



Jean-Pierre
Vincent

MISE EN SCÈNE: UN MODE D'EMPLOI

Jean-Pierre Vincent, 2019

THÉÂTROLOGIE

Un mode d'emploi pour les habitants des théâtres.

Commençons par le commencement...

Au cours des années 1960, pour nous sortir de ce que nous, jeunes gens, jugions être l'immobilisme du théâtre français, nous avons dû étudier, voler, manger les acquis d'autres théâtres européens, mais aussi asiatiques. Nous nous sommes gavés de théories. Puis nous avons senti que la pensée théâtrale n'était pas seulement théorique. Mais chemin faisant, de tous ces systèmes, nous avons *appris*, par nous-mêmes.

C'est d'ailleurs un paradoxe du théâtre français contemporain, de s'être tant ouvert, d'avoir accueilli triomphalement les chefs-d'œuvre du théâtre étranger - depuis le Théâtre des Nations des années 50¹ jusqu'au foisonnement des programmations surtitrées d'aujourd'hui - et d'en avoir si peu retenu, si peu assimilé... Le théâtre français s'est largement « festivalisé », comme le disait déjà Jean Jourdeuil dès les années 70 : les affiches ont gagné contre le travail...

Aujourd'hui, nous ne proposons pas de système global impératif, mais nous avons accumulé une pratique, une pensée, ce que nous espérons être une libre cohérence. Nous avons des thèmes récurrents, voire insistants. Nous avons nos marottes et nos répulsions. Nous avons nos ennemis qui ne sont pas des personnes, mais des travers persistants dans le théâtre français. Travers dont nous sommes spectateurs, mais qui peuvent aussi nous guetter nous-mêmes au coin du bois...

À l'entame de chaque projet, nous sommes nus comme des vers. Tu peux tout savoir. Tu le dois. À chaque nouveau chantier, tu ne sais plus rien. Tu le dois. L'expérience te permet d'enclencher la recherche, de rattraper le handicap, de remplir peu à peu ce vide effrayant. Mais s'il n'y a que l'expérience (le savoir-faire), rien ne se passera. On sera alors dans ce qu'on rencontre trop souvent : la *fourniture de mise en scène*. Un truc machinal, à la fois hyperactif et paresseux.

Quand on met en scène, on n'élabore pas un produit. Ce n'est pas une technique pure et simple qu'on saurait reproduire (appliquer) une fois apprise. Certains le font et s'en contentent. Le Théâtre est un Art, dont la mise en scène n'est qu'une partie.

Roger Planchon - l'inventeur de la mise en scène moderne en France, après Jean Vilar - disait qu'il y a deux écritures dans le théâtre : celle, littéraire, de l'auteur en son époque, et l'écriture scénique, la mise en scène comme une écriture seconde développant le texte et l'intention (supposée) de l'auteur - les subvertissant éventuellement. Quant à nous, sans renier cette dualité, nous nous efforçons de faire coïncider les deux écritures

avec toute la rigueur intellectuelle espérable... Et la créativité ne s'en trouve aucunement bridée, bien au contraire. Les jeux de la rigueur et de la fantaisie sont délicieux et sans fin.

Les chapitres de diverses longueurs qui vont suivre sont répartis en plusieurs thèmes :

I. L'approche du théâtre, de quel théâtre.

II. La mise en scène proprement dite, ou dans ses fondements.

III. Scénographie et Décor : l'espace-temps.

IV. Le travail du metteur en scène avec les acteurs (et vice versa...).

Je n'avais pas relu depuis longtemps le livre de Jean Vilar intitulé De la Tradition Théâtrale², et particulièrement le texte intitulé « Assassinat du metteur en scène ». J'y suis revenu à propos d'un point précis, et je me suis aperçu que cette série de courts textes proposait - en son temps - un parcours similaire à celui que j'entreprends, avec des rapprochements troublants. Je me savais « vilarien », mais voilà : mes textes se situeront dans un dialogue non programmé avec l'illustre pionnier. Sans doute aussi, Antoine Vitez participera de loin à la conversation.

I VERS LE THÉÂTRE, DONC ?

LA GAÏTÉ

Nous sommes très sérieux, nous allons ici être très sérieux, mais tout cela n'existerait pas sans la gaïté qui règne (doit régner) dans notre travail - même et surtout aux moments les plus ardues. Ce n'est pas l'insouciance, pas la rigolade. Une attitude créatrice radieuse et entière : le large chemin du Gai Savoir et du rire critique. C'est peut-être un travers : dans nos répétitions nous rions à plaisir des choses les plus noires, des bêtises les plus crasses de l'humanité... Qui aime bien châtié bien... Il suffit de s'arrêter au seuil de l'ironie et du sarcasme.

« La gaïté ne peut être excessive, mais elle est toujours bonne, la mélancolie, au contraire, est toujours mauvaise », écrivait Spinoza. La mélancolie est sans doute plus riche, tout de même, que Spinoza ne le dit. Le travail de la mélancolie n'est pas une petite chose... La gaïté est justement ce courant positif qui ne néglige pas les forces de la mélancolie, qui les englobe. Heureusement, Spinoza dit aussi : « Ni rire, ni pleurer, comprendre ». Pour moi, ce serait plutôt « comprendre, rire et pleurer ». Car je pleure aussi parfois en travaillant, non parce que c'est triste, mais parce que c'est tout à coup si juste. On pleure de rire, aussi parfois...

Un jour, j'ai rencontré la gaïté de Figaro : « Ô bizarre suite d'événements ! Comment cela m'est-il arrivé ? Pourquoi ces choses et non pas d'autres ? Qui les a fixées sur ma tête ? Forcé de parcourir la route où je suis entré sans le savoir, comme j'en sortirai sans le vouloir, je l'ai jonchée d'autant de fleurs que ma gaieté me l'a permis ; encore je dis ma gaieté sans savoir si elle est à moi plus que le reste, ni même quel est ce moi dont je m'occupe... » Après un siècle de barbaries, à l'orée d'un autre qui nous en promet déjà de belles, ce rire permet aussi la lucidité. Il est une arme de l'intelligence - ou bien il est armé par l'intelligence.



1 Jean-Pierre Vincent dessiné par Jean-Paul Chambas pendant les répétitions de *L'École des femmes* au Théâtre National de l'Odéon, 2007. Jean-Pierre Vincent est de dos dans le public. Arnolphe [Daniel Auteuil] discutant avec Chrysalde [Bernard Bloch]. Coll. Jean-Paul Chambas.

SEUL(S) ET ENSEMBLE

Pourquoi les technologies du XX^e siècle n'ont-elles pas tué le théâtre ? Pourquoi semble-t-il si fortement accroché à la peau (au cerveau) des humains ? Les moyens actuels de narration et de diffusion sont si puissants et renouvelables que le vieux théâtre devrait avoir disparu depuis belle lurette. Au contraire, il les avale. Edward Bond résumait récemment cette réalité : « Nous sommes l'espèce théâtrale. Le Théâtre est au fond de nous. Il nous force à théâtraliser nos vies. Il est le berceau de notre civilisation. »

Chacun(e) de nous, humaines et humains, depuis toujours, se trouve, au long de sa vie, *inexorablement seul* et *obligatoirement ensemble*. C'est aussi ce qui fait la nature profonde du théâtre, son incroyable endurance à travers l'histoire humaine, pour nous au moins depuis plus de 2500 ans - et tant qu'il existe ce qu'on appelle aujourd'hui des humains. Le théâtre raconte, par des vivants pour des vivants, avec leurs chétifs moyens, cette longue histoire entremêlée de solitude et de socialité. Au théâtre, je suis seul et ensemble. Le roman me raconte la même réalité, mais je le lis *seul*. D'autres arts se pratiquent et se reçoivent dans la solitude. Au théâtre, on est à la fois devant l'acteur et dedans, en prise directe avec l'autre, les autres. Le théâtre met en branle l'imaginaire, et il le fait pour un public, face à lui.

Dans sa structure même, dans la réalité de son travail, le théâtre correspond à cette loi : le théâtre est un art du collectif, certes. Chacun des participants à la création fait partie d'une équipe. Il/elle y est à la fois seul(e) (parfois terrifié(e) par sa tâche) et avec ses compagnons de travail : ensemble et séparément. L'auteur sans doute est le plus seul, mais avec un monde entier dans la tête.

Et cela se retrouve encore dans le public. Chaque spectateur est inexorablement seul et mêlé à une collectivité de hasard - durât-elle seulement quelques dizaines de minutes ou quelques heures. Si le spectacle atteint son but, cette collectivité se construit : la salle respire durant ce peu de temps dans une même intelligence/émotion du monde. Mais chacun reste seul, aussi. Et à la fin, cet ensemble meurt, on se sépare. C'est aussi pour cette raison qu'on applaudit, pour exprimer certes une satisfaction plus ou moins admirative, mais pour accompagner le (spectacle) mort. C'est fini. Clap, clap, clap, pour ne pas pleurer ce deuil. Dans une crise de radicalité puritaine, nous avons essayé un jour de supprimer les applaudissements³ : je ne recommencerais jamais. Les spectateurs étaient pour le coup renvoyés à leur terrible solitude, mais pas ensemble avec les acteurs, comme punis d'être venus au théâtre, sans pouvoir dire un adieu humain, laissés pour compte, humiliés...

THÉÂTRE PARLANT

Dans les notes qui vont suivre, je vais parler de la mise en scène *des textes* et de leur *interprétation*. Celle-ci peut être plus ou moins luxueuse ou pauvre, fantasque ou ascétique. On a inventé, on invente et on inventera diverses formes de théâtre et/ou de spectacle où le texte aura une autre place - voire aucune - mais le spectacle scénique sera toujours *un texte*. Ce qu'on appelle le théâtre passe régulièrement par des périodes culminantes, puis d'affaiblissement, voire d'épuisement, qui amènent des artistes à chercher/trouver d'autres voies, éphémères à leur tour. Le théâtre athénien du V^e siècle (tragédie et comédie) était parlé/chanté/dansé - tout comme les théâtres asiatiques. L'ère moderne a séparé les 3 éléments : le théâtre parle, l'opéra chante et la danse se danse. Et voilà qu'aujourd'hui de nouveaux mixages s'expérimentent.

J'en reste ici au *théâtre parlant*, parce que, sous ses formes historiques diverses, il scrute, explore et critique la vie des humains et les relations pacifiques ou belliqueuses qu'ils entretiennent entre eux à l'aide du langage : ils se parlent ou se taisent, se disent le vrai ou le faux, savent ce qu'ils disent ou non, croient ce qu'ils disent ou non. Les mots mènent à agir, à commercer, aimer, mentir et tuer. Tout cela, tel poète puis tel autre s'en empare, densifie, synthétise, et nous raconte ce que nous sommes, ce que nous voudrions être ou ne pas être. L'écriture du théâtre ménage des creux, des non-dits, des vides à remplir (ou non). Elle contient/comprend les actes et les gestes, et l'espace où ces paroles se meuvent : dedans, il y a aussi le silence et le temps.

C'est ici qu'est intervenue peu à peu la mise en scène, réalisation concrète de cette construction idéelle. Eschyle a inventé le décor avec un ami peintre, Sophocle a ajouté un acteur de plus, puis Euripide un autre, et ainsi de suite... La mise en scène est-elle un Art ? Certains aiment à s'en glorifier. Elle est en tout cas un artisanat complexe. Elle peut devenir envahissante et superfétatoire. L'Art, c'est le théâtre dans tous ses éléments rassemblés, autour d'un poème central en fusion. La mise en scène est un de ses *artisanats*, central aujourd'hui. Le metteur en scène est créatif, inventif, sinon rien, mais créateur en seconde main seulement.

DRAMATURG(I)E (1)

Le dramaturge a retrouvé son double sens : celui que j'ai appris d'abord en France : « Auteur de pièces de théâtre », et celui que j'ai appris plus tard, venant d'Allemagne où il s'était réfugié : « compagnon actif du metteur en scène et des acteurs, chercheur d'idées, lecteur attentif des répétitions... ».

La dramaturgie est au cœur de tout le processus de création théâtrale. C'est la première chose sérieuse que j'ai apprise et que j'apprends encore. Il n'y a pas de théâtre sans dramaturgie, sans cette pensée des liens entre le monde, l'art et le théâtre. Sinon rien. Sinon, pas de théâtre : une simple agitation, des grimaces plus ou moins divertissantes ou désespérantes.

Dramaturgie : une philosophie du théâtre ? Un théâtre pensé ? Une pensée de/pour l'art ? Une activité poétique particulière ? En tout cas, pas une discipline universitaire, pas une bureaucratie de la brochure-programme. Une politique du théâtre, oui.

D'abord, la dramaturgie s'incarne dans *des personnes*, des personnalités, dans des duos (avec metteurs en scène) ou encore des collectifs de création. Pas de dramaturgie sans *dramaturge*.

Il effectue sa part productive en prenant un angle différent du metteur en scène et des autres artistes concourant à la création en cours. Un metteur en scène peut être son propre dramaturge, c'est même la moindre des choses. Mais c'est plus riche et productif à deux (sensibilités forcément différentes) voire à plus que deux : l'idée de dramaturgie génère un nouveau rapport entre les divers créateurs du spectacle (décor, costumes, etc). On peut alors aussi signer des co-mises en scène ; mais nous avons toujours voulu que cette instance de notre travail soit *nommée*.

Il y a d'abord la dramaturgie du texte : son choix, le « pourquoi » de ce choix, son élucidation, ses liens avec d'autres œuvres, sa structure particulière et bien sûr sa portée, son geste envers le public ; appelons cela une *lecture*, si l'on veut, portant sur l'ensemble et sur chaque détail.



2 Jean-Pierre Vincent et Bernard Chartreux pendant les répétitions de *L'Orestie* avec le groupe 44 de l'école du TNS, 2019. © Jean-Louis Fernandez. IMEC, 1050VCT/68/3



3 Patrice Cauchetier, Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdheuil, vers 1974. Photographie non mentionné. IMEC, 1050VCT/70/10

Mais il y a aussi une dramaturgie (une pensée, une culture, une histoire) du jeu d'acteurs, du décor (scénographie/architecture, décoration proprement dite), des costumes, enfin de tous les éléments du spectacle. On voit beaucoup (trop) de spectacles sans cohérence de pensée (faute de moyens parfois, mais pas seulement).

La dramaturgie n'est surtout pas une fonction passive - la mise en scène étant censément la fonction active. Au jour de la première, il est difficile de savoir qui a eu telle ou telle idée. Car évidemment, il s'agit bien de produire des idées, des « idées-théâtre », comme les appelait Antoine Vitez. Dramaturge, c'est aussi un métier d'imagination.

DRAMATURGIE (2)

Une histoire de (la) France ?

