



ACTES

ATELIER

SPECTACLES VIVANTS

MÉMOIRE VIVES

MERCREDI 18 JUILLET 2007, AVIGNON

Ces questions de la mémoire et de la transmission concernent l'ensemble des domaines de la vie sociale. Comment se posent-elles dans le champ du spectacle vivant ? Comment un parcours artistique se construit-il entre la volonté d'innover, l'utopie d'un futur aux habits neufs et la référence aux grandes figures du passé, aux textes anciens, à l'histoire du théâtre ?

Entre l'héritage, peut-être trop lourd à porter, et la reconnaissance, parfois conquise par la force, qu'est-ce qui se perpétue et se transforme aujourd'hui sur les plateaux ? De quoi, de qui s'affranchit-on ? Pour quelle reconnaissance ? Dans quelle mesure les écoles de formation sont-elles des lieux de transmission ?

Et, de la scène au spectateur, du spectateur à la scène, qu'est-ce qui peut - doit ? - circuler et se transmettre ? Quels dispositifs, tant artistiques qu'institutionnels, quelles aventures, quels gestes tentent d'assurer la rencontre et le passage ?

Modératrice

› Sabine Quiriconi dramaturge, maître de conférence en arts du spectacle
à l'Université de Poitiers

Intervenants

- › Jean-Claude Pompougnac, directeur d'Arcadi
- › Jean-Pierre Vincent, metteur en scène
- › Julie Brochen, comédienne, metteur en scène, directrice du Théâtre de l'Aquarium
- › Ludovic Lagarde, metteur en scène

Transcription réalisée
par **Nicolas Journet**



Jean-Claude Pompougnac

Arcadi est un établissement créé par la Région Ile-de-France pour accompagner la production et la diffusion dans les domaines du spectacle vivant sur le territoire francilien et qu'indépendamment de ce travail institutionnel et économique nous avons toujours cherché à être un lieu d'échanges, de débats, de confrontations, persuadés que la situation actuelle du secteur nécessite des échanges sans détour, francs... Avignon est un lieu. C'est vrai qu'il y en a beaucoup, peut-être trop, mais quand nous avons vu la programmation de cette année il nous est apparu avec le magazine Les Inrockuptibles, partenaires de cette rencontre, que c'était l'occasion rêvée de poser la question de la transmission entre les générations. C'est une question qui a été abordée le 10 juillet dernier dans le cadre du Théâtre des idées avec Nicolas Truong de manière plus généraliste et plus philosophique. Nous avons choisi de l'aborder plus précisément ce matin dans le domaine du spectacle vivant et de se donner l'occasion d'échanger et de réfléchir sur la façon dont sur les plateaux ou dans les coulisses les professionnels plus aguerris et plus jeunes se croisent, se rencontrent, avec des complicités, avec des ruptures, et comment tout ceci constitue l'épaisseur de la création contemporaine.

Sabine Quiriconi

Comme vient de le dire Jean-Claude Pompougnac, notre rencontre de ce matin prolonge celle animée par Nicolas Truong. Il nous a semblé qu'Avignon était un lieu privilégié pour interroger le lien, les relations d'une génération d'artistes à une autre, d'une œuvre à une autre... Qu'est-ce qui perdure? Qu'est-ce qui se transmet ou ne se transmet pas? Certains « aînés » ne sont-ils pas un peu encombrants? Faut-il tuer le père ou la mère? Nous allons aborder la réflexion avec deux artistes qui sont unis par un lien de filiation très fort: Julie Brochen, comédienne, metteur en scène, qui joue actuellement le rôle de Marthe au Théâtre des Célestins dans la première version de *L'Échange* de Paul Claudel, et qui est également directrice de l'Aquarium à la Cartoucherie de Vincennes; Jean-Pierre Vincent, dont on a vu dernièrement *Le silence des communistes* à la Salle de Champfleury, et qui a d'ailleurs dirigé Julie Brochen en 2001, avant qu'elle ne devienne directrice de l'Aquarium, dans cette même version de *L'Échange* de Claudel. Ma première question s'adressera d'abord à Julie Brochen: pourquoi reprenez-vous aujourd'hui ce rôle? Je crois que c'est la première fois que vous revenez sur la scène comme actrice depuis votre nomination à la tête d'un lieu...

Julie Brochen

Ce n'est pas la première fois puisque nous avons fait un diptyque à l'Aquarium avec Les Compagnons de jeu, qui était au départ ma compagnie créée en 1993 au Conservatoire pour monter *La Cagnotte* d'Eugène Labiche à la Tempête, entre une pièce de Tolstoï qui s'appelle *Le Cadavre vivant* et *Oncle Vania* de Tchekov. Et puis, Valérie Dréville qui jouait Lisa dans *Le Cadavre vivant* a dû abandonner brutalement la tournée. Du jour au lendemain. Au Quartz à Brest. J'ai dû reprendre le rôle en quatre heures. Après, elle est revenue dans le spectacle à Lille. Et à Grenoble, nous avons été jusqu'à nous dédoubler à la plus grande surprise de notre partenaire. Par ailleurs, j'ai repris le rôle d'Hélène dans *Oncle Vania* que jouait Jeanne Balibar, car elle allait tourner avec Rivette. J'ai donc repris des rôles. Mais je ne m'étais jamais autorisé à avoir un temps de plateau et à me retrancher de la salle. Pourtant, je sentais un réel désir de revenir sur le plateau comme un besoin de se ressourcer, de prendre des risques de renouer avec la difficulté d'être au théâtre. Et j'ai eu la chance de découvrir la première version de *L'Échange* dans un travail avec Jean-Pierre Vincent dans le cadre de sa dernière mise en scène au Théâtre des Amandiers. Il s'agissait d'une expérience bouleversante car j'ai commencé avec Jean-Pierre Vincent en 1988 dans une pièce de Thomas Bernhard, *Le Faiseur de théâtre*, joué par Bernard Freyd. Cette expérience m'a tellement nourri que je n'ai pas senti de manque du plateau pendant deux ans. Et puis, quand Valérie Dréville m'a dit qu'elle voulait travailler avec moi sur *Le Partage de Midi* en me donnant le rôle d'Ysé, je lui ai proposé de commencer notre collaboration avec *L'Échange* et de faire comme cela un vrai travail en profondeur sur la langue de Claudel pendant plus d'un an.

Sabine Quiriconi

De Marthe à Marthe, qu'est-ce qui perdure ? Et qu'est-ce qui a changé ?

Julie Brochen

Je pensais connaître le rôle. Mais en fait je me suis rendu compte que mon travail avec Jean-Pierre Vincent était un chapitre de la pièce même. C'est-à-dire que j'avais l'impression de vivre totalement cette pièce. J'en avais l'empreinte physique lorsque nous avons arrêté de jouer. Et sur le thème qui est le vôtre aujourd'hui, celui de la transmission, une autre figure a été importante. Il s'agit de Madeleine Marion qui m'a fait découvrir au Conservatoire la seconde version.

Ce deuxième rendez-vous avec Marthe m'a encore mis plus en difficulté qu'avant. J'étais plus insouciante. J'étais écouté et regardé par Valérie dans une attention croisée, dans un regard dédoublé... Et je prenais aussi en charge l'élaboration progressive du spectacle. Je ne peux pas dire qu'il s'agit de mise en scène parce qu'il s'agit d'une manière très empirique de travailler. Les acteurs et les techniciens ont chacun apporté quelque chose au spectacle. Du coup, cette Marthe était plus lointaine, plus étrangère, plus fascinante encore... C'est assez passionnant de reprendre un rôle que l'on croit connaître mais dont on a tout oublié. Car je l'avais totalement oublié. C'est Maurice Blanchot qui dit que l'on oublie ce que l'on a de plus fort. Ce fut le cas par rapport au travail que j'ai réalisé sur *L'Échange* avec Jean-Pierre Vincent.

Sabine Quiriconi

Dans une interview, vous avez dit avoir eu beaucoup de mal à apprendre de nouveau ce texte...

Julie Brochen

Terriblement. C'est une langue à mettre plus dans le corps que dans la tête. Et après le travail avec Jean-Pierre Vincent, après avoir dit ce texte sur scène, je ne pouvais plus le travailler à voix basse. Il fallait que cela sorte de moi avec la même intensité que si j'étais sur scène. J'ai donc fait le tour du périphérique en voiture pour ne déranger personne chez moi. Parce que Marthe est embêtante tout de même : elle crie, elle pleure, ça ne va pas chez elle...

Sabine Quiriconi

Jean-Pierre Vincent, comment avez-vous vécu cette nouvelle mise en scène de *L'Échange*, qui dialogue peut-être avec votre propre mise en scène ?

Jean-Pierre Vincent

Quand vous entrez dans la salle, vous trouvez déjà l'univers scénographique. Je connaissais la pièce, mais je ne suis pas une personne qui garde un souvenir millimétrique des spectacles passés. Je suis plutôt une personne tournée vers les projets à venir. Je suis en tout domaine champion du monde du refoulement. Je me souviens de *L'Échange* bien sûr mais plutôt globalement. Aussitôt que je me suis installé pour regarder le spectacle, cela m'a rafraîchi. En fait, ce qui s'est poursuivi pendant le spectacle, c'est cette notion de fraîcheur. De ce que je me souviens avoir fait avec Julie Brochen sur *L'Échange*, il y avait quelque chose d'une sorte de résistance d'une paysanne française à tous ces emmerdements et à ce connard qui se prend pour un Indien. Je lui interdisais de pleurer. Enfin, je l'autorisais à pleurer, mais je ne voulais que cela se sente dans les intonations. Il y a une sorte de gaieté dans ce que fait maintenant Julie Brochen du rôle. Dans le malheur, dans la fragilité, il y a un courage joyeux devant la merde du monde. Et il y a des moments adorables dans l'expression de l'amour. J'ai beaucoup aimé Antoine Hamel qui est un Louis Laine remarquable. J'ai beaucoup aimé surtout au premier acte cette idée de Pollock Nageoire un jeune *trader* américain en week-end avec ce costume volontairement très simple comme le font les gens très riches. Cela faisait sonner ce texte étrangement proche de Karl Marx dans la folie capitaliste qu'il décrit.



Julie Brochen

Sur l'âge de Pollock, puisqu'il y a une polémique à ce sujet, puisque qu'une journaliste a parlé d'une erreur dans la distribution, je tiens à dire que je suis fière de cette erreur. Au sens où Salvador Dali disait qu'il fallait cultiver les erreurs et ne pas les effacer. Et que Jacques Copeau a créé le rôle alors qu'il avait trente-cinq ans, l'âge qu'a aujourd'hui Fred Cacheux.

Sabine Quiriconi

Vous semblez avoir beaucoup tenu, dans cette distribution, à mêler deux générations, issues du Conservatoire ?

Julie Brochen

Tout à fait. Il y a ma génération, la génération Cacheux-Brochen, et la génération qui est sortie du Conservatoire en 2005, la génération Hamel-Péricone.

Sabine Quiriconi

Comment s'est formée la troupe des Compagnons de Jeu ? Partagez-vous une histoire ? Vous êtes-vous rencontrés parce que vous vous reconnaissez des filiations identiques ?

Julie Brochen

Les Compagnons de jeu vont fêter leur quinze ans. Mais c'est grâce à la fusion décidée par le ministère entre cette compagnie sans toit et ce toit sans compagnie qu'était l'Aquarium que nous avons pu épanouir ce que nous voulions réaliser en sortant du Conservatoire : c'est-à-dire d'initier des projets plutôt que les attendre. Sur ce petit groupe issu du Conservatoire, d'autres comédiens s'y sont greffés par cooptation. Antoine Hamel et Cécile Péricone, je les ai rencontrés en faisant leur journée de sortie au Conservatoire. Frédéric Le Junter, le plasticien sonore qui officie sur *L'Échange*, m'a été présenté récemment. J'ai mis un an à le convaincre de venir nous rejoindre au théâtre parce qu'il était pris dans la musique improvisée, dans les concerts de jazz, dans des endroits de recherche qui lui apparaissaient plus vivaces que le théâtre. Au départ, Les Compagnons de jeu, c'était une sorte de chambre à soi à la Virginia Woolf, un espace blanc qui me serait entièrement consacré et qui me permettrait de rêver les spectacles que je voulais faire en tant qu'actrice. Cela part d'un désir de jeu. D'où le nom de la compagnie. J'habitais à Digne-les-Bains et il y avait un artisan de France, monsieur Pouce, qui m'a fait un cartable en cuir pour aller en classe. Cette idée de compagnonnage était dans ma tête. Et puis, j'ai appris que mon grand-père avocat, Yves Brochen, avait été prisonnier pendant la Seconde guerre mondiale notamment aux côtés du secrétaire de Jean Vilar. Et ils ont fait douze pièces, des concerts de musique, appris l'allemand et le latin. J'ai retrouvé des photographies prises par un appareil de contrebande. On retrouve l'esprit du Vieux Colombier quand Jouvét en a pris possession. Il n'y a que des hommes. Ils jouent donc les rôles des femmes. Ils éditent des programmes faits à la main. Et ils avaient pris comme nom de troupe, Les Compagnons de Jeu. J'ai donc repris le flambeau en quelque sorte.

Sabine Quiriconi

De même quand vous êtes arrivés à l'Aquarium, vous avez dit avoir été touchée par le fait que ce lieu ait une histoire. Vous semblez particulièrement sensible à la capacité d'un lieu à garder, éveiller la mémoire.

Julie Brochen

Là où je suis aussi également dans la filiation de Jean-Pierre, c'est que dans son apprentissage que j'ai eu la chance de suivre il insiste sur le fait que le théâtre est un art du présent. C'est ce qui fait sa rareté. Je trouve que tous les enregistrements vidéo ou sonores sont trompeuses parce qu'il n'y a pas une représentation qui ressemble à l'autre. Ou bien

il faut remettre la pièce sur l'ouvrage pour éviter qu'elle ne se dépose. Ce qui m'a plu à la Cartoucherie, c'est qu'il y avait une mémoire immense. Un lieu qui a été fait avec les mains. Jacques Nichet, Jean-Louis Benoît, et Didier Bezace qui ont fait de ce lieu un théâtre extraordinaire, unique au moins en Europe, avec près de cinq théâtres rassemblés en un même lieu. Et en même temps, je ne ressentais pas cela comme un poids, comme quelque chose d'envahissant.

Sabine Quiriconi

Jean-Pierre Vincent, vous avez dirigé certaines des plus importantes institutions théâtrales françaises : la Comédie Française, les Amandiers... Vous avez participé, à vos débuts, à l'aventure de Sartrouville... N'avez-vous pas toujours été, lors de ces expériences, entre continuité et rupture ? J'imagine, par exemple, qu'en tant qu'administrateur de la Comédie Française, on a tout à la fois la sensation de devoir gérer un lourd héritage historique, de conserver un patrimoine et le désir profond de changer les choses...

Jean-Pierre Vincent

Je fais partie d'une génération qui a eu un rapport intense avec la question de l'héritage. Comme l'a dit Bourdieu, nous avons conscience d'être des héritiers, mais des héritiers polémiques. Tous ceux qui ont participé à la décentralisation théâtrale faisaient partie d'une certaine génération intellectuelle, politique, morale, religieuse, et nous n'étions pas du tout comme cela. Bien sûr, nous avons envie de reprendre ce qu'il avait commencé à réaliser et en même temps nous trouvons leur discours vieux jeu. Nous étions révoltés mais pas irresponsables devant la transmission à accomplir. Nous étions conscients d'avoir dans les mains des théâtres dont les gens s'étaient saigné à blanc pour les construire. Et puis, nous étions beaucoup moins nombreux. Il y avait en France sept centres dramatiques et vingt-cinq compagnies. Il y avait un concours de jeunes compagnies qui en rassemblait chaque année une douzaine. Et c'était à peu près tout. La Comédie Française était tout à fait ailleurs. En dehors de ce système. Et puis, c'était un métier très physique à l'époque. Il y avait peu de techniciens. Avec Patrice Chéreau, il nous est arrivé de construire nous-mêmes le décor. Notamment pour *L'héritier de village* de Marivaux. Je me souviens du montage au Théâtre Municipal d'Avignon en février 1968. Nous ne laissions personne y toucher car nous savions où il pouvait casser. Nous avions donc les quinze machinistes du Théâtre Municipal d'Avignon en bleu de travail, des costauds, qui nous regardaient monter notre décor en se disant : « Les pauvres mecs ! Et ils veulent faire du théâtre ! » Mais une fois déployés, ces premiers décors de Patrice Chéreau étaient magnifiques. À cette époque, il était important de connaître tous les métiers techniques du théâtre.

Sabine Quiriconi

Votre carrière n'a pas commencé dans les circuits académiques traditionnels. Vous faites vos débuts au Lycée Louis le Grand, avec Chéreau, Deschamps...

Jean-Pierre Vincent

Avec Chéreau, c'est une auto-école ! À cette époque, figurez-vous qu'il y avait le Conservatoire où les professeurs étaient des sociétaires de l'Académie Française qui étaient nommés à vie. Comme Louis Seigner... Au concours d'entrée, ils avaient décidé qui entrerait à la Comédie Française avec le Premier prix de comédie et le Premier prix de tragédie. Et puis, ceux qui n'entraient pas au Français allaient au Boulevard qui était encore assez florissant. Il y avait également l'École de Strasbourg, mais pour nous qui étions parisiens nous ne voulions pas partir là-bas. Nous avons donc fait nos études – des études de latin grec en ce qui me concerne – tout en réfléchissant sur la mise en scène. En particulier, de ce que pouvaient faire Brecht et le Berliner Ensemble. Nous nous sommes donc formés nous-mêmes. Et je suis tout de même directeur de l'École de Strasbourg, professeur au Conservatoire, onze ans à l'ERAC... J'adore le monde de l'enseignement du théâtre – même si aujourd'hui je pense qu'il faut mettre sur pied des réfor-



mes pour pousser la formation plus loin – alors que je n’ai pas fait d’école. C’est la spécificité du théâtre français. C’est-à-dire qu’on peut devenir acteur sans avoir fait une grande école. Peut-être moins aujourd’hui. Daniel Auteuil n’a pas eu le Conservatoire. Gérard Desarthe non plus. Il y a la filière école et la filière débrouille dans les compagnies. Après, ceux qui débudent aujourd’hui dans les compagnies ont de moins en moins l’idée de devenir le meilleur acteur de France. Mais il faut qu’il en reste de ces gens-là. Il faut savoir que la France a négligé la formation des metteurs en scène, contrairement à la Russie ou à l’Allemagne... Bien sûr qu’il ne sert à rien, fondamentalement, d’enseigner le métier d’acteur. Si on n’est pas acteur au départ, cela ne sert à rien. La formation ne sert qu’à pousser ce talent de départ, à montrer qu’il y a des choses qu’on ne peut pas faire en tant qu’artiste... Pour les metteurs en scène, il s’agissait souvent d’acteurs qui avaient des capacités personnelles brillantes pour entraîner leurs camarades, pour les regarder, pour leur renvoyer l’image de ce qu’ils faisaient, pour aimer des pièces, pour les traduire... Et puis, aujourd’hui, les choses se réveillent un peu. Il y a une formation de mise en scène au TNS. Il y a une unité de formation à la mise en scène au Conservatoire. Mais c’est une unité bringuebalante. Je dis bringuebalante parce que les locaux du Conservatoire sont quand même ceux où l’on apprenait à jouer du violoncelle en 1928. Et l’unité nomade de formation à la mise en scène n’en occupe qu’un petit bureau. Il y a également l’ENSAT à Lyon, mais l’ENSAT, ce n’est pas la culture, c’est l’Éducation Nationale. Il y a donc encore pas mal de choses à faire pour penser formation et insertion professionnelle.

Sabine Quiriconi

Nous allons maintenant accueillir Ludovic Lagarde, metteur en scène de *Richard III* de Peter Verhelst, dont nous pourrons voir la première représentation ce soir. Ludovic Lagarde, vous venez d’entendre ce que vient de dire Jean-Pierre Vincent sur l’enseignement du théâtre en France. Est-ce que vous voulez réagir à ses propos ?

Ludovic Lagarde

Je suis content d’arriver à ce moment-là parce que je suis totalement d’accord avec ce que vient de dire Jean-Pierre Vincent. Je pense qu’il y a un gros chantier à mener sur la formation en France. Particulièrement en ce qui concerne la mise en scène. Elle a fort heureusement été mise en place au TNS. Mais il faut l’amplifier. Notamment au Conservatoire. J’espère donc que Jean-Pierre Vincent devienne directeur du Conservatoire ! Il faut lancer une campagne dès maintenant !

Jean-Pierre Vincent

Et la limite d’âge !

Ludovic Lagarde

La question de la direction du Conservatoire est en suspens. Et il y a sans doute un très beau et un très gros projet à faire. Il y a des problèmes de locaux. Mais il y a aussi un cursus de formation à repenser. Peut-être plus long. Avec une formation à la mise en scène. Une formation esthétique également qui n’existe pas là-bas. Sinon le Conservatoire va être à la remorque de ce qui va se passer dans différentes régions de France.

Sabine Quiriconi

D’ailleurs, pouvez-vous revenir sur votre parcours ? Parce que vous non plus vous n’avez pas suivi la voie royale... Vous n’avez pas fait le Conservatoire, par exemple...

Ludovic Lagarde

Je suis venu en fait assez tard au théâtre. J’ai fait des études de lettre à Censier. Et puis, il y avait du théâtre à Censier. Donc j’ai fait du théâtre à Censier. Je ne savais pas très bien ce que je voulais faire. Il se trouve que Lucien Marchal, un acteur qui a beaucoup



travaillé avec Jacques Lassalle à ses débuts, a ouvert une école à Paris. Il m'a sollicité pour rentrer dans cette école qui s'appelait Théâtre en actes. J'y suis resté pendant trois ans. Cela a été un endroit magnifique. Et éphémère puisqu'il a duré six ans. J'étais avec Laurent Poitrenaud, Marilynne Canto, et Philippe Duquenne dans cette première promotion. L'école s'est inventé en même temps que nous. Lucien Marchal a également fait venir dans ce petit lieu les premières mises en scène d'Olivier Py ou de François Rancillac. C'était un petit vivier absolument incroyable. D'autant qu'Olivier Cadiot habitait au fond de l'impasse et qu'il y avait également pas loin les ateliers de Pascal Dusapin qui avait le même bistrot que nous. Christian Schiaretti est venu faire la mise en scène de sortie de mon profession. Il a engagé Laurent Poitrenaud comme acteur et moi comme assistant à la mise en scène. Et nous voilà parti. J'ai été l'assistant de Schiaretti pendant quelques années. Il a rouvert la Maison de la Comédie de Reims et il m'a très gentiment offert ma première mise en scène.

Sabine Quiriconi

Nous sommes en train de parler de la formation. Mais former, ce n'est pas forcément transmettre. Nous avons tous eu de bons professeurs qui pouvaient nous donner accès à un savoir savant. Et puis, nous avons tous fait, aussi, l'expérience de ces enseignants qu'on pourraient plutôt désigner comme des maîtres... Comment nommer, comment définir ce qu'ils transmettent ? Et qu'est-ce que transmettre ?

Je voulais savoir quelles sont les rencontres, quels sont les spectacles, dans vos parcours, qui ont compté au point de décider de votre geste esthétique, artistique, et peut-être de votre position au sein de l'institution.

Julie Brochen

Avant de les nommer, je voulais dire quelque chose sur cette idée de transmission et de formation. Pour moi, c'est le mot « école » qui prime. Une école qui serait au-delà des limites circonscrites des endroits éphémères ou non qui enseignent une discipline. Il est bon que les choses se déplacent. On voit que dans le parcours de Ludovic Lagarde il y a des rencontres qui font des vies. Qui forment des hasards. Et que ces hasards n'en sont pas. Ce mot « école » est donc précieux et implique qu'il y ait un échange dans les deux sens. J'ai adoré pour ma part faire partie du début de l'unité nomade de mise en scène. Josiane Horville avait questionné monté ce projet et elle avait demandé à Claude Régy de venir nous auditionner. Nous devions proposer des projets. Quatre ont été retenus. Dont moi. Nous avons eu la chance énorme de pouvoir travailler avec lui pendant un mois au Jeune Théâtre National. Cette idée ne pouvait donc être gérée que pour quatre élèves. Au Conservatoire, il y a plus de professeurs que d'élèves. Mais il faudrait qu'il y en ait encore plus. Et moins d'élèves. Pour que la formation soit plus structurante. Valérie Dréville m'a raconté qu'à Chaillot il y avait ce qu'ils appelaient la régie haute. C'est-à-dire que les élèves de l'École de Chaillot étaient liés à ce qui se faisait sur scène. C'est ce qui fait d'ailleurs à Strasbourg. C'est ce que fait Jacques Nichet à Toulouse avec l'Atelier Volant. Il est intéressant qu'une école soit liée à la vie d'un théâtre. Qu'un groupe de jeunes ou de moins jeunes acteurs soient inscrits dans une collaboration étroite avec les spectacles et les équipes. C'est un peu utopique. Mais ce qui est très beau, c'est quand les équipes elles-mêmes y trouvent un sens. C'est-à-dire que nous essayons de faire sur cette épopée Claudel que nous lançons avec Valérie Dréville. Nous nous sommes demandé pourquoi nous n'associerions pas, à l'Aquarium, un groupe d'élèves qui pourrait travailler avec nous dans un mélange d'autonomie et d'indépendance. Nous aurions autant besoin d'eux, qu'eux de nous. Car le travail de friche que je peux avoir avec mes élèves me sert pour mes propres créations. Je le sens très évidemment.

Après, parmi les gens qui ont compté, il y a bien évidemment, Jean-Pierre Vincent. C'est lui qui m'a mis le pied à l'étrier. Pour moi, c'est plus qu'un homme de théâtre. Il était pour moi totalement fantasmé. Je voulais faire le Conservatoire parce qu'il était professeur. Et quand j'y suis entrée, il est parti. J'ai fait, en 1989, un spectacle au Blanc-Mesnil avec des enfants qui étaient un peu des cas sociaux. Cela s'appelait *Les dernières nouvelles de la Révolution*, en référence aux *Dernières nouvelles de la peste* que Jean-Pierre

Vincent avait présenté ici en Avignon et qui m'avait profondément marqué. Et puis, à part Jean-Pierre Vincent, Denis Chance, Madeleine Marion, Piotr Fomenko... Voilà les noms qui me viennent en tête... Et puis, l'école, c'est celle du spectateur. J'ai assisté de manière clandestine à des répétitions de Régy et Vincent !

Sabine Quiriconi

Un des bagages légués par la génération précédente n'est-il pas un certain rapport aux textes qui induit, par exemple, une remise en question des formes de l'incarnation, l'éviction du dialogue par le poème dramatique ? Je pense à Claudel notamment...

Julie Brochen

Je pense que nous sommes faits de tout ce qui nous arrive. Et on ne se rend pas compte quand on le fait qu'il y a des choses qui sont en marche et en travail depuis très longtemps. Il y a quelque chose de la traversée quand on travaille avec Valérie Dréville. L'objectif, c'est de travailler sur la langue. J'ai adoré être instrumentalisé par elle. Au sens où à chaque séance de travail, elle m'accordait. Nous ne sommes pas une génération qui a tué les pères. Nous sommes une génération qui les a multipliés. Pour ma part, j'ai été parachuté au théâtre pour des raisons qui étaient déjà en moi mais que j'ignorais.

Sabine Quiriconi

Et vous, Jean-Pierre Vincent ?

Jean-Pierre Vincent

C'est toute une histoire. Bien sûr qu'il y a eu des maîtres. Le maître français, c'était Roger Planchon. Au tournant des années cinquante-soixante, il a monté un certain nombre de spectacles de théâtre sans lesquels, il faut le dire, nous ne serions pas ici en train de discuter. Sans lesquelles peut-être il n'y aurait peut-être plus de Ministère de la Culture. Chéreau et moi, jeunes post-adolescents révoltés, nous étions conscients qu'il y avait un héritage à prendre. En rupture avec l'esthétique de l'époque, nous pouvions aussi nous reconnaître dans la révolution que Planchon a fait dans les classiques, dans Marivaux, dans Molière... Et puis, il y avait des maîtres lointains, le Berliner Ensemble et Giorgio Strehler à Milan. Moi, je ne bougeais pas trop. Mais Patrice, lui, prenait le train – 18 heures de trajet, à l'époque – pour aller à Berlin. Il me racontait. On achetait les revues italiennes. Dès que Strehler venait à Paris, nous allions voir ses spectacles. Le rapport avec les maîtres, c'est de les aimer tellement, qu'on voudrait les dépasser, sous un aspect ou sous un autre. Heidegger a dit qu'on enseigne et qu'on ne transmet rien si l'on n'apprend pas soi-même. Un enseignant qui n'est pas lui-même en train d'apprendre enseigne mal et est donc inutile. J'ai toujours été très curieux de ce que faisaient les autres. À partir de trente ans, j'ai regardé derrière moi pour voir qui je pouvais aider. Cela a été André Engel, Bruno Bayen, cela a été Jean-Marie Villégier. Il y a eu l'école du Théâtre national de Strasbourg. Et vous m'avez posé tout à l'heure la question du Français ! Je n'étais pas du tout destiné à administrer la Comédie Française. J'avais fait huit ans d'expériences assez révolutionnaires au TNS. J'avais été président du Syndeac pendant quatre ans. J'étais un peu au centre magnétique du métier. Et il se trouve que toutes ces forces ont convergé pour me pousser vers cet endroit-là. Ce qui s'était passé, depuis 1945, c'était que le Théâtre Français avait beaucoup changé. Les premiers directeurs de la décentralisation – Jean Vilar, Roger Planchon, et les autres – avaient énormément fait bouger les choses. Ils ont ouvert le théâtre au répertoire du monde et renouvelé l'art de la mise en scène. Et la Comédie Française – malgré quelques intuitions, Pierre Dux notamment – était restée quelque peu à l'écart. J'ai donc accepté d'aller au Français pour en ouvrir les portes et les fenêtres. En s'appuyant sur les forces du Français qui étaient en grande partie d'avoir cette troupe permanente de grands acteurs à disposition. Pour un spectacle, je pouvais avoir une distribution astronomique ! Bien sûr, quand vous ouvrez les portes et les fenêtres, cela fait voler la poussière et les acariens. Et il y a des gens qui font des allergies. Cela a été très dur. En plus, cela se passait dans une période très agitée de l'histoire poli-

tique et culturelle française : les premières années Mitterrand. À un moment donné, je me suis posé la question de savoir si j'allais y vivre ou si j'allais y mourir. J'ai préféré ne pas y mourir. Mes deux successeurs – Jean Le Poulain et Antoine Vitez – sont quant à eux morts en dix-huit mois. Je voulais parler du Français car j'y ai continué d'inviter des metteurs en scène. Ces spectacles qui n'étaient pas de moi me donnaient plus de joie que les miens. Au Français, ceux de Grüber, de Françon, de Régy me rendaient fier. Je sentais que je servais à quelque chose et pas seulement à moi-même. À Nanterre, la situation était différente. Est arrivée une nouvelle génération qui avait un rapport différent avec l'héritage, un rapport plus tendu et qui persiste. Il y a eu l'aventure avec Stanislas Nordey où je n'ai pas passé les meilleures années de ma vie. Par contre, j'ai passé la plus belle année de ma vie avec lui au Conservatoire. Il m'amenait vingt-cinq à cinquante minutes de théâtre chaque semaine en apprenant un texte et en le mettant en scène, réalisant lui-même les éclairages. Il s'agissait là d'une transmission dans les deux sens. J'étais quelque part un peu l'élève. Après, à Nanterre, cela ne s'est pas passé comme nous l'aurions espéré pour différentes raisons qu'il n'est pas utile de préciser ici. J'y ai accueilli des Olivier Py, des Didier-George Gabily – malheureusement mort trop tôt. J'ai toujours été dans la transmission. Et cela va continuer ! J'espère bien devenir le premier metteur en scène centenaire ! Car finalement dans notre société c'est tout le sentiment de l'histoire qui s'effondre. Aux jeunes, ce que le système de production et de diffusion de la connaissance leur dit, c'est qu'ils n'ont pas de passé, qu'ils n'ont pas d'avenir, et qu'ils n'ont qu'à se taper le présent. Alors le théâtre est aussi là pour faire résonner cette transitivity du temps. Dans l'acte de faire du théâtre mais aussi dans les sujets qu'on aborde. C'est pour cela entre autres que j'ai fait *Le Silence des communistes*. C'est pour cela qu'au lieu de « faire théâtre » avec des articles de journaux sur Ni putes, ni soumises, eh bien, je vais monter *L'École des femmes* ! La décentralisation théâtrale, avant et après Planchon, a inventé des choses nouvelles, dans la lecture des textes classiques et l'écriture scénique. Cela continue de mille façons, parfois douloureusement ou dans le brouillard, car il est difficile d'explorer des chemins nouveaux quand tant de chemins ont été balisés...

Sabine Quiriconi

Et vous Ludovic Lagarde ?

Ludovic Lagarde

Transmettre, c'est apprendre. C'est un rôle fondamental. Quand j'interviens dans une école, je prends un texte que je n'ai jamais monté. Il y a la fragilité de la découverte partagée. Cela revient à poser la question de l'expérimentation. Il faut expérimenter avec de jeunes acteurs. Alors après on peut y perdre ou y apprendre. Mais il faut se mettre en danger par rapport aux jeunes générations. Ils ont besoin d'une autorité ou d'un savoir. Mais il est important de montrer que ce savoir repose sur une mise à nu.

L'expérience de Jean-Pierre Vincent montre très bien que l'école renvoie aux origines du théâtre avec un collectif très fort. Cela pose le cadre d'une utopie imaginaire fondamentale qui guidera ensuite tout un parcours. Le système français a créé une intermittence du spectacle qui ne permet pas d'avoir de véritables troupes fixes. Après l'école, l'acteur est seul. La machine à rêve est un peu cassée. Les acteurs passent d'un metteur en scène à l'autre avec pour chacun sa vision de la mise en scène et de ce que doit être le théâtre. Du coup, on voit très bien que les acteurs fabriquent comme une carapace leur propre style. Ils vont intellectualiser. Ils vont sédimenter en eux. Se customiser. Les acteurs seront choisis en fonction du style qu'ils se sont fabriqués.

Jean-Pierre Vincent

Au point que certains acteurs mettent plus en avant leurs défauts que leurs qualités.

Ludovic Lagarde

C'est embêtant. Parce que ce que nous recherchons, nous, metteurs en scène, ce sont des interprètes. Nous cherchons des acteurs qui soient en pleine possession de leur outil.

C'est pour cela que l'école est aussi importante en France. Elle est le berceau où tout cela est encore possible.

Après, pour ce qui est des influences, je n'ai pas grand chose à dire parce que je suis venu au théâtre en amateur. J'ai eu la chance que mes parents m'emmenent étant enfant quelques fois au théâtre ou à l'opéra. J'ai comme cela des souvenirs fondamentaux de mon adolescence. Comme je l'ai dit tout à l'heure, je me suis tourné un peu par hasard vers le théâtre. J'étais un passionné de musique – The Clash, Joy Division – et de littérature – Pierre Guyotat et Antonin Artaud.

Quand Lucien Marchal m'a emmené dans son école, il a été comme un éducateur. J'étais un peu en errance. Et j'ai senti que sur les chaises en plastique de cette école je me redressai. Je me souviens notamment de cours de masque avec Mario Gonzalez qui venait faire des infidélités au Conservatoire. Un jour, un masque sur la tête, il m'a dit de me redresser et de regarder avec toute ma tête. Je me suis redressé. J'ai regardé avec toute ma tête. Et bien c'était la première fois de ma vie que je le faisais ! C'est donc une expérience de vie entière que je ne sépare pas de mon parcours esthétique.

Ensuite, à la fin de la deuxième année, j'ai été embauché pour garder le Théâtre de la Bastille pendant le mois d'août où Claude Régy répète *Le Criminel* de Leslie Kaplan. C'était très particulier. J'écoutais tout ce qu'il se passait.

Et puis, