, 1993.
- 35 *Gob ou le Journal d'un homme normal*, Théâtre de l'Aquarium, 1973. En avril 1972, une jeune femme de 16 ans avait été retrouvée morte, assassinée.
- 41 *L'Hôtel occidental*, adaptation d'un chapitre de *L'Amérique* de Kafka, 1980 ; *La prochaine fois que je viendrai au monde*, 2000.
- 42 *L'Héritier*, École Normale Supérieure, 1968 ; *Le Rêve de d'Alembert* de Diderot, Théâtre des Treize Vents, 1987 ; *Marchands de caoutchouc* de Hanokh Levin, Théâtre des Treize Vents, 1994 ; *Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès, Théâtre de la Ville, Paris, 1995 ; *L'Augmentation* de Georges Perec, Théâtre National de Toulouse, 2005.
- 45 *Antigone* de Sophocle, Théâtre National de Toulouse, 2004.
- 46 *Monstre aimé* de Javier Tomeo, décor de Jacques Gabel, Théâtre de la Colline, Paris, 1990.

- 48 *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux, Printemps des comédiens, Montpellier, 1988.
- 49 *Leopardi*, atelier du CNSAD, Paris, 1997.
- 50 Éric Doye joua dans *Domaine Ventre*, au Théâtre de la Colline, 1993.
- 53 *Homme pour homme* de Bertolt Brecht, mise en scène de J. Blatchley et Jean Dasté, 1960-61.
- 55 *L'Épouse injustement soupçonnée* de Cocteau (Dominique Houdard, manipulateur de Dame Vu), Théâtre des Treize Vents, 1995.
- 57 *Le Magicien prodigieux* de Calderon (Daniel Martin), lumière de Marie Nicolas, Théâtre des Treize Vents, 1990.
- 58 *Le Baladin du monde occidental* de Synge, avec Alain Macé et Claude Duparfait, Théâtre des Treize Vents, 1989.
- 60 *Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès, décor de Laurent Peduzzi, Théâtre de la Ville, Paris, 1995.
- 61 *Le Rêve de d'Alembert* de Diderot (Jacques Échantillon), Théâtre des Treize Vents, 1987.
- 75 *Les Heures blanches* de Fernandino Camon (mise en scène Didier Bezace et Jacques Nichet) ; *Le Rêve de d'Alembert* de Diderot ; *Monstre Aimé* de Javier Tomeo ; *Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès ; *L'Épouse injustement soupçonnée* de Jean Cocteau ; *Domaine Ventre* de Serge Valletti ; *Les Cercueils de zinc* d'après Svetlana Alexievitch ; *L'Augmentation* de Georges Perec.
- 79 *La Sœur* de Shakespeare, Théâtre de l'Aquarium, 1979.
- 81 *Pépé*, mise en scène de Jean-Louis Benoit, Théâtre de l'Aquarium, 1978-1979.
- 82 *Conversation en Sicile, La Lettre au père*, Théâtre de l'Aquarium, 1982.
- 85 *La Savetière prodigieuse*, Théâtre des Treize Vents, 1986.
- 86 *La Tragédie du Roi Christophe* d'Aimé Césaire, Avignon, 1996.
- 88 Stage de Jeunesse et Sports, Pézenas, 1965.
- 89 *La Savetière prodigieuse*, Théâtre des Treize Vents, 1986.
- 94 Jacques Échantillon, Thierry Bosc, Marc Berman, Emmanuel Grangé, Gabriel Monnet.
- 100 *La Savetière prodigieuse*, Théâtre des Treize Vents, 1986.

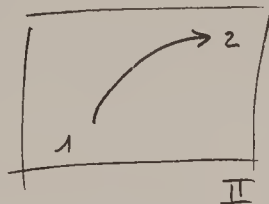
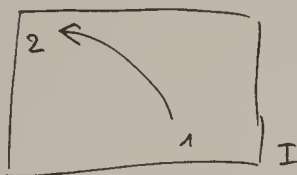
Le metteur en scène joue la pièce, présent ou absent, mais il ne doit jamais oublier qu'il travaille à sa propre dépossession. Plus, même : tout son travail est de se déposséder.

Antoine Vitez, *Libération*, 13-14 août 1988

Cahier réalisé par le Théâtre de la Commune
Propos recueillis par Olivia Burton et Laurent Caillon
retranscrits par Olivia Burton

Réalisation Bob Moulin
Illustration Marc Daniau
Achevé d'imprimer en février 2005 par l'imprimerie Edgar
Dépôt légal février 2005

Oui. Je pense que toute marche en biais de la face vers le fond du théâtre fait un chemin de souffrance.



Et surtout de droite à gauche (fig.1).

Mais pourquoi ? Est-ce un rêve ? Une chose qui n'appartient qu'à moi ? Existe-t-il une grammaire et un lexique de l'espace théâtral ? Sinon, il faut les écrire tout de suite.

Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre, 4. La scène 1983-1990*

5 €