On n'oublie bien sûr pas la *Poétique* d'Aristote... Mais prenons les choses à l'orée de la modernité... C'est au siècle des Lumières que la Dramaturgie - en tant que réflexion active sur le théâtre en train de s'écrire, de se faire - est née en France, puis en Allemagne, laquelle Allemagne n'existait guère alors en tant que nation. Le théâtre allemand a existé, a structuré une pensée, un siècle avant la nation allemande de Bismarck. En France, nous avons eu Diderot : 1757, *Le Fils naturel* et son *Entretien* ; 1758, *Le Père de famille*, et le *Discours sur la poésie dramatique* ; 1773, *Paradoxe du comédien*. Nous avons eu aussi la bataille entre les Encyclopédistes et Rousseau (*Lettre à D'Alembert sur les spectacles*, 1758). En Allemagne, ce fut Lessing, son théâtre et *La Dramaturgie de Hambourg*, 1767. Et d'autres sans doute que j'ignore, avant Schiller, Goethe, Lenz, Hölderlin, Kleist... En Allemagne, la dramaturgie s'est enracinée. En France, elle avait disparu.

L'idée de dramaturgie nous est revenue d'Allemagne de l'Est avec la vague brechtienne des années 1960. À l'automne 1968, nous pensions en relançant cette notion, Jean Jourdheuil et moi, que notre duo⁴ allait s'imposer comme une évidence et que la dramaturgie allait faire tache d'huile. Le processus s'avère nettement plus lent que nous ne le rêvions alors... C'est qu'il y a un long retard à rattraper.

La révolution bourgeoise a impacté de diverses manières le théâtre en France.

D'abord, la première révolution (1789 et la suite) a été, au fond, si théâtrale, ou si *spectaculaire* : les têtes au bout des piques dès le premier jour, les procès, les décapitations publiques, les guerres libératrices puis de conquête, les jeunes orateurs, les jeunes généraux harangueurs. L'Allemagne voulait être Grecque, nous voulûmes être Romains, des romains de théâtre le plus souvent. Georg Büchner raconte bien cela dans *La Mort de Danton*. S'ensuivirent la tragique épopée napoléonienne et sa catastrophe, puis ce qu'on appelle à juste titre la *Restauration*⁵. Période morte où la vieille aristocratie rêva de retrouver ses privilèges tandis que la bourgeoisie affûtait ses couteaux. Et voilà ses banquiers au pouvoir dès 1830, autour du Roi des Français⁶. « Jouir » devint le mot d'ordre magique.

La bourgeoisie française au pouvoir ne prit pas le théâtre au sérieux. Le roman, la poésie, c'était d'usage privé, passe. Mais le théâtre était d'usage public. On admit de justesse les rodomontades en vers ou en prose ronflante de Victor Hugo, on ne voulut rien entendre du théâtre génialement nouveau de Musset. Nos classiques de ce temps, ce sont Labiche et Offenbach. Pas de Tchekhov, pas d'Ibsen, pas de Strindberg... C'est-à-dire pas d'usage du théâtre à des fins d'auto-analyse publique de la société bourgeoise par elle-même. La censure spontanée a épargné le roman, mais a suspecté le théâtre...⁷

Pourquoi parler de tout cela ? Ce n'est pas seulement une question de littérature. Le métier du théâtre a suivi le mouvement et il en porte encore les traces. Longtemps, très longtemps, trop longtemps, le Conservatoire national supérieur de Paris – le bien nommé – a régné sur la formation théâtrale : un théâtre de l'acteur roi, pieds et poings liés à la Comédie-Française dont certains sociétaires étaient professeurs à vie. Les élèves les plus vigoureux, repérés dès le concours d'entrée, entraient dans la Grande Maison. Les autres allaient faire les beaux soirs du Boulevard et gagner de la monnaie. Cela a duré très très longtemps. Ce n'est que récemment, à la mesure de l'Histoire, que quelques extravagants (Jean-Paul Roussillon, Robert Hirsch, Michel Aumont, Christine Fersen, Catherine Hiegel) ont commencé à secouer le cocotier, jusqu'à ce que Mai 68 vienne modifier plus radicalement les choses, que d'autres écoles naissent et prennent le relais de l'École du TNS. Mais le travail n'est pas achevé : il nous reste encore beaucoup à penser et à expérimenter pour nettoyer ces écuries⁸.

Sortons du théâtre, regardons les séries à la télévision (qui deviennent de plus en plus du Cinéma), regardons les séries françaises et anglaises. Les acteurs anglais sont tous près du vrai, les acteurs français, y compris les meilleurs, ont une tendance constante à fariboler, montrer qu'ils sont des acteurs – pas formés. Pardon pour ce pensum historique, mais au pays des sourds, il est parfois sain de rabâcher...

CASSEURS DE NOIX

On trouve un curieux passage en forme d'Art Poétique dans la nouvelle de Kafka : *Joséphine la cantatrice ou Le Peuple des souris*, voisine de l'extraordinaire *Un artiste de la faim*⁹. On se souvient que la cantatrice ne chante pas vraiment, mais plutôt qu'elle couine, ce que d'ailleurs tout un(e) chacun(e) sait faire. Et le succès de son couinement tient peut-être, dit Kafka, au fait qu'elle couine *un peu moins bien* que la moyenne.

Et Kafka d'ajouter : « *Ce n'est certainement pas un art que de casser une noix et personne ne se risquera donc à convoquer tout un public pour le distraire en cassant des noix. S'il le fait cependant et que son projet réussisse, c'est la preuve qu'il s'agit malgré tout d'autre chose que de casser des noix. Ou bien, il s'agit vraiment de casser des noix, mais il apparaît que nous n'avons pas pris cet art en considération, parce que nous le pratiquons sans peine et que ce nouveau casseur de noix nous en a le premier fait connaître la vraie nature, et peut-être n'est-il pas mauvais, pour obtenir cet effet, d'être un peu moins habile à casser des noix que la majorité d'entre nous.* »

Ceci fait penser à bien des choses :

- Qu'en retirant/allégeant/raréifiant, on obtient des effets plus justes, plus forts¹⁰.
- Qu'il faut bien sûr accumuler beaucoup d'idées pour pouvoir choisir celles auxquelles renoncer...
- Qu'en peinture ou en dessin, dans toute *composition* en fait, il faut savoir s'arrêter à temps : sentir que l'image est finie, alors même qu'il semble manquer quelque chose. Idem pour le théâtre qui est aussi une *composition*.
- Que le nouveau théâtre n'apparaît pas sous les traits d'une *augmentation* d'effet, mais le plus souvent par une *diminution/raréfaction*. Le nouveau théâtre est alors tenu, pendant une certaine période, pour un théâtre de moindre valeur. Jusqu'à ce que le précédent meure dans son opulence.
- Que l'appauvrissement progressif de nos artistes et de nos mini-compagnies

les fait s'approcher petit à petit, inexorablement, des casseurs de noix sur les trottoirs et des champions de jeûne dans leur cage. Un bout de trottoir serait-il l'avenir de cet art ? L'accepterons-nous ? La société l'acceptera-t-elle, ou nous y contraindra-t-elle ?... Ou pourrions-nous (pourront-ils) convoquer encore la société entière (ou sa représentation) pour assister à des œuvres complexes ?

POLITIQUE...

Certains disent que le théâtre est le dernier lieu possible aujourd'hui d'une réflexion universelle, héritière d'Athènes, de la Renaissance et des Lumières, réunissant un public vivant devant/autour d'acteurs responsables vivants.

Ma (notre) génération est née sous le signe d'un théâtre ouvertement politique, quelles qu'en soient les tendances ou les formes, directes ou indirectes – de l'agit-prop à la relecture critique des classiques. Beaucoup d'entre nous, presque tous, ont démarré dans le théâtre lycéen et universitaire. Durant les années 1960, le monde étudiant était quotidiennement politisé : Algérie, Vietnam, mais aussi le régime sévère imposé au pays par De Gaulle et ses gouvernements. Mai 68 a été à la fois la culmination de ce moment historique et le début de sa fin.

On a fini par dire que « tout est politique », ce qui n'est pas faux. Mais ceci a sans doute couvert bien des renoncements... politiques. À la vérité, ce que nous avons découvert en travaillant (en nous cultivant), c'est que tout est lié, qu'il ne peut pas y avoir d'un côté ce qu'on appelle « le politique », et de l'autre l'intime, l'inconscient, les sentiments et les folies.

« Théâtre politique = théâtre "de gauche" ? » Ce fut souvent un théâtre *partisan*. Pas au sens de théâtre de parti, même si les organisations de la classe ouvrière, comme on dit, étaient naguère puissantes et très « culturelles ». *Partisan*, en quel sens ? Dès la fin des années 60, le *Théâtre partisan* de Georges Lavaudant et de ses amis, c'était à Grenoble, non loin de l'Italie. En italien, *partigiano* désignait le *résistant*. Résistant à quoi, en temps de paix ? Résistant à l'autre théâtre, au commerce des fictions infantilissantes, à la solitude mondiale organisée de façon industrielle, force de maintien de l'ordre et source d'insatiables profits.

Question de goût personnel ? J'ai beaucoup de mal à lire une pièce qui se contente de raconter, même très bien, une simple histoire. Beaucoup de mal à en venir à bout, et a fortiori à envisager de la travailler. Je dois y sentir le vent de l'Histoire, du politique, si l'on veut... ou plutôt le brassage entre divers niveaux de lecture de l'aventure humaine, du plus personnel, au social au politique au mondial au planétaire – *The Globe* était le nom du théâtre de Shakespeare. C'est pour laisser passer ce courant qu'il y a des trous d'air dans l'écriture théâtrale, sans même remonter à Shakespeare et à son art de mêler sans cesse tous ces niveaux de lecture, ces mondes de vocabulaire qui nous chahutent.

Je prends un exemple plus récent : les deux pièces de Jean-Luc Lagarce que nous (Compagnie Studio Libre) avons réalisées : *Les Prétendants*¹¹ et *Derniers remords avant l'oubli*¹². Ces deux pièces semblent d'ailleurs fonctionner en couple inversé : la première présentant une situation sociale bien connue (les problèmes de successions dans les Maisons de la culture, avec leurs enjeux politiques) ouvrant sur les secrets privés des gens qui la vivent ; la seconde patageant dans un embrouillamini intime qui renvoie à une période politico-morale bien connue de notre société (Mai 68 et la libération des mœurs). Dans les deux pièces – mais c'est aussi la grande affaire de Lagarce –, on dit ce qu'on peut

dire, on s'arrange pour ne pas dire ce qu'il faudrait tout simplement dire, on cache et on se cache les illusions, les ratés, les saloperies. Il faut bien vivre... Mais aussi, dans ces non-dits récurrents, on entend l'impensé politique, la triste victoire du bonheur privé et de la solitude organisée. Nous venons de vivre récemment une chose comparable et encore plus évidente avec *Shoot/Get Treasure/Repeat* de Mark Ravenhill¹³, avec ses contradictions fulgurantes entre les embarras sexuels et sociaux de la middle class anglo-saxonne et l'invasion de l'Irak avec toutes ses conséquences.

Si nous avons fait par deux fois des spectacles traitant directement du régime de Vichy¹⁴, c'est que ce cancer politique, bien que se faisant discret durant les années 70, était toujours tenace. Mais aussi, le kitsch théâtral du régime, mêlant le ridicule absolu et la crapulerie criminelle, avait un véritable potentiel fictionnel, une imagerie. La politique de Vichy, c'est aussi une esthétique ! Mais encore, cela touchait l'inconscient collectif et individuel de ce peuple qui croyait alors s'en être sorti. C'est juste à ce moment-là que Le Pen a pris des forces - années 80... 90... 2000... 2010...

Et si je me suis passionné pour *Le Silence des communistes*¹⁵, c'est que dans ces lettres échangées, sous cette discussion parfaitement politique on sentait des personnes, des sensibilités, des vies secrètes. Et la correspondance suppose qu'on s'adresse à quelqu'un, ami ou auditeur - ou partenaire et spectateur.

BIOGRAPHIQUE

Peter Stein a dit un jour quelque chose comme ça : « Je dois toujours avoir un motif biographique pour travailler telle ou telle œuvre. » Pas un motif autobiographique. Mais une raison qui concerne à travers moi tous les secteurs de la vie, en particulier le politique : mon *être-au-monde*. Si cette démarche fait défaut, on restera en dehors de l'œuvre, on fabriquera un objet plaqué, extérieur. L'habileté prendra le pas sur la sincérité, sur le sentiment du monde qui doit habiter chaque instant de théâtre. L'enjeu dans tout ça est de porter/provoquer *une émotion*, quel que soit le sujet de l'œuvre. Il fut un temps où ce geste n'allait pas de soi. Inavouable presque.

Cette étincelle biographique, en ce qui me concerne, c'est parfois une simple idée, une courte phrase, un slogan, une blague : l'amorce imaginative pour aborder l'œuvre personnellement. Il importe de savoir, de formuler ce que l'œuvre a à voir avec *toi/moi/nous*. C'est une bouée de secours à certains moments du travail où l'on peut se perdre dans les détails - techniques ou autres -, les discours compliqués, les idées étouffantes. « Pourquoi je monte ça ? C'était quoi, mon motif de départ ? Et comment je le retrouverai à l'arrivée ? Et comment il donne une perspective à la difficulté que je rencontre en ce moment. »

II VERS LA MISE EN SCÈNE...

RÉPERTOIRE DU PASSÉ

Le Répertoire est le trésor accumulé (et en cours d'accumulation) des textes de théâtre, mais aussi de l'art, des techniques et des manières de les présenter. Il faut vouloir en connaître le maximum. C'est un socle. On n'en connaîtra jamais assez, ou de toute façon qu'une infime partie. Connaître cette longue histoire, c'est éviter de refaire ou de redire des choses déjà faites et dites. « Ceux qui ignorent le passé sont condamnés à le revivre » : Louis Malle avait placé cette phrase du philosophe américain Santayana en exergue de son film *Lacombe Lucien*. Ceci vaut aussi pour le théâtre et sa pratique.



4 Dessins de Jean-Pierre Vincent pour *Violences à Vichy II*.
Théâtre Nanterre-Amandiers, 1995. IMEC, 1050VCT/36/15

50 PIÈCES À LIRE (plus quelques unes...)

ESCHYLE	L'Orestie : - <i>Agamemnon</i> - <i>Les Choéphores</i> - <i>Les Euménides</i> (Prométhée enchaîné)	MUSSET	On ne badine pas avec l'amour Lorenzaccio
SOPHOCLE	Œdipe Tyran (Œdipe à Colone)	HUGO	Hernani (Mille francs de récompense)
EURIPIDE	Les Bacchantes Médée	LABICHE	Le chapeau de paille d'Italie L'affaire de la rue de Lourcine
SHAKESPEARE	Hamlet Macbeth Le roi Lear Comme il vous plaira (Henry IV : 2 parties)	GOGOL	Le Revizor
CORNEILLE	L'illusion comique Cinna	IBSEN	Peer Gynt (Hedda Gabbler)
MOLIÈRE	L'école des femmes Tartuffe Dom Juan Le Misanthrope (George Dandin, Les femmes savantes)	TCHÉKHOV	Les trois sœurs La cerisaie (Oncle Vania, La Mouette)
RACINE	Bérénice Phèdre	STRINDBERG	La danse de mort (Le Songe)
MARIVAUX	La double inconstance (L'île des esclaves)	CLAUDEL	Le soulier de satin
GOLDONI	La Locandiera (Barouf à Chioggia)	JARRY	Ubu Roi
GOETHE	Faust (1 ^{ère} partie)	VITRAC	Victor ou les enfants au pouvoir
KLEIST	Penthesilée Le Prince de Hombourg	BRECHT	Dans la jungle des villes Sainte Jeanne des abattoirs La vie de Galilée
BÜCHNER	Fragments Woyzeck La Mort de Danton (Léonce et Léna)	BECKETT	En attendant Godot (Fin de partie)
		Th. BERNHARD	Le faiseur de théâtre
		Edward BOND	Pièces de guerre : <i>Rouge Noir et Ignorant, La furie des nantis, Grande Paix</i>
		KOLTÈS	Retour au désert Roberto Zucco
		LAGARCE	Le pays lointain
		RAVENHILL	War and Breakfast
		RICHTER (Falk)

Liste établie par Jean-Pierre Vincent, 2014.

J'ai souvent proposé aux jurys d'entrée des écoles de théâtre auxquels je participais d'ajouter une petite épreuve aux concours d'entrée : 50 titres de pièces, de *L'Orestie* à nos jours, sur 50 papiers pliés dans un chapeau ; le candidat en tirerait un et devrait nous raconter - brièvement, simplement - ce qu'il sait sur cette œuvre. Mes chers collègues m'ont toujours répondu par des cris d'orfraie : « Mais tu veux intellectualiser le concours ! On n'entre pas à l'Université, ici ! Cela va barrer la route à des gens qui ont un vrai talent, mais pas de culture générale !... » Je persiste à penser que cette obligation serait un grand bien pour le théâtre français - plus que la création intempestive d'un rattachement à l'Université, aux « Masters » et autres billevesées. Vouloir faire du théâtre, c'est vouloir entrer *dans un Art*, non pas dans un petit métier où l'on se débrouille comme on peut. Diderot, déjà, refusait de séparer pensée et sentiment. Et les savants neurologues d'aujourd'hui font chaque jour de nouvelles découvertes - dans notre cerveau - sur les relations entre cognition et émotions et sentiments. Savoir, c'est aussi pouvoir enrichir ses émotions, « étendre son esprit », disait Diderot.

RÉPERTOIRE À VENIR

Parlons aussi d'un répertoire particulier : l'ensemble, ou le « catalogue » des projets, titres, scénarios possibles, que doit avoir en tête tout metteur en scène - tout artiste peut-être. « Je souhaite monter ceci, puis cela, puis cela, même sur des idées pour le moment irréalisables, mais qui font sens » Cette liste témoigne d'une pensée, d'un projet, d'une charpente qui « fait œuvre », si l'on veut. Elle peut se heurter aux impossibilités diverses, elle est susceptible d'évoluer sous l'effet de telle ou telle contrainte, ou de telle ou telle rencontre. Mais pour changer de projet, il faut déjà en avoir un.

PASSÉ PRÉSENT

Le théâtre n'est pas un art d'*actualité(s)*¹⁶.

Certaines circonstances ou rencontres peuvent produire des exemples contraires à cette affirmation. Mais les textes ou spectacles directement liés à l'actualité ne créent pas le théâtre dans sa nécessité historique. Jean Genet disait qu'on doit s'y adresser non seulement aux spectateurs présents, mais à ceux qui sont déjà morts, et à ceux qui ne sont pas encore nés. Le théâtre traverse le temps.

Tout texte de théâtre appartient, en fait, au passé ; et il n'existe qu'au présent. Un texte écrit la semaine dernière est déjà déposé dans le temps, projeté vers l'avenir en passant par le moment où il se joue. Il faut de toute façon interpréter *au présent* un texte qui excède le présent - Albert Einstein nous a bien expliqué, n'est-ce pas, que le présent avait une épaisseur assez indéfinie.

Jouer au présent un texte du vrai passé... Pour ces textes du passé, communément appelés « classiques », se pose la question délicate de l'actualisation. Mais il y a de toute façon actualisation ! Mais comment, et surtout *pour quoi faire* ? Ce sont des gens d'aujourd'hui qui interprètent ce texte, pour des gens d'aujourd'hui. C'est donc qu'ils lui ont trouvé une réelle *utilité*, voire une urgence¹⁷. Les modes de rapprochement sont divers, et parfois mêlés dans le même spectacle : depuis l'actualisation pure et simple jusqu'au respect scrupuleux et novateur de l'historicité.

À ce sujet, il y a ce qui concerne les acteurs et ce qui concerne les images. Pour les acteurs, il est impératif de jouer/parler *au présent*, surtout une pièce de lointain passé. Non pas pour vulgariser, ni feindre à tout prix que ces textes soient « actuels ». Ils ne le sont pas :

9/3

Projets

ARISTOPHANE Les Acharniens

??

SHAKESPEARE

Macbeth
Lear

Comedies

REPERZURE FRANCAIS

CORNEILLE - RACINE

Cinna Nicomede Iphigene

MUSSET

On ne s'indigne pas avec l'amour
bourgeois

LABICHE

30 millions de Gladiator

SECUR

Les Corbeaux

La Pensée ^{contient de l'effort}

VICHNERSKY

Tragédie Optimiste
Combat à l'Ouest

BRECHT

Reprise La Nole chez les Dits Bonjours
le Jungle des Villes
les Sept péchés capitales

BUCHNER

Woyzech
Lone et Lena

LENZ

le Nouveau Menoza.

ZANKE

Rathenow
Tulsky

ESCUDIE

Le jour de la Dominante.

GRUMBERG

..... ROMANS. IMMIGRES

LES POSSIBLES EN VRAC, QUI ME TRAVERSENT L'ESPRIT

Roger VITRAC	<u>Victor ou les enfants au pouvoir</u> (monté naguère par Demarcy Mota...)
Marguerite DURAS	<u>L'Eden Cinéma</u>
J-P SARTRE	Les Mouches (en coupant...)
MARIVAUX	<u>Le Prince Travesti</u> (Bavard) <u>La Double Inconstance</u> <u>L'Héritier de Village</u>
D-G GABILY	TDM3
MOLIERE	<u>Amphitryon</u> (Vassiliev à la CF, Lassalle au TNS...) <u>L'impromptu de Versailles + quoi ? (Pourceaugnac ?)</u>
SHAKESPEARE	<u>Titus Andronicus (trop de monde ?)</u> La Mégère apprivoisée (BRAKNI ?)
FLAUBERT	Le Candidat
BALZAC	Le Faiseur (déjà monté récemment par Demarcy Mota)
Henry BECQUE	<u>La Parisienne</u> (un très vieux projet : un décor petit comme une pièce d'appartement, avec autour la scène vide ; et l'action se déroule en texte continu dans le décor — entre personnages — et en coulisses — entre acteurs... Une histoire finit bien (décor), l'autre, mal (coulisses). Meurtre ou suicide...)
TCHÉKHOV	<u>Sur la Grand-Route</u> (autre projet qui revient : avec des bouts mêlés des <u>Bas-fonds</u> de Gorki, et peut-être <u>Tatiana Repina</u> de Tchekhov). Des clodos dans la neige et la boue, près d'une intemporelle caravane à sandwich/saucisse etc... Avec la bande à Godot...
On avait parlé d'autres choses ?.....	
Oui...	
RACINE	<u>Andromaque</u>
SOPHOCLE	<u>Antigone</u> (une pièce formidable. Sophocle ou Hölderlin)
BRECHT	<u>Jean la Chance</u>
BÜCHNER	<u>Léonce et Léna</u>

Restent le 11-02 :

Antigone

Amphitryon

Andromaque

Jean la Chance

ils sont historiques. Nous sommes des animaux historiques¹⁸. Mais le passé doit servir le présent, et non l'inverse. Il faut trouver, en chaque occasion, les outils pour que ces textes sonnent instantanément dans notre présent *et aussi* dans leur historicité.

Pour les images – le décorateur et le costumier (voire l'éclairagiste et le musicien) – cette question se pose en termes différents, et infiniment variés. Une tragédie romaine de Shakespeare, si elle est présentée en costumes romains (date de la story¹⁹) ou élisabéthains (date de l'écriture) ou d'aujourd'hui (date de l'interprétation), ne produira pas le même effet ni le même sens. Chaque choix peut avoir sa pertinence particulière, ainsi que les mixages (fréquents) entre ces trois époques.

Le problème qui, quant à nous, nous fait renoncer à l'actualisation complète, lors de chaque projet de ce type – alors même que nous l'évoquons à chaque fois –, c'est qu'un tel rapprochement peut produire quelques effets-chocs sur certaines portions du texte, certains moments de l'action, mais qu'il y a beaucoup de déchets, de parties inactualisables, en fait. On doit alors inventer d'inutiles détails pour faire passer la sauce, ou réécrire le texte ou le mutiler – sans profit.

Ce qui compte, en dernier ressort, c'est le *voyage*, qu'il s'agisse d'une pièce contemporaine ou d'une pièce plus ancienne : le voyage imaginaire, émotionnel et réflexif, où l'on entraîne les spectateurs. Voyage aller-retour. Car c'est bien pour eux qu'on travaille, n'est-ce pas. Et pour leur profit *au présent* et pour leur avenir (« Si cette notion est maintenue », comme disait Beckett).

LA BROCHURE DE TRAVAIL

Bénédiction de l'ordinateur, je peux taper mon texte et l'enregistrer à ma guise.

On peut ainsi le connaître en son cœur, mot après mot, se l'approprier autant que possible. Ressentir chaque infime détail. Disposer le texte afin que les divers collaborateurs y pénètrent d'une façon précise et peut-être surprenante. Bien sûr, certaines écritures sont plus contraignantes : les vers par exemple, ou quand l'auteur a voulu lui-même une certaine disposition spatiale du texte (Werner Schwab), ou quand tout simplement il a opéré lui-même des retours à la ligne significatifs – et dont il faut analyser les raisons. Par ailleurs, les vers n'ont pas la même réalité selon les langues : l'alexandrin n'est pas le vers élisabéthain, ni le vers allemand de Goethe. On peut imaginer plusieurs façons de pratiquer ce moment du travail préparatoire. Il y a ceux qui suppriment toute didascalie, et même toute attribution à des personnages, afin de « purger » radicalement toute lecture conventionnelle ; ou simplement la ponctuation.

J'opère des retours à la ligne dans les textes en prose, pour casser la tendance des acteurs/lecteurs à enchaîner « parce que c'est écrit ». C'est une vieille habitude de considérer qu'une réplique (une *tirade*) représente une unité « psychologique », un bloc de discours, et qu'il faut donc enchaîner. Et du coup, d'ailleurs, le partenaire a tendance à enchaîner mécaniquement... Alors que chaque ponctuation/respiration représente un événement considérable, parfois un coup de tonnerre dans la subjectivité de celui ou de celle qui parle – et dans la sensibilité de l'auditeur, des auditeurs : le partenaire en premier et... le public.

Penser/parler est une façon d'agir, ou plutôt une série de micro-actions successives, guettées par la surprise. Il est bon d'inscrire ça dans la *physique* de la page... Chacun (des acteurs surtout) pourra orienter son travail sur le texte : une sorte de parcours dont il faut passer les portes – ne pas en éviter une²⁰...

Ce que S. de J. pense
face à DJ.

T
!

Anthologie

GUSMAN

Mais les saints nœuds du mariage le tiennent engagé.

monte le ton

SGANARELLE

Eh ! Mon pauvre Gusman, mon ami, tu ne sais pas encore, crois-moi, quel homme est Don Juan.

GUSMAN

Je ne sais pas, de vrai, quel homme il peut être, s'il faut qu'il nous ait fait cette perfidie ; et je ne comprends point comme après tant d'amour et tant d'impatience témoignée, tant d'hommages pressants, de vœux, de soupirs et de larmes, tant de lettres passionnées, de protestations ardentés et de serments réitérés, tant de transports enfin et tant d'emporcements qu'il a fait paraître, jusqu'à forcer dans sa passion l'obstacle sacré d'un couvent, pour mettre Done Elvire en sa puissance, je ne comprends pas, dis-je, comme, après tout cela, il aurait le cœur de pouvoir manquer à sa parole.

Monte encore

SGANARELLE

Je n'ai pas grande peine à le comprendre, moi, et si tu connaissais le pèlerin, tu trouverais la chose assez facile pour lui.

Je ne dis pas qu'il ait changé de sentiments pour Done Elvire, je n'en ai point de certitude encore ; tu sais que, par son ordre, je partis avant lui et depuis son arrivée, il ne m'a point entretenu ;

des reproches en famille

mais par précaution je t'apprends, inter nos, que tu vois en Don Juan mon maître le plus grand scélérat que la terre ait jamais porté,

improvisé

un enragé, un chien, un diable, un Turc, un hérétique, qui ne croit ni Ciel, ni saints, ni Dieu, ni loup-garou,

qui passe sa vie en véritable bête brute, en pourceau d'Epicure, en vrai Sardanapale, qui ferme l'oreille à toutes les remontrances chrétiennes qu'on lui peut faire et traite de billevesées tout ce que nous croyons.

!!!?

Tu me dis qu'il a épousé ta maîtresse : crois qu'il aurait plus fait pour sa passion, et qu'avec elle il aurait encore épousé toi, son chien et son chat.

Satisfait

Il lui a baillé son ours de chat.

Un mariage ne lui coûte rien à contracter, il ne se sert point d'autre piège pour attraper les belles, et c'est un époux à toutes mains. Dame, demoiselle, bourgeoise, paysanne, il ne trouve rien de trop chaud ni de trop froid pour lui ; et si je te disais le nom de toutes celles qu'il a épousées en divers lieux, ce serait un chapitre à durer jusques au soir.

GUSMAN

Tu demeures surpris et changes de couleur à ce discours ; ce n'est là qu'une ébauche du personnage, et pour en achever le portrait, il faudrait bien d'autres coups de pinceaux.

anthologie

Suffit qu'il faut que le courroux du CIEL l'accable quelque jour ; qu'il me vaudrait bien mieux d'être au diable que d'être à lui, et qu'il me fait voir tant d'horreurs, que je souhaiterais qu'il fut déjà je ne sais où.

Mais un grand seigneur méchant homme est une terrible chose ; il faut que je lui sois fidèle, en dépit que j'en aie ; la crainte en moi fait l'office du zèle, bride mes sentiments, et me réduit d'applaudir bien souvent à ce que mon âme déteste. Pleure presque (crocodile).

Le voilà qui vient se promener dans ce palais : séparons-nous. → MV

Traville

Écoute au moins : je t'ai fait cette confidence avec franchise, et cela m'est sorti un peu bien vite de la bouche ; mais s'il fallait qu'il en vint quelque chose à ses oreilles, je dirais hautement que tu aurais menti.

Vite

Légitime et dit illi.

Victime et héros

de l'empire son submer oh x bone

LA TRADUCTION, SOUS TOUTES SES FORMES

On observe trop souvent une forte négligence sur cette question : un vrai laxisme ou bien au contraire une appropriation abusive. Que l'on soit doué(e) ou non pour les langues, il faut porter grande attention à la (aux) traduction(s). La traduction est un organisme vivant. Les langues bougent sans cesse les unes par rapport aux autres, comme les continents. Longtemps, les Français ont traduit au profit de la langue française – réputée la plus claire du monde. On a appris récemment à rester plus proche de la langue traduite, à conserver ainsi la trace de modes de pensée qui nous sont extérieurs – quitte à faire sonner étrangement notre langue... Encore une fois, *le voyage* : c'est là qu'on apprend le plus.

Ajoutons les accents dans les noms propres des pièces étrangères. Je me souviens toujours d'une note du jeune Brecht (années 20) qui avait pour titre, je crois, « Ethnographie du théâtre ». Il y disait qu'au théâtre il n'y a rien de plus facile que de deviner dans quel pays on est : si le type s'appelle George, ou *George (accent de Chicago)*, ou *Georg* ou *Giorgio*, ou *Györgi*, on sait où on est et on part pour le voyage. Même chose dans Tchekhov : les Macha, les Olga et les Tatiana, dits platement à la française m'arrachent les oreilles. Pourquoi pas *Mâcha* avec l'accent chantant sur la première syllabe ? Oui, le reste du texte est en français, mais ainsi accentué, l'ensemble prendra une couleur sensible particulière. On comprendra peut-être un peu mieux ce que c'est qu'être russe, même si ce personnage traverse des événements que nous pourrions vivre. Il les vit autrement. Le voyage, le décalage ! Cette fable des *Trois Sœurs* ne peut pas se passer ailleurs qu'en Russie. Et elle nous est passionnante et utile, justement parce qu'elle nous dépayse. Ici le voyage géographique (ethnologique) s'ajoute au voyage dans le temps. Nous sommes des êtres historiques (venant d'un passé précis) et géographiques (peuplades dispersées mais toutes humaines). Le metteur en scène est un traducteur global. Cette traduction sous toutes ses formes constitue une bonne part de la joie dans ce travail.

Même pour les textes français, nous aurons à exercer une traduction à l'intérieur même de notre langue. Chaque pièce est écrite dans une langue particulière, unique, *étrangère*, qu'il nous appartient de traduire. Il y a des langues très différentes dans notre répertoire : de Molière et Corneille, des différentes époques de Racine, Marivaux, Beaumarchais, Musset, Hugo (Dieu sait !), mais aussi Labiche et Feydeau, mais encore Claudel, Beckett, Koltès, Chartreux ou Rambert, Lagarce ou Massera... Marivaux écrivant pour les Comédiens Italiens ou pour les Français ne se situe pas au même endroit de la langue. Et même davantage : Marivaux écrivant pour l'actrice Silvia, Molière écrivant pour la vipère Armande ! L'auteur écrit parfois pour une actrice ou un acteur très précis. À nous d'entrer dans cette énergie-là, des années plus tard. On peut négliger cette question, mais alors on risque d'aplatir tout, on ramène tout à une pratique unique et vague de la langue.

AVEC QUI ? (LA « DISTRIBUTION »)

Lire (réapprendre à lire) et se documenter. Fouiller en toutes directions à partir du texte, de l'auteur, de l'époque entière, s'il y a lieu. À partir de là, unir/croiser critique et imagination, contrainte et liberté, rigueur et fantaisie, respect et brutalité. Tout savoir ! En savoir plus que l'auteur, pour revenir à la lettre de ce qu'il dit... On lit et on relit pour se confirmer qu'on est dans le bon choix, polir et développer les idées de base...

Alors, qui va incarner ça ? Au cours de ces lectures, des visages d'actrices et d'acteurs apparaissent, composent des paysages humains possibles, des familles plausibles, des alliances praticables. Dans cette quête, il faut être à la fois sans tendresse

sentimentale pour des amis avec qui on a déjà bien travaillé, et ne pas chercher à tout prix des visages nouveaux : un choix équilibré... Faire des listes, des appareillages... Le destin du spectacle en dépend, radicalement.

La décision est toujours difficile, souvent cauchemardesque. Pour ma part, je fais ce travail longtemps en amont, dans le secret de notre équipe, sans aucune pression extérieure. Quand le monde du théâtre apprend que je vais monter telle ou telle pièce, c'est que j'ai déjà choisi les acteurs pour le faire. La sérénité du travail est à ce prix.

Il est évident que ce travail se fait d'autant mieux... quand on va le plus souvent possible au théâtre – parfois pour voir des spectacles dont on pourrait dans l'absolu se passer – pour voir des acteurs : ce qu'ils font, ce qu'ils ne font pas (ou pas encore) et pourraient parvenir à faire, chercher des indices de performances possibles, etc²¹...

LEÇONS DE SHAKESPEARE

Shakespeare, par la voix d'Hamlet parlant aux comédiens débarqués à Elseneur, donne plusieurs conseils inoubliables, et qu'on oublie trop souvent²².

Premier conseil, le texte : « *Dites le texte, s'il vous plaît, comme je vous l'ai lu, la bouche légère, car si vous le braillez comme font tant de nos acteurs, mieux vaudrait que je le confie au crieur public.* » On parle souvent trop fort. Rassurante d'une angoisse ? Fuite en avant ? Bonne volonté mal placée ? Mais parler trop fort, c'est jeter son texte à la volée, à la cantonade. Cela empêche d'écouter ce qu'on dit, pendant qu'on le dit. Et cela empêche le(s) partenaire(s) d'entendre vraiment ce qui est dit ; et par ricochet, le public lui-même. Il sera toujours temps (techniquement) d'adapter le niveau sonore à l'acoustique de telle ou telle salle. Commencer piano...

Second conseil, les gestes : « *Et n'allez pas scier l'air avec votre main, comme ceci, mais soyez mesurés en tout...* » C'est devenu comme une obsession pour moi, durant mes répétitions, et devant beaucoup de spectacles auxquels j'assiste – et qui m'énervent. Je fais la chasse à tous ces faux gestes « instinctifs », irréfléchis, gestes d'assertion, toujours les mêmes, points d'appui illusoire. Il suffit que cette danse des bras et des mains s'arrête, et l'on se concentre aussitôt, entièrement, sur la présence de ce corps humain-là, et on écoute autrement ce qui sort de lui : texte, humeur, sentiments.

Et troisièmement : « *Ne soyez pas non plus trop raides, fiez-vous plutôt à votre jugement. Réglez le geste sur la parole et la parole sur le geste en vous gardant surtout de ne jamais passer outre à la modération naturelle...* » En finir donc avec l'agitation gratuite (et pseudo-rassurante), mais choisir tel geste précis, appuyant tout d'un coup de façon singulière tel mot, telle phrase plus obscure qu'une autre, telle intention ouverte ou cachée.

BAS LES MAINS...

Leçon complémentaire (à Hamlet) par Heinrich von Kleist (Abendblätter, 4 octobre 1810)

« Kant dit quelque part dans sa *Critique du jugement* que l'entendement humain et la main de l'homme sont deux choses nécessairement accordées et indissociables. Selon lui, l'entendement a besoin, pour être efficace, d'un instrument d'une perfection aussi multiple et variée que la main ; et réciproquement, la structure de la main révèle que l'intelligence qui la gouverne ne peut être que l'entendement humain. La vérité de cette proposition apparemment paradoxale n'est jamais aussi évidente que lorsque nous voyons jouer M. Iffland sur scène. C'est en effet ainsi qu'il parvient à exprimer de la façon la plus étonnante presque tous les états et mouvements intérieurs du cœur (...) Il n'y a guère d'acteurs

9 *Derniers remords avant l'oubli* de Jean-Luc Lagarce : réflexions de Jean-Pierre Vincent sur la distribution, février 2003. Texte dactylographié avec annotations manuscrites. IMEC. 1050VCT/48/5

DERNIERS REMORDS AVANT L'OUBLI
Jean-Luc LAGARCE

Distribution en cours (Début Février 03)

Même si on distribue pas ça, ça reste un souvenir.

<p>PIERRE, 42 ans</p> <p><i>Jean-Luc Lagarce à l'écran</i></p> <p><i>Capit. Armand</i></p> <p><i>Alain Delon</i></p> <p><i>Francis Cluzat</i></p>	<p>Jérôme KIRCHER, Aurélien RECOING, Patrick CATALIHO, Philippe DEMARLE Tchéky KARYO <i>Samuel</i> (Jacques Bonaffé pas libre...)</p>
<p>PAUL, mari d'Anne, 38 ans</p> <p><i>M. MAREV</i></p> <p><i>Jean Gastaldi</i></p> <p><i>Caroline</i></p> <p><i>Hayfa</i></p>	<p>Philippe DEMARLE, Jérôme KIRCHER <i>B. Fournier</i> <i>El. Fuy. Watkins</i></p>
<p>HELENE, épouse d'Antoine, 42 ans</p> <p><i>Marie-Armelle Deguy</i></p> <p><i>Christine Sagneux</i></p> <p><i>Nick. Richard</i></p>	<p>Valérie DRÉVILLE. (ou Jany Gastaldi) Marie-Armelle Deguy, Anne Benoit, Clotilde Dubois, Dominique Reymond ? Nada Stankar ? <i>Réaume à Bourville</i></p>
<p>ANNE, épouse de Paul, 34 ans</p> <p><i>Sarah Guzman</i></p> <p><i>H. Alexan. Miché</i></p> <p><i>Catherine Marchet</i></p> <p><i>Antoine</i></p> <p><i>Esther</i></p>	<p>Valérie BLANCHON, Anne BENOIT (?) Irène Jacob ? (Trop petit pour elle ?) Une Edith Scob jeune - <i>Nick. Richard</i> <i>Antoine</i> <i>Esther</i></p>
<p>ANTOINE, mari d'Hélène, 43 ans</p>	<p>Guillaume LEVEQUE, (Hervé Pierre pas libre) Aurélien RECOING, Jean-Claude Legay ? <i>ch. Estay.</i> Gilles DAVID ! Marc Bermann <u>NYK</u> <i>Marc</i></p>
<p>LISE, fille d'Hélène et Antoine, 17 ans</p>	<p>Très jeune, à trouver dans les teenagers du Conservatoire (JTN ? ou X ?)</p>

1



10 *Derniers remords avant l'oubli* de Jean-Luc Lagarce. Théâtre National de l'Odéon, 2004. Photographie de représentation. © Pascal Victor

Une pièce de 8h ce n'est pas seulement un dialogue plausible / et imagé. Bien sûr, c'est plausible, et même plus vraiment humain, génialement vrai que d'autres auteurs. Mais pour jouer ce texte, il faut autre chose, tenir compte d'autre chose : c'est aussi un poème dramatique. L'existence du texte a une sorte d'indépendance, qui n'est pas « parallèle à l'action », mais sa condition même. L'action n'est pas de raconter l'histoire de Richard II ou d'Hélène de Narbonne ; elle est de la raconter sur un théâtre. Dans une langue qui produit un monde sur un théâtre. Dans une langue qui construit les acteurs (développer ça).

Le fleuve et les accidents : il faut noter chaque explosion de langue, souligner chaque image.

Mais alors on pourrait devoir s'arrêter à chaque mot (c'est la tendance au départ de l'acteur français, dès lors qu'on attire son attention sur ce problème), mais non !

Il faut que le fleuve coule, que le cheval coure.

Il faut accentuer chaque image et courir en même temps dans la langue, dans la fable, dans l'histoire. Il faut être saisi, physiquement, et buccalement, par chaque fusée langagière, mais très vite.

P. Brook nous disait : « Vite et profond. C'est d'ordinaire contradictoire. Vite va avec superficiel, profond avec lent. Vous êtes dans la rue, derrière vous un grand bruit. Vous vous retournez, c'est fini, vous avez entrevu l'accident. Dans Shakespeare, vous vous retournez vite et l'accident est vu. Vite et profond s'allient ».

Concret > engagement complet dans chaque instant. Mais changements continuels, tous aussi engagés les uns que les autres. Vivacité / Fatigue perpétuelles. Un joyeux enfer.

On n'a jamais l'esprit assez libre, assez ouvert, pour piger tout de suite les incroyables contradictions par lesquelles Shakespeare fait passer ses personnages. Un théâtre aussi hasardeux que la vie ; mais mené par une nécessité impérieuse.

Shakespeare dit tout. Toute scène est commentée quelque part par une autre scène. A plusieurs scènes de distance, il vous dit comment il faut jouer telle ou telle scène. Tout se relie. Tout est solidement arrimé.

Mais tout est libre !!

Fou ! Une galaxie où tout bouge par des relations nécessaires, et libres !

Tout est dit et relié, mais il y a par moments des ellipses royales (des trous noirs). Ces ellipses se révèlent tôt ou tard, elles-mêmes absolument nécessaires et explicables.

Univers

+ Tout à chaque instant. Le monde entier tout le temps.

+ La nécessité essentielle des scènes de transition.

Parler le Shakespeare - 11/3/1996.

A moins de jouer une traduction de parti-pris qui annule ou tempère la réalité poétique du texte shakespearien, on est fatalement amené à un certain type de jeu, de conjonction instantanée de l'intelligence, de l'élan, de l'interprétation, de la possession corporelle qui est typique du jeu shakespearien. Qui lui est si consubstantielle que, si elle ne se produit pas, tout part en eau de boudin.

Il faut en avoir plein la bouche
plein la tête
plein le corps (Allan Howard...)

Tous les trois en même temps. Si un élément n'est pas impliqué, il manque quelque chose.

Engagement d'enfer et sans cesse fluctuant et/ou en rupture. Cascade de sentiments où le jeu de l'intelligence est lié à l'inspiration, le plaisir de mastiquer la langue avec celui de mettre en branle l'espace et le temps, la nuit, les fleurs, la mort, le destin, le plaisir, etc....

Jouer et raconter : Dedans absolument et dehors résolument. S'engager personnellement dans le personnage, dans l'autre (les autres) en face (= la situation). S'y engager de tout son être, MAIS AUSSI contrôler du dehors : connaître la pièce, le récit d'ensemble et le raconter.

Le jeu du quatrième mur : Il n'y en a presque jamais. Ou bien un quatrième mur à éclipse.

L'intériorité des personnages (/ / celle des acteurs s'en emparant) est toujours à projeter vers le public qui est le MONDE (les présents mais aussi les morts et les pas encore nés).

II Jean-Pierre Vincent. *Carnets*, IMEC. 1050VCT/83/2. Jean-Pierre Vincent écrit ces notes au moment où il travaille sur *Tout est bien qui finit bien* au Théâtre Nanterre-Amandiers [1996]. De Shakespeare, il a aussi monté *Peines d'amour perdues* au TNS en 1980 avec des élèves de l'école, et *La Tragédie de Macbeth* en 1985 dans la Cour d'honneur du Palais des papes à Avignon avec la Comédie-Française. Il a caressé l'idée de monter *Le Roi Lear* et *Hamlet*, sans que ces projets voient le jour.

aujourd'hui capables de l'égaliser dans l'art de la pantomime, en particulier dans les pièces bourgeoises. Mais d'une façon générale, aucun de ses membres ne contribue autant à l'expression d'une affection de l'âme que sa main ; elle détourne presque l'attention de son visage pourtant si expressif ; et aussi excellent que soit ce jeu, nous croyons néanmoins qu'un usage plus modéré et moins prodigue que celui qu'il en fait serait tout à l'avantage de son jeu (*pour autant* que celui-ci laissât à désirer). »
Qu'en termes élégants...

LEÇONS DE MOLIÈRE (À ÉCRIRE)

*L'Impromptu de Versailles*²³.

LEÇONS DE BOND

Le centre. Si Mister Bond lit ça, il me dira évidemment que je n'ai rien compris, mais tant pis. C'est ce que j'ai compris et qui m'est bien utile. De fait, je pensais cela spontanément depuis longtemps. Mais en travaillant les *Pièces de guerre* et en lisant les *Commentaires sur les Pièces de guerre* et autres textes et lettres, j'ai pu me formuler plus clairement cette notion.

Toute pièce de théâtre (*Drama*) - pas seulement celles de Bond - a un *centre*, un motif ouvert ou secret qui en fait l'épine dorsale, parcourant l'œuvre de son énergie, de son sens, de son *énergie du sens*, dit-il, donnant une direction et un contenu profond aux détails, aux épisodes. Il faut le déterminer, l'identifier et/ou le choisir. Il en va de même du propos du metteur en scène au sujet de l'œuvre. Le centre n'est pas un organisme mort. Il n'a pas un développement linéaire. Il peut sinuer, diverger dans des voies annexes, se contredire en apparence, puis revenir à sa ligne : il est riche.

Et chaque scène a sa réplique centrale.

Chaque phrase son mot central. C'est déjà dans Shakespeare : les « mots rayonnants », comme les appelle Peter Brook, qui répandent leur énergie sur tout un passage. Non pas un mot sur lequel il faudrait appuyer de façon sonore ou emphatique : un mot qui, une fois identifié, donne son *énergie* à toute la phrase.

À chaque instant doit se poser la question de savoir où l'on en est par rapport au centre, loin ou près, à quel point de son avancée, vers où on est censés aller.

C'est ainsi que chaque instant vaut pour toute la pièce - et vice versa...

SILENCE(S)

Au début est le silence et non la parole - je ne suis pas le seul à le rappeler. Le texte théâtral est troué. Il n'y a pas « des silences » : tout est d'abord silence. Un texte de théâtre, ce n'est pas simplement des mots alignés pour constituer un récit, ou un essai. C'est du silence avec des mots pour le remplir. Le silence de la vie nue. Une réplique ou une « tirade » n'est pas un bloc d'une seule pièce censée représenter une attitude, un discours unique. Il y a des points, des virgules, mais bien plus : une articulation de cette énergie qui fait qu'on parle. Le désir de parler s'alimente de silence. Tandis que nous parlons le reste de notre corps est silence. Mais c'est le corps qui pense, et c'est lui qui parle. Chaque mot est un moment de vie. Tout ceci est évidemment différent chez chaque auteur, mais doit être toujours présent dans la ré-imagination du texte par l'acteur.

Dans le silence, on pense, ou on essaie de penser. On prépare ce qu'on pourrait dire, même dans les silences les plus brefs. Et puis l'on dit ce qu'on avait prévu... ou pas...

Le silence en nous joue pendant que nous parlons.

Silence initial (et final) du spectacle : important de penser (d'imposer) le silence avant de commencer, et le silence quand c'est fini, quand la pièce (le spectacle) meurt.

PRENDRE LE TEMPS. DIALOGUE (À ÉCRIRE)

Calmer le temps dramatique, parfois le dilater

Articuler le récit, le jeu, le ou les espaces, les couleurs...

SURPRISES ET BONNES ERREURS

On peut tirer profit des erreurs, bévues, loupés, à tous les stades du travail : un objet mal posé dans la maquette du décor, un acteur qui entre en avance ou en retard, une page du texte intervertie, un son qui part au moment imprévu... Quelque chose à quoi on n'aurait jamais *pensé*, et qui vous arrive par chance. Le premier réflexe serait de se remettre dans le droit chemin, mais il est bon de réfléchir - rapidement - à ce qui peut advenir de cet accident, et qui pourrait même bouleverser l'assiette d'éléments longuement mûris et réfléchis... Un hasard qui devient nécessité. Le travail artistique n'est-il pas de tenter continuellement ce diable-là, celui de l'accident profitable, de l'inouï, du jamais vu ? Non pas que je sois pour l'improvisation à tout prix : c'est la balance délicate entre le projet réfléchi et l'imprévu qui est au cœur de notre travail : suivre sa route, mais guetter la petite faute qui change tout. L'intervention du dramaturge, de l'assistant, ou de quiconque, est souvent troublante, frustrante, irritante. Si l'on sait passer là-dessus, écouter, être intellectuellement honnête, on ne peut qu'y gagner. Encore faut-il avoir de bons collaborateurs, c'est-à-dire plus affûtés que vous sur telle ou telle question.

La capacité critique, et surtout autocritique, est un atout précieux, pas facile à accepter pour certains, mais c'est ce qui fait avancer le travail collectif plus vite et dans le bon sens.

LES COUPS DE THÉÂTRE : LES CONTRASTES

« Le diable, c'est l'ennui », écrivait Brook. Ce n'était pas une revendication pour le théâtre de pur divertissement.

En lisant de près les grands auteurs, et surtout en les travaillant, on voit avec quelle constance, quelle science instinctive et quel génie parfois, ils ménagent de scène en scène, de moment en moment, des effets de contrastes calculés, parfois évidents, parfois plus difficiles à observer. Si on passe à côté de ces contrastes, si on néglige ces accidents de récit, ces virages, il est clair que le résultat sera plat. Le danger sera alors de compenser, de créer de faux événements, des effets extérieurs incongrus.

Ceci vaut pour la conduite générale du récit (donc de la compréhension et des émotions du public) par le metteur en scène. Mais cela vaut aussi pour chaque participant à la construction du spectacle : acteurs, scénographes, musiciens...

OSER ÉCOUTER/OSER ENTENDRE

Est-ce une particularité culturelle française ? Notre rapport aux classiques est souvent empêtré d'une bonne couche de culture bourgeoise réactionnaire, pour un théâtre bien-pensant et de mauvais goût se prenant pour le raffinement extrême, feignant (aux 2 sens du terme) de ne pas entendre la voix irrégulière (scandaleuse) des poètes : Marivaux et Musset ainsi réduits - pendant très longtemps - à être de charmants alibis pour ne pas

penser. Je parle de ces deux-là, mais c'est souvent kif-kif pour les autres auteurs, anciens et modernes. L'indéniable élégance de leurs phrasés a longtemps transformé leurs textes en berceuses asexuées... Or le sang y bouillonne, les conflits y foisonnent. L'argent y a son poids. Et le sexe, même s'il n'est pas dit crûment, y joue son rôle.

« L'ARRANGEMENT »

En ligne directe de Brecht et du Berliner Ensemble...

C'est une notion plus active et plus subtile que celle habituelle de « mise en place ». La disposition des corps et des groupes sur la scène (dans l'espace) raconte les rapports de force dans une lecture claire. Les groupes sont compacts, opposés entre eux, ou à un individu seul... Entre eux, des vides. Ici est claire la référence de Brecht à la peinture chinoise classique, ses contrastes entre le plein et le vide, son petit poème dans un coin, du rien, et un motif peint ailleurs...

L'arrangement doit tenir/durer tant que le rapport (de force) entre les personnages reste identique (observer cela). L'arrangement doit insister. Il faut donc résister à la tentation de bougeoter par angoisse de l'immobilité ou pour le plaisir de la virtuosité.

DE LA PSYCHOLOGIE/PAS DE PSYCHOLOGIE (À ÉCRIRE)

Il est indéniable qu'il faut faire preuve de « psychologie ». (Mais, le vendeur de voiture de Lagarce exalte la psychologie alors qu'il en manque totalement²⁴...)

IDENTIFICATION

En répétition, je m'identifie instinctivement, sans cesse :

- à l'auteur. Dans quelle posture, quelle intention a-t-il/elle écrit, quel but affirmé, quelle énergie particulière ?
- au plus petit détail du texte, donc.
- à chaque actrice ou acteur. Où en est-il/elle ? Où est-il/elle ?
- au spectateur (idéalement visé).

C'est une gymnastique épuisante et grisante. Quand j'oublie un de ces pôles, je fais un faux pas. Si l'une de ces identifications est absente, il manquera quelque chose au spectacle. Le cerveau du metteur en scène est « multifonction ».

LÂCHER PRISE

Il faut savoir se détacher de son travail au cours des dernières répétitions, ne pas se crispier sur *ce qu'on veut voir et entendre*. Il faut savoir devenir un spectateur étranger au travail, regarder le plus objectivement possible son propre spectacle *du dehors*. Sinon, on s'acharne bêtement, on s'enrage inutilement. Ce détachement n'est pas facile. Beaucoup n'y parviennent pas. Pas facile de prévoir, de se réserver et d'organiser ce temps, quelques jours avant la première, où l'on peut se dire que « c'est pratiquement fini : regardons ». C'est le meilleur moyen de voir et d'entendre *ce qui est vraiment sur le plateau*. Il est toujours temps de corriger, jusqu'au dernier instant : si la nouvelle est juste, tout le monde l'appliquera avec facilité.

Manfred Wekwerth - un des disciples successeurs de Brecht - donnait à ce propos deux conseils (deux trucs !)²⁵ : regarder un filage en plissant fort les yeux, ou bien se retourner et le regarder à l'envers dans un miroir... Deux façons de rendre le regard étranger... Le spectateur ne verra pas tout ce que nous voyons, nous, après des semaines

de minutie et de concentration... Les yeux plissés, tu vois à peu près ce que voit une personne qui voit la chose pour la première fois.

Autre solution : accueillir un ou plusieurs amis au filage choisi : la présence d'une seule personne extérieure au travail aide à le percevoir tout à fait différemment – sans même qu'elle donne son avis...

III SCÉNOGRAPHIE/DÉCOR

Ce je peux dire à ce sujet est en partie conditionné par une histoire, celle de notre travail avec Jean-Paul Chambas²⁶. Bien qu'ayant produit désormais – depuis 1976 – une série impressionnante de décors, sa raison sociale est toujours d'être peintre, artiste peintre. Fort d'une longue expérience théâtrale, il reste extérieur à l'histoire proprement dite du « décor ». Il lui apporte une attitude riche des thèmes et des formes de sa peinture, de provocation, de « naïveté radicale ». Notre travail sur les pièces du passé se nourrit souvent de l'écart, la contradiction calculée, entre l'Histoire des formes digérée par Chambas et l'historicité plus scrupuleuse des costumes de Patrice Cauchetier²⁷ : écart où ma sensibilité et celle de chaque spectateur travaille...

QUELQUE CHOSE PLUTÔT QUE RIEN ?

Avant tout, il n'y a peut-être rien sur le plateau – la page est blanche et la maquette est vide... Les Grecs ont commencé ainsi : rien à voir, rien que l'architecture du théâtre, les costumes, la chorégraphie. Cela s'appelait pourtant *theatron* (là où l'on vient regarder). Mais le grand Eschyle ne tarda pas à travailler avec un peintre pour inventer le premier décor. On peut rappeler la polémique récente lancée par Florence Dupont²⁸, dénonçant la surévaluation du poème et de la théorie littéraire par Aristote qui refoulerait du même coup l'aspect visuel et musical, le charme des « chanteurs » et du spectacle qui attireraient réellement le public de cette époque. Le théâtre était alors obligatoire et cela durait toute une journée : il fallait bien des chansons... Florence Dupont tord utilement et violemment le bâton dans l'autre sens. Mais Eschyle, Sophocle et Euripide ont produit des poèmes dramatiques immenses. Qui peut le nier ?...

Bon, disons qu'au départ il n'y a rien. Et gardons une grande prudence dans l'envahissement de cette non-image par des éléments qui l'encombrent. Car tout de même, il s'agit aussi d'écouter les humains s'expliquer sur leurs affaires.

L'art de la scène – de la mise en scène depuis qu'elle a été nommée – est de travailler le mixage, l'équilibre/déséquilibre entre ce voir et cet entendre – et l'écart, le *vide* significatif parfois entre les deux.

DIDASCALIES

En tête de son œuvre ou de chaque scène, l'auteur dit quelque chose, ou il ne dit rien. Il dit beaucoup, ou il dit le minimum. Il décrit une image assez précise, ou évoque un monde (Heiner Müller). S'il dit quelque chose, c'est un rêve – ou un truc bêtement praticable (Labiche, Feydeau et consorts). L'auteur vivant est la plupart du temps troublé, voire déçu, quand il/elle assiste au spectacle réalisé. Quand c'est lui/elle-même qui a mis en scène



12 *George Dandin* de Molière, Compagnie Studio-Libre, Le Préau, 2018. Avec Vincent Garanger [Dandin], Alain Rimoux [Sotenville] et Matthias Hejnar [Clitandre]. © Pascal Victor

son texte, il peut se persuader, à tort ou à raison, que c'est parfait. Mais la déception peut aussi le guetter...

Toute didascalie est datée – fût-elle seulement de l'année dernière. Toute indication de décor doit être examinée, relue à la lumière de la dramaturgie (de ce qui nous a décidé à monter ce texte-là et nul autre).

MACHINE À JOUER/PAYSAGE MENTAL

Laissons de côté les décors naturalistes, les appartements à volonté du théâtre bourgeois²⁹, ou les simples illustrations plus ou moins élégantes du lieu où se déroule l'action. Le naturalisme est l'ennemi désigné du théâtre d'aujourd'hui.

Certains dispositifs scéniques sont plutôt des *machines à jouer* : par exemple et pour ne citer que lui, le cœur du travail de Pierre-André Weitz avec Olivier Py, ces praticables et escaliers qui roulent, batifolent, s'emboîtent, se construisent et déconstruisent (sans que leur travail se réduise à ce mécano, bien sûr). D'autres seraient des *paysages mentaux*, chargés à la fois de rendre l'action physiquement possible et de figurer les soubassements et les entours poétiques du texte et de l'auteur : prenons les propositions de feu Gilles Aillaud, par exemple et pour ne pas parler de notre travail avec Chambas (et sans oublier les Arroyo, Rieti, Fanti..., tous des peintres³⁰). Ici, en particulier, le décor changera le moins possible au cours du spectacle : il en contiendra/dépluera tous les possibles. C'est la lumière qui en transformera la perception dans le cours des actions et du temps.

Il est évident qu'existent ou peuvent exister toutes les variations et degrés possibles entre ces deux principes.

Le plus intéressant, pour moi, est ce qui se déroule de l'un à l'autre durant le processus d'invention : disons, grossièrement, de la machine à jouer au paysage. Ou encore, du dessin à la peinture au volume. L'ordre de ces trois moments peut être bouleversé. On peut commencer par la maquette – parce qu'on a une idée précise à vérifier. La confirmation, ou non, viendra par les dessins... dessins avec des personnages, car dans le décor il y a des gens !

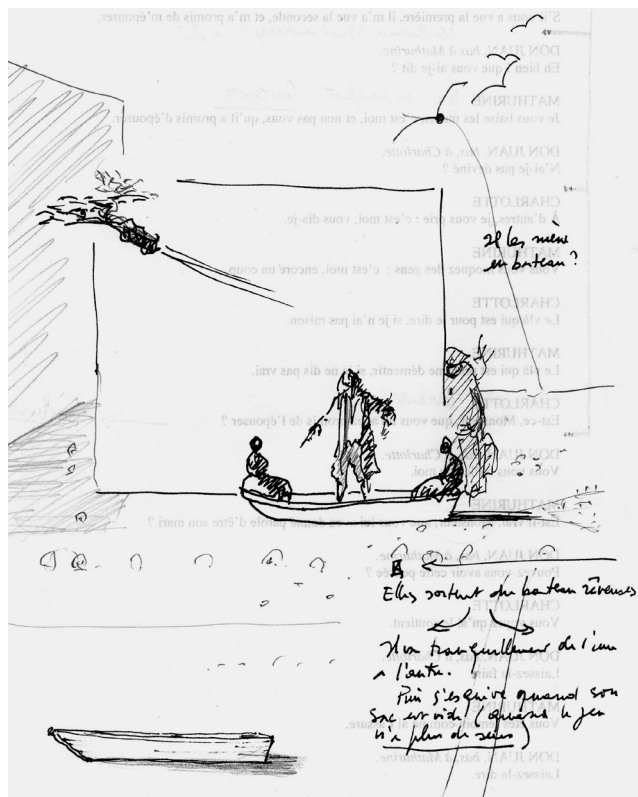
Tout jeunes, avec Chéreau, nous avons pris l'habitude de dessiner minutieusement des sortes de *story boards* : décors et personnages, « arrangements ». C'était une base de travail pour commencer, quitte à ce que l'expérience nous fasse tout changer...

ENTRER/SORTIR

C'est une question primordiale, dès le tout début du travail : la recherche de ce que j'appellerais la *scénographie*, avant de penser décor et image : la recherche d'une dynamique, de l'accès à ce *lieu*, comment on en sort...

Qui entre où ? et pourquoi. Qui sort où ? et pourquoi.

Exemple, notre préparation du décor pour *En attendant Godot* : bien que s'attaquant à toutes les règles et manières du théâtre régnant à son époque, Samuel Beckett reprend à son compte les données les plus antiques et radicales de la scène. La circulation « jardin/cour », entrer et sortir par ces mystérieuses coulisses à droite et à gauche, c'est une loi sans laquelle je ne comprends rien à la pièce, d'autant plus qu'elle fait ouvertement référence aux Clowns Anglais et à leurs rejetons Américains du Cinéma : dans *Godot*, dans Beckett en général, il y a une balistique de fer à respecter. Ensuite, à l'intérieur, on pourra faire vivre et varier ce qu'on veut.



13 *Dom Juan* de Molière, Comédie-Française, 2012.
Acte II. Dessin de Jean-Pierre Vincent.
Coll. Frédérique Plain



14 *Dom Juan* de Molière, Comédie-Française, 2012.
Recherches sur le décor. Dessin et collage de Jean-Paul Chambas.
Coll. Frédérique Plain



15 *Dom Juan* de Molière, Comédie-Française, 2012. Dessin de Jean-Pierre Vincent : «Sganarelle va tomber». Coll. Frédérique Plain

12/2/2002

(...)

Décor des *Prétendants*: eh oui, à chaque fois, c'est différent. Pour certains décors, il faut 15 maquettes successives, perdition, cauchemars... Pour d'autres, cela sort du premier coup. Ainsi des *Prétendants*, semble-t-il. Impeccable à la première maquette de Jean-Paul. Nous avons bien parlé durant 2 après-midi et fait une lecture à haute-voix avec lui (l'incluant).

10/09/2002

Travail en profondeur sur *Les Prétendants*. Fatalement: le décor pensé / maquette il y a six mois NE VA PAS. Résisté quatre jours, puis téléphoné à Chambas pour la mauvaise nouvelle (?). Tout refaire... Mais il s'y est mis tout de suite. Tout de même, nous avons travaillé!..

16 Jean-Pierre Vincent, *Carnets*, IMEC, 1050VCT/84/5



17 *Lorenzaccio* de Musset, Théâtre Nanterre-Amandiers, 2000.
Travail à la table. En haut depuis la gauche: Bernard Chartreux, Jean-Pierre Vincent, Sophie Lecarpentier, Fabien-Aissa Busetta; en bas depuis la gauche: David Gouhier, Olivier Angèle, Alexandra Giuliano, Bernard Ferreira et Pierre Gondard. IMEC, 1050VCT/71/3

« JE PEUX TRAVAILLER LÀ »

À un moment donné³¹, devant la maquette de décor en évolution depuis des heures, semaines ou mois, je me dis, et je dis « Stop ! Je peux travailler là ». Il y a suffisamment de trouvailles confirmées, suffisamment de mélange entre certitudes et incertitudes. Il faut arrêter de se tourmenter la cervelle. La maquette, le décor en petit – faut-il toujours savoir ce que ça donnera en grand... – propose autant de contraintes que de possibles et d'encore inimaginables libertés : celles du travail en répétitions. Car, quelle que soit la cohérence du travail préparatoire, on n'a pas encore tout vu... Quelle que soit la cohérence du décor, il faut lui garder un coin d'aléatoire.

Mais il est très rassurant de se trouver devant cet objet fini/pas fini. Une nouvelle étape de travail peut commencer, appuyée sur cet endroit de non-retour.

Et justement – rarement – la suite immédiate du travail peut nous amener à nous poser de nouvelles questions. Le décor est-il trop (vite) fini ? Ne s'est-on pas contenté de trop peu ? Faut-il tout reprendre ? Tout ou partie ? Ne pas s'affoler, mais ne pas avoir peur de tout chambouler.

Pour l'extraordinaire décor de Chambas pour le *Mariage de Figaro* à Chaillot, nous avons tout repris alors que les plans étaient déjà partis aux ateliers. Le travail sur le décor peut être long, très long : il ne faut pas s'impatienter tant que la vraie satisfaction n'est pas là. Parfois aussi le travail est bref : il faut savoir s'arrêter là.

IV LA CONSTRUCTION AVEC LES ACTEURS

LE DÉMARRAGE DU TRAVAIL, « À LA TABLE »

Lors des premiers stages pour l'Institut Nomade de Formation à la Mise en Scène³², nous avons été frappés par la difficulté apparente de nos jeunes collègues à pratiquer ce travail à la table : sans doute la sensation angoissante de devoir s'expliquer, de mettre ses idées en discussion avec les acteurs – qui éventuellement pourrait vous amener à réviser certains points de vue chèrement élaborés dans votre secret... On aime bien maîtriser les choses – on en a besoin. Faire attention d'autre part à ce que la mise en scène ne devienne pas une simple position de pouvoir.

À la table, c'est souvent le temps de faire connaissance, la période apéritive où le corps est encore en réserve, où l'imagination le prépare. Un immense souvenir : quand, dès la deuxième lecture à la table de *Dom Juan* à la Comédie-Française, Serge Bagdassarian a esquissé sa série ahurissante de gestes dans la tirade de Sganarelle au III^e acte³³. La durée de ce temps de travail doit bien sûr être variable, selon les dramaturgies, et les rapports entre les acteurs et le texte.

Vilar appelait ça « lectures à l'italienne ». Il y tenait particulièrement : « On ne lit jamais assez l'œuvre. Le comédien ne la lit jamais assez. Il croit avoir compris l'œuvre parce qu'il a plus ou moins lucidement saisi l'intrigue. C'est une erreur fondamentale. (...) Livré trop tôt aux exigences de la plastique, le comédien s'abandonne à ses habituelles réactions conformistes et crée arbitrairement et conventionnellement son personnage sans que son intelligence professionnelle et sa sensibilité aient pu deviner où on allait le mener. D'où, tant de poncifs de jeu ! » (*De la tradition théâtrale*)³⁴.

Période « facile », l'espace et le corps tout entier engagé sont seulement à imaginer ; et formidable entraînement de concentration pour le metteur en scène, occupé aussi à percevoir à la seule écoute des éléments encore non perçus et qui pourraient poser

problème plus tard, et occupé encore à organiser la famille sensible des acteurs qui la plupart du temps se connaissent peu, ou pas - ou parfois se connaissent trop, il faut alors les dépayser...

PERSONNAGE ET/OU PERSONNE

Depuis Stanislavski, le personnage et sa construction ont fait couler beaucoup d'encre, et de salive. Nous n'en parlons presque plus dans nos répétitions. Nous intéressent plutôt les personnes (corps et esprit) qui vont incarner les *personnes* imaginées par l'auteur, qui vont, en fait, travailler puis jouer les actions et situations de la pièce. Mais le personnage continue parfois à s'immiscer en sous-marin dans le travail et à le gêner. Oui, les auteurs écrivent des histoires avec des « personnages » qu'ils imaginent. Mais ils écrivent surtout des fables avec des péripéties, des contrastes... et un sens. On ne peut aujourd'hui parler de personnage que comme une *identité à définir*, traversant les différents moments du récit, toujours changeants. Le « personnage » qui peut apparaître à la fin du travail est la somme de ses contradictions. Si je ne pense pas ça, je vais me contenter d'une idée linéaire qui va raboter toutes les aspérités, toutes les surprises dramatiques, l'imprévisibilité humaine - qui est totale, même quand il semble y avoir parfaite continuité.

L'intériorité, cela se construit. La mienne ou la vôtre, même si nous ne faisons pas de théâtre, se construit sans cesse - ou plus précisément elle se déconstruit et se reconstruit continuellement. Elle se module, s'enrichit (ou s'appauvrit) selon les incidents de la vie. Même chose au théâtre. À moins que la personne, l'actrice ou l'acteur reste bloqué dans une idée fixe - à la limite du cas clinique. Cela arrive.

Question au moment de la distribution (de la recherche des actrices et acteurs) : comment le choix d'un acteur plutôt qu'un autre va orienter le propos dans tel ou tel sens (telle ou telle sensation pour le spectateur) ... Il faut donc veiller non seulement au choix le plus précis de telle actrice ou acteur en rapport avec ce que l'on sent du « personnage » à la lecture. Il faut en outre être vigilant aussi aux couples et aux groupes qu'on forme. Les complicités et dissonances entre deux acteurs vont être la base du travail. Quant aux *familles*, j'y veille autant que possible. Je me souviens d'une belle réussite, que nous avons recherchée, pour *Dans la Jungle des Villes* de Brecht, à Avignon en 1972 : la famille Garga était « génétiquement » très plausible entre Denise Péron et Michel Robin (les parents), Hélène Vincent et Gérard Desarthe (leurs enfants). Par bonheur, elle l'était aussi artistiquement, ce qui est l'essentiel.

JOUER ET RACONTER

L'acteur (et le metteur en scène avec lui) ne doit ni ne peut se contenter de jouer, même très bien, le personnage, encore lui, ni même la situation. Ceci, bien sûr, doit être fait, et très bien. Mais il doit (ils doivent) aussi, en même temps, *raconter l'histoire* : savoir où on en est de l'histoire³⁵. Encore une fois : savoir vers où l'on va, vers quelle finalité de la « story », vers quelle conclusion du propos. Savoir raconter, c'est savoir *guider* l'auditeur/spectateur vers le but où on l'emmène. Il faut donc être pleinement à l'intérieur, et un peu à l'extérieur. C'est peut-être ce que, dans un autre système intellectuel et politique, Brecht appelait la distanciation. Une forme de lucidité dans tous les états d'âme possibles... L'artiste doit dominer son sujet tandis qu'il s'y laisse aller...

Cela se travaille en répétition : il est vraiment rassurant, pour le coup, de sentir qu'on travaille une histoire ensemble, de ne pas rester coincé dans son étroit chemin. On est plusieurs à jouer une partition.

LE DOUBLE TEMPS

Répéter et jouer comme on lit et joue une partition de musique. Il faut pouvoir lire et jouer (se concentrer sur) tout ce qui se dit et pense en un seul instant (vertical), avec la plus pure intensité, un mot, voire une syllabe ; *et* savoir que cet instant n'est qu'un élément du flot de sens et de vie qui avance vers un but (horizontal). Dans cette partition, s'insèrent les silences, qui font tout autant partie de l'avancée que les paroles et les sons.

LA PENSÉE VIENT EN PARLANT, COMME L'APPÉTIT VIENT EN MANGEANT... (KLEIST³⁶)

Si je prends la parole (si j'adresse la parole), je sais a priori ce que je veux dire à l'autre, aux autres, au monde. Je me lance, mais mon discours connaît alors une étrange aventure. Mon premier énoncé est rarement suffisant. Mon cerveau éprouve le besoin de compléter, infléchir, préciser ce que je n'ai pas encore pu (osé, voulu) dire - mais aussi parce que mon/ mes interlocuteur(s) ne semble(nt) pas avoir compris, ou ne pas être convaincus, ou être en franche opposition. Toujours vérifier pourquoi je dis la phrase suivante, alors que mon discours aurait pu s'arrêter là. Mourir à chaque fin de phrase, et se demander pourquoi la vie reprend. Elle *reprend*, ne continue pas.

Mais Kleist va plus loin. Pour lui, c'est en parlant qu'on se met à penser mieux, à fouiller ce que l'on cherche à dire, à découvrir ce qu'on n'avait pas imaginé dire, etc... Oh, et puis lisez ce texte, tellement provocant pour l'imagination dans le travail (et dans la vie tout court) !

UNE CHOSE APRÈS L'AUTRE

Ceci fait un peu suite à ce qui précède, mais je l'ai intégré bien avant, en travaillant Brecht et Büchner. Que ce soit dans le texte (sa lecture et son interprétation), dans le développement des culminations du récit et leur préparation, ou l'utilisation de l'espace/temps, il faut *articuler* la narration, le raisonnement, ne pas mélanger les choses.

Appelons ça le travail des « points tournants » : « DrehPunkte », disait-on au Berliner Ensemble de Brecht. Pour les acteurs, articuler le jeu (différence avec articuler voyelles et consonnes). Pour les réalisateurs, articuler la construction du spectacle. Une chose après l'autre, et entre les deux, plus rien, l'espace d'un instant, un vide réel, un risque, une panne : cela recharge aussi l'énergie, de l'acteur, mais encore du spectateur, de son attention, de ses émotions.

Sinon - et c'est très, trop courant - on joue la fin avant d'avoir exploré le début et le développement réel de chaque intention/situation. On tombe alors dans le psychologique, le *ton* : on promène une sorte de caractère censé traverser une histoire sans perdre son unité décidée à l'avance...

Oui, c'est une façon *matérialiste*, concrète, d'envisager le récit d'une fable.

JOUER L'AUTRE

L'acteur - et le metteur en scène avec lui - s'embrouille souvent (et se perd) à force de chercher en soi-même les ressorts pour construire son jeu. On fouille en soi, on s'énerve. On cherche « le personnage », sans même le savoir. Je parle bien ici d'un théâtre

丁十



+十



++



18 *L'École des femmes* de Molière. Théâtre national de l'Odéon, 2008.
Planche de photographies de répétition. Jean-Pierre Vincent, Daniel Auteuil,
Michèle Godet, Charlie Nelson, Lyn Thibault. © Pascal Victor, IMEC 1050VCT/52/9

dialogique. L'énergie de jouer se situe, se puise *dans l'autre* (ennemi ou amant, supérieur ou inférieur, voisin ou associé, femme ou homme, vieille connaissance ou rencontre inopinée). L'autre, on lui veut quelque chose : lui annoncer, lui expliquer, le convaincre, obtenir quelque chose de lui, le *transformer*.

Bien sûr, on cerne, on a cerné la femme ou l'homme qu'on doit représenter et qui figure dans la liste des « personnages » en tête de la pièce, mais cela ne donne qu'une idée générale, primaire de ce qui doit nous constituer. Et ce qui nous constitue est sans cesse en transformation, à cause de l'autre justement, de son opacité/hostilité/approbation ou que sais-je...

Prenons la première scène du *Misanthrope* ou celle de *L'École des femmes*, que l'on soit Alceste ou Philinte, Arnolphe ou Chrysalde. Si je m'occupe de jouer principalement ce que je pense, je vais faire du sur-place en croyant avancer, plat et répétitif. Mais l'autre, en face, me résiste, se bat, veut avoir raison. C'est lui que je veux changer. Leurs idées, ils pourraient les préférer ailleurs, devant d'autres auditoires, mais ce matin-là c'est *entre eux deux* qu'est la bagarre. Cet autre est momentanément la raison de mon combat. Et cette raison est forcément changeante, coup après coup. Et le spectateur ne doit pas savoir qui va gagner, quelque soit sa sympathie pour l'un ou pour l'autre.

ENCAISSER/RENOYER

Dans le même ordre d'idées, l'acteur (distrainé ou angoissé) répond souvent trop vite, du tac au tac, « parce que c'est écrit », automatiquement. Or - dans toute vraie écriture théâtrale s'entend - la parole de l'autre est un geste qui touche, qui peut frapper, qui en tout cas change la situation et nécessite une réaction. Mais avant de réagir, il faut avoir *encaissé* ce que l'autre vous fait, ou croit vous faire³⁷. Cet encaissement peut être plus ou moins grave, plus ou moins long, parfois même un millième de seconde, mais il *doit* exister. Sinon le dialogue est mort. Le texte devient bavardage. Alors pour éviter la monotonie, on filoché, on gazouille, chante, fait des effets de voix, on prend des tons, c'est vide.

ASSIS/DEBOUT

Lors de diverses « mises en espace » - à Théâtre Ouvert et ailleurs - avec un temps de travail court et un contrat resserré autour du texte à faire entendre pour la première fois, nous avons beaucoup travaillé « assis » - c'est-à-dire pas voulu faire semblant qu'en deux semaines on peut faire un spectacle complet avec la mise en jeu du corps, « la plastique », comme disait joliment Vilar. Assis, tu ne te sens pas obligé de mettre en branle tout ton engagement artistique - ou, en fait, tu le concentres. Tu es au calme avec l'œuvre. Tu n'es pas (encore) obligé de tout prouver. Tu peux mettre le spectateur avec toi par des moyens simples.

De cela est née l'idée, pour les répétitions de certains spectacles, de passer par paliers du travail à la table à la mise en scène proprement dite, en passant par la phase assise : des chaises dans l'espace en désordre, certaines très espacées, certaines en petits groupes. Toujours le texte à la main. Chaque comédien(ne) choisissant de changer de chaise quand les rapports changent, plus ou moins éloigné de l'autre, plus ou moins en groupe complice, etc. De là, viennent progressivement de belles idées, qui peuvent perdurer jusqu'à l'état final.



20 *Les Prétendants* de Jean-Luc Lagarce, Théâtre national de la Colline, 2002. Avec Éric Frey, Jean-Charles Dumay, Valérie Blanchon, Anne Benoît, Rémy Carpentier, Guillaume Levêque, Olivier Angèle, Michèle Foucher, Alain Rimoux, Pierre Gondard, Lucien Marchal et Charlotte Maury-Sentier. © Pascal Victor

26/12/2002

Passage des *Prétendants* au plateau.

Une petite révolution (à laquelle il fallait s'attendre) : La douzaine de chaises avec lesquelles nous avons répété un mois en salle de répétition n'ont pas tenu plusieurs heures. Chaises supprimées, on a filé dans les mêmes places et tout s'est éclairci. (1/3 de la pièce). On reprendra les chaises au moment où elles sont - probablement - indiquées comme nécessaires « Mesdames et messieurs, si vous voulez bien vous donnez la peine... », dit Poitiers. Encore que..)

De toute façon, il a été très utile de répéter avec les chaises. Peut-être, sans chaises, nous n'aurions pas fait un travail aussi précis.

Il va falloir maintenant beaucoup de rigueur pour conserver les places sans repères. Rigueur et liberté : une écoute énorme est nécessaire. Mémoriser les chaises!...

Ces corps debouts provisoires, attendant que quelque chose commence - et qui ne commencera jamais réellement - sont des possibles à toutes les impulsions.

Fragiles et attentifs, ils laissent plus librement circuler l'écriture de Lagarce.

On retrouve la fameuse « paramécie » (des *Dernières nouvelles de la peste* par exemple). Ce corps à plusieurs corps qui se déforme, transforme, se sépare en plusieurs, puis se réunit sous une autre forme...

Au travail!

On peut ensuite aborder la phase toujours éprouvante du jeu proprement dit avec beaucoup plus de confiance, pour une progression harmonieuse dans la construction du spectacle.

Nous avons fait cela, particulièrement, pour la mise en scène du *Jeu de l'amour et du hasard*, à Nanterre : cela se passait dans une salle de bal à l'abandon. Mais un matin, le ménage a été fait dans l'espace de répétition. Pour cela, il fallait bouger les chaises, ce qui fut fait par la préposée. Le hasard merveilleux du ménage a créé une mise en place que nous n'aurions jamais imaginée. Une personne qui n'avait rien à voir directement avec le spectacle, qui avait d'autres préoccupations, était intervenue, comme une magicienne. Nous avons travaillé à partir de ce tas de chaises.

LE MEURTRE DES FINS DE PHRASES

C'est un problème plutôt récent que je rencontre dans les écoles – et qui provient peut-être de l'évolution du parler commun, hors théâtre. Les actrices/acteurs bouffent un nombre incroyable de fins de phrases. Comme si l'énergie s'arrêtait avant la chute. Bien au contraire, l'énergie déborde (doit déborder) la stricte forme de la phrase écrite, surtout dans le théâtre de dialogues, mais pas seulement : imagine-t-on un orateur s'assoupir à l'avant-dernier mot ? Un personnage est comme un orateur : il veut *convaincre* l'autre, le transformer. Le maximum de l'énergie se trouve *après* le dernier mot : l'insistance. On assiste trop souvent à cette attitude qui voudrait dire : « Bon, ben, voilà, j'ai fini, il ou elle a compris, à lui/elle de jouer maintenant. » Eh bien non, car alors, le coup ne parvient pas, et le dialogue est mort, machinal. Bla, bla.

QUATRIÈME MUR ?

Cette question est souvent peu ou mal, ou pas pensée du tout.

On connaît les dramaturgies du quatrième mur, des histoires qui se déroulent en cercle fermé sur le plateau, comme à l'insu du public voyeur, « protégé » par un mur invisible. L'expression désigne par défaut le théâtre du salon bourgeois, puisqu'il faut bien qu'il y ait les trois autres murs... même si, chemin faisant, les décors sont des jardins ou des forêts...

Mais on continue dans la foulée à jouer entre soi des pièces qui sont des œuvres dramatiques plus libres, supposant une porosité entre scène et salle, voire une adresse franche de la scène à la salle. Le trou dans le mur : dans un cas, c'est le spectateur qui y lorgne, dans l'autre c'est l'acteur qui le pratique et en joue.

J'avais déjà fait des mises en espace à Théâtre Ouvert : on s'y parlait presque toujours « face public », non en dialogue latéral, mais triangulaire : acteur/public/acteur – c'est Meyerhold qui parlait aussi de cela ?... Mais c'est avec Peter Brook, dans notre travail sur *Timon d'Athènes* aux Bouffes du Nord, que j'ai pu me formuler cette histoire de quatrième mur³⁸. Un jour où, au moment le plus fortement émotionnel d'une relation entre deux êtres, Peter a proposé à Maurice Bénichou de ne plus « forcer » sur le partenaire (François Marthouret), mais de se tourner face public et de continuer comme s'il parlait avec une passion croissante dans les yeux de son interlocuteur. Le maximum d'émotionnalité passait ainsi directement chez chaque spectateur. Et cela passait principalement par les yeux, les fenêtres de l'âme, dit-on dans *Roméo et Juliette*. Alors, moi spectateur, je suis *pris au jeu*. Il ne s'agissait aucunement de jouer « au public », mais « au monde ». Quand plus tard j'ai vu une représentation shakespearienne au Nouveau Globe à Londres,

j'ai aussi bien compris pourquoi : on ne va pas jouer tranquillement entre soi, de profil, dans cet espace ouvert à tous vents, en plein jour, avec des spectateurs dans tous les angles...

Et j'ai pris cette habitude (mobilisé mon attention à cet endroit) dans d'autres dramaturgies : passer régulièrement du jeu de profil (l'entre-soi, la fiction dite réaliste) à l'ouverture au monde, au jeu de face, et donc au partage direct des émotions et des idées (pensées) avec le public – et vice versa : un va-et-vient continu et souple. Un exemple récent : les deux grands discours de Dom Juan chez Molière : au premier acte sur l'ivresse de la séduction, et au cinquième acte sur l'hypocrisie. Ces deux pages sont adressées à Sganarelle. Si elles sont uniquement adressées au partenaire, moi spectateur j'en serai épargné. Mais si j'oublie Sganarelle, elles ne seront que discours plaqués, du bavardage dans le vide dans les deux cas de figure. Il faut donc naviguer de l'un à l'autre. Le premier discours est une provocation apollinienne au monde entier ; le second un noir pamphlet politique, un règlement de compte politique. Aucun des deux ne peut ni ne doit « rester sur le plateau ». Mais ils sont bien préférés pour convaincre quelqu'un d'autre – Sganarelle en l'occurrence.

LES 90 % DE GOTHOLD EPHRAÏM LESSING

Lessing, grand dramaturge à tous les sens du terme, a écrit un livre passionnant : *LAOCOON, ou Des limites respectives entre la poésie et la peinture*. Entre beaucoup d'autres choses, il y parle de la statue antique de Laocoon conservée au Vatican. Il y observe les muscles et les gestes de l'homme en train d'être étouffé (avec ses enfants) par des serpents marins³⁹. Il remarque que le sculpteur a modéré l'excès d'intensité de ses gestes, de la tension de ses doigts et de ses muscles. En langage moderne, sa souffrance est exprimée à 90 % et non à 100 %. Dans l'expression d'un sentiment extrême, on a tout à gagner à limiter ainsi l'énergie : si tu joues à 90 %, on peut croire que tu peux aller jusqu'à 120 %, et l'imagination (l'émotion) du spectateur trouve sa place dans cet écart. Si tu joues à 100 %, on sent que tu n'iras pas plus loin : déficit d'imaginaire, vulgarité d'expression, peine perdue, grimaces.

Certes, en répétition, il peut être nécessaire de passer par le 100 % pour savoir où est le 90...

Cette leçon d'esthétique classique peut venir au secours de bien des moments dans n'importe quel style de spectacle.

SENTIMENT(ALISME)

L'ennemi final et de tous les instants est le sentimentalisme. Pas seulement celui des actrices et acteurs : le sentimentalisme du metteur en scène, aussi. Je ne dis surtout pas qu'il faille bannir le sentiment. Mais justement, l'excès d'expression du sentiment, qui n'est souvent que de l'auto-apitoiement, ou du cabotinage, tue le sentiment. On finit par se vautrer dans de fausses larmes, et ne plus s'y reconnaître. Et le public n'est pas toujours le dernier à en redemander, hélas. Le jeune Brecht, mettant en scène une de ses premières pièces, *Tambours dans la nuit*, avait déployé dans la salle, face au public, une banderole : « NE FAITES PAS DES YEUX SI ROMANTIQUES ».

POUR CE QUE RIRE...

... est le propre de l'Homme.

Pour boucler la boucle et en revenir au début, toute cette montagne de préoccupations est un jeu. Pas de jeu plus sérieux que celui d'un enfant qui (ré)organise le monde,



20 *Dom Juan* de Molière. Comédie-Française. 2012. Photographies de répétitions de l'acte I, scène 2. Loïc Corbery [Don Juan] et Serge Bagdassarian [Sganarelle]. © Brigitte Enguerand

crée des personnages, des conflits, des dîners, des aventures. « Tout importe, rien n'est grave », suggérait Jean-Luc Lagarce.

Tout dans le monde, aujourd'hui, est de plus en plus grave et les catastrophes naturelles sont de moins en moins naturelles. Le théâtre doit continuer à regarder/critiquer le monde depuis son poste embusqué, à jouer le jeu de l'imaginaire, qui est, lui, vraiment, le propre de l'humanité – à l'exclusion de toute autre chose. Le rire, je me répète, est ici une arme. Pas forcément pour *faire rire*. Pour conserver et rendre utilisable une force de jugement critique, une liberté de pensée communicable.

ET POUR EN FINIR...

Je voudrais faire revivre pour ceux d'aujourd'hui les mots lumineux de Jean-Luc Nancy sur notre origine théâtrale, dans *La Communauté désœuvrée*⁴⁰ :

Nous connaissons la scène : il y a des hommes rassemblés, et quelqu'un qui leur fait un récit. Ces hommes rassemblés, on ne sait pas encore s'ils font une assemblée, s'ils sont une horde ou une tribu. Mais nous les disons « frères », parce qu'ils sont rassemblés, et parce qu'ils écoutent le même récit.

Celui qui raconte, on ne sait pas encore s'il est des leurs, ou si c'est un étranger. Nous le disons des leurs, mais différent d'eux, parce qu'il a le don, ou simplement le droit – à moins que ce soit le devoir – de réciter.

Ils n'étaient pas rassemblés avant le récit, c'est la récitation qui les rassemble. Avant, ils étaient dispersés (c'est du moins ce que le récit, parfois, raconte), se côtoyant, coopérant ou s'affrontant sans se reconnaître. Mais l'un d'eux s'est immobilisé, un jour, ou peut-être est-il survenu, comme revenant d'une absence prolongée, d'un exil mystérieux. Il s'est immobilisé en un lieu singulier, à l'écart mais en vue des autres, un tertre ou un arbre foudroyé, et il a entamé le récit qui a rassemblé les autres.

Il leur raconte leur histoire, ou la sienne, une histoire qu'ils savent tous, mais qu'il a seul le don, le droit ou le devoir de réciter. C'est l'histoire de leur origine : d'où ils proviennent, ou comment ils proviennent de l'Origine elle-même – eux, ou leurs femmes, ou leurs noms, ou l'autorité parmi eux. C'est donc aussi bien, à la fois, l'histoire du commencement du monde, du commencement de leur assemblée, ou du commencement du récit lui-même (et cela raconte aussi à l'occasion, qui l'a appris au conteur, et comment il a le don, le droit ou le devoir de le raconter).

Il parle, il récite, il chante parfois, ou il mime. Il est son propre héros, et eux sont tour à tour les héros du récit et ceux qui ont le droit de l'entendre et le devoir de l'apprendre. Pour la première fois, dans cette parole du récitant, leur langue ne sert à rien d'autre qu'à l'agencement et à la présentation du récit. Elle n'est plus la langue de leurs échanges, mais celle de leur réunion – la langue sacrée d'une fondation et d'un serment. Le récitant la leur partage.



21 Portrait de Jean-Pierre Vincent par Sabine Strosser, Théâtre national de Strasbourg, vers 1978. IMEC. 1050VCT/71/3

- 1 En 1954, pour ouvrir la France aux créations étrangères, Aman Maistre-Julien et Claude Planson eurent l'idée d'accueillir à Paris des troupes et des spectacles étrangers grâce à l'aide financière de l'Unesco, de l'Institut international du théâtre et des ambassades concernées. Le premier Festival international de théâtre de Paris eut lieu en 1954. En 1956, il devenait le théâtre des Nations. Au théâtre Sarah-Bernhardt sont d'abord venus le Piccolo Teatro de Giorgio Strehler et le Berliner Ensemble de Bertolt Brecht.
- 2 Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche, 1995.
- 3 Première de *Germinal* par le collectif artistique du TNS, à Douai, automne 1975.
- 4 En 1971, Jean-Pierre Vincent fonde avec Jean Jourdeuil le Théâtre de l'Espérance, sur ce noyau metteur en scène/dramaturge qu'ils expérimentent depuis 1968. Ils monteront ensemble une douzaine de spectacles (dont *La Noce chez les petits-bourgeois* de Brecht, *Les Acteurs de bonne foi* de Marivaux, *La Cagnotte* de Labiche, *La Tragédie optimiste* de Vichnievski, etc.), avant de se séparer et que Jean-Pierre Vincent accepte la direction du Théâtre National de Strasbourg en 1975.
- 5 Ici, rien ne vaut le fantastique récit d'Alfred de Musset, dans le chapitre II de *La Confession d'un enfant du siècle* (note de Jean-Pierre Vincent).
- 6 Et là, rien ne vaut la leçon d'histoire de France par Karl Marx au début des *Luttes de Classes en France 1848-1851* (note de Jean-Pierre Vincent).
- 7 Très instructif en ce sens de comparer la version théâtre et la version roman de *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils (note de Jean-Pierre Vincent).
- 8 Nous avons une dizaine d'écoles «nationales» en France. Chacune certes a le droit et le devoir d'avoir son orientation. Mais il faut un socle commun (sur ces fondamentaux), une sorte de doxa à laquelle on ne porte pas assez attention. Nous le constatons d'école en école. Celles et ceux qui en sortent manquent de méthode: culture et histoire du théâtre - qui n'est pas faite pour les chiens - savoir lire un texte, se faire entendre, déshystériser le jeu, chercher avant de trouver sa forme, son style propre, en trouver l'énergie (note de Jean-Pierre Vincent rajoutée à la plume sur une version antérieure du texte).
- 9 Kafka, *Un Artiste de la faim*, 1924.
- 10 Que l'art, «le beau», ne consiste pas à enjoliver le réel.
- Que l'artiste est un maladroit - un anormal - qui travaille, qui défigure la réalité pour la représenter. (Note de Jean-Pierre Vincent dans une version antérieure du texte).
- 11 Au Théâtre national de la Colline, 2003 (Note de Jean-Pierre Vincent).
- 12 Au Théâtre national de l'Odéon, 2005 (note de Jean-Pierre Vincent).
- 13 Nous avons présenté une partie de ces pièces courtes à l'ENSATT (Lyon) en juin 2014. Ces textes sont publiés sous le titre *War and Breakfast*, aux Solitaires Intempestifs, 2014 (note de Jean-Pierre Vincent).
- 14 *Vichy Fictions* de Bernard Chartreux et Michel Deutsch, au TNS en 1979. Et *Violences à Vichy 2* de Bernard Chartreux aux Amandiers de Nanterre en 1995 (note de Jean-Pierre Vincent).
- 15 Spectacle monté par Jean-Pierre Vincent en 2007 au Festival d'Avignon, puis repris la saison suivante en tournée. Le texte du spectacle est constitué d'un échange épistolaire entre Vittorio Foa, Miriam Mafai et Alfredo Rechlin, un syndicaliste italien et deux anciens membres du Parti communiste italien sur les raisons du silence du parti communiste par rapport à la situation politique en Italie. Textes traduits par Jean-Pierre Vincent et publiés chez L'Arche, 2007.
- 16 Même si, récemment, on a vu se développer un théâtre documentaire qui représente une tendance productive (Note de Jean-Pierre Vincent sur une version antérieure du texte).
- 17 On voit encore ici et là des mises en scène qui ne se posent pas ce problème, ou refusent de se le poser. Et des spectateurs qui préfèrent aller assister à ces pièces comme on visite un musée mort (note de Jean-Pierre Vincent).
- 18 Jean-Pierre Vincent aime parler d'*Homo Sapiens Historicus* (voir l'introduction de ce texte p. 21).
- 19 Ici, la fable racontée par la pièce.
- 20 Jean-Pierre Vincent, amateur de sport qu'il regardait à la télévision, utilisait souvent cette métaphore ludique en répétition, comparant le texte à un slalom géant et l'acteur au skieur, concentré pour ne rater aucune porte.
- 21 Jean-Pierre Vincent était un très grand spectateur. Il allait très souvent au théâtre et prenait systématiquement des notes sur les spectacles qu'il voyait.
- 22 Shakespeare, *Hamlet*, Acte III, scène 2.
- 23 Jean-Pierre Vincent avait travaillé sur cette pièce de Molière avec les élèves du CNSAD.
- 24 Il s'agit du personnage d'Antoine dans *Derniers remords avant l'oubli*.
- 25 *La Mise en scène dans le théâtre d'amateurs*, Paris, L'Arche Éditeur, 1997.
- 26 Jean-Paul Chambas (né en 1947 à Vic-Fezensac) est un peintre qu'on associe souvent au mouvement de la figuration narrative. Il rencontre Jean-Pierre Vincent au début de l'expérience du TNS grâce à son ami Lucio Fanti. Rapidement, les deux hommes collaborent: dès *Le Misanthrope* de Molière en 1977 et jusqu'au projet avorté d'*Antigone* en 2020.
- 27 Patrice Cauchetier (né en 1944) est un des fidèles de l'équipe de Jean-Pierre Vincent pour les costumes. Ils ont collaboré dès 1970, date à laquelle Patrice

Cauchetier crée les décors et les costumes des spectacles. Assez vite, il se consacre davantage aux costumes, travaillant pour Jean-Pierre Vincent mais aussi pour Alain Françon, Jean-Marie Villégier, et bien d'autres.

28 *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Aubier, 2007. La polémique est violente et la charge provocatrice. Aristote aurait ainsi gangrené tout l'avenir de la dramaturgie occidentale, intoxiquée de sens, au détriment d'une prétendue joie du spectacle pur... (note de Jean-Pierre Vincent).

29 Ah, le sacro-saint CANAPÉ, lieu d'élection du salon bourgeois! Et lieu de paresse des metteurs en scènes du même monde. Ah, la magnifique idée d'Alain Françon et Jacques Gabel, pour *Qui a peur de Virginia Woolf*: le canapé était au lointain côté jardin, désœuvré! (2016, Théâtre de l'Œuvre, Paris - note de Jean-Pierre Vincent).

30 Gilles Aillaud (1928-2005) est un artiste peintre qui a aussi créé des décors notamment pour Klaus Michael Grüber et Luc Bondy; Eduardo Arroyo (1937-2018) est également peintre et scénographe pour Klaus Michael Grüber; Nicky Rieti (né en 1947) a surtout travaillé en tant que scénographe avec André Engel, Bernard Sobel, André Wilms; enfin Lucio Fanti (né en 1945) travaille beaucoup en tant que scénographe avec Bernard Sobel.

31 «Aman 'donné», disent les joueurs et commentateurs de rugby avec l'accent de Chambas. «Aman'donné, on a pris une pénalité pas justifiée, aman'donné la balle m'a échappé, aman'donné ils ont décroché, etc...». Aman'donné, le décor est prêt (note de Jean-Pierre Vincent).

32 Créé d'abord au JTN [Jeune Théâtre National] par Josyane Horville, puis transféré dans l'Institution Conservatoire pour finalement y disparaître... Notre premier atelier en 2004, sur trois pièces en un acte de Marivaux (*L'île des esclaves*, *L'Épreuve*, *Le Préjugé vaincu*); puis en 2006 sur *Dom Juan* de Molière (note de Jean-Pierre Vincent).

33 «N'est-il pas merveilleux que me voilà ici et que j'aie quelque chose dans la tête qui peut penser cent choses différentes en un moment, et fait de mon corps tout ce qu'elle veut. Je veux frapper des mains, etc...», s'ensuivait la folle addition des gestes «en un seul moment» (note de Jean-Pierre Vincent).

34 Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche, 1995.

35 Jean-Pierre Vincent disait souvent en répétition: «Il faut jouer la pièce et non le personnage. Le personnage viendra si on joue la pièce».

36 *De la progression de la pensée par la parole*, ou *De la progression des idées dans le discours*... selon les traductions et les diverses éditions [on trouve aussi *Essai sur l'élaboration des idées pendant le discours*]. Une petite œuvre de jeunesse [1805]. C'est un puits de réflexions

possibles pour acteurs et metteurs en scène, aussi bien que son plus tardif *Sur le théâtre de marionnettes* (note de Jean-Pierre Vincent).

37 Hommage: un jour, il y a longtemps, tapis avec Patrice Chéreau dans l'ombre de la salle du Théâtre de la Cité à Villeurbanne, nous assistions à une répétition de Roger Planchon. C'était *Henry IV* de Shakespeare. Planchon expliquait minutieusement le mécanisme de la bataille de tartes à la crème chez Laurel et Hardy. Quand Oliver Hardy reçoit une tarte à la crème en pleine figure, il ne ramasse pas immédiatement une autre tarte pour la balancer sur l'autre. Il regarde les dégâts sur son costume, envoie d'une pichenette balader une miette de crème, regarde (furieux, mais muet) la caméra, puis ramasse sa tarte et la flanque sur la tronche de l'autre. Pour Planchon, il fallait ce temps d'encaissement pour jouer concrètement Shakespeare. Il ajoutait que ce n'était pas nécessaire dans le théâtre «français», dans Musset: là, il avait tort (note de Jean-Pierre Vincent).

38 Le spectacle a été créé en octobre 1974 au théâtre des Bouffes du Nord à Paris dans le cadre du Festival d'automne.

39 Le troyen Laocoon s'était opposé à l'entrée du cheval de Troie dans sa ville. Les dieux partisans des Grecs le punirent en lui envoyant quelques reptiles non petits... (note de Jean-Pierre Vincent).

40 p.109. Christian Bourgois Éditeur, 1990. (note de Jean-Pierre Vincent).

Jean-Pierre Vincent croyait à la nécessité du théâtre. Nécessité philosophique, d'abord : sans théâtre, l'homme ne pourrait pas penser collectivement et individuellement son destin, ou s'interroger, avec ses semblables, sur son devenir.

Nécessité politique et sociale, ensuite : sans lui, pas de communauté réunie, pas de démocratie possible, pas de regard critique ni d'analyse partagés. Il était entré en théâtre comme d'autres entrent en religion.

Sa vie durant, il a fait de la défense du théâtre – en tant qu'art – un combat, ayant toujours chevillée à l'âme l'idée du service public, du bien commun.

Il s'est battu pour ses spectacles, pour les textes et les auteurs qu'il montait, pour les lieux qu'il a dirigés, pour sa compagnie, et aussi pour

d'autres artistes qu'il a formés, défendus, accueillis, produits. Il s'est battu, en répétitions, pour le sens du poème dramatique, pour que celui-ci parvienne le plus directement possible au spectateur, phrase après phrase, scène après scène.

L'empreinte profonde qu'il laisse après soixante ans de carrière est à la mesure de la générosité et de la vigueur de sa pensée et de sa pratique du théâtre.

Textes, notes, photographies, croquis, dessins, aquarelles, extraits de brochure de répétition, listes de distribution, esquisses de décor, maquettes de costumes, recettes de cuisine, etc. : des archives variées rendent sensibles dans ce volume le travail de Jean-Pierre Vincent et de ses collaborateurs.

Un récit-témoignage de son complice et dramaturge Bernard Chartreux nous plonge dans une aventure théâtrale qui couvre ces soixante dernières années.

Des articles d'analyse questionnent des pans de son parcours : son attachement aux textes, sa direction de grandes institutions théâtrales, son besoin viscéral de partager le rire critique.

Autant d'outils sensibles pour partir sur les traces de cet homme à l'exigence généreuse qui n'était fait que de théâtre.

Avec les contributions de Pascal Rambert, Bernard Chartreux, Jean-Paul Chambas, Patrice Cauchetier, Joël Hutwohl, Frédéric Vossier, Agathe Sanjuan Marie-Madeleine Mervant-Roux, Hortense Archambault.

Jean-Pierre Vincent
La nécessité du théâtre

Coordination :
Frédérique Plain

avec l'aide précieuse
de Joël Hutwohl
et le regard aiguisé
de Clément Hervieu-Léger



ISBN 979-10-94971-36-9 22 €



Société d'Histoire
du Théâtre

BnF



culture

M/imec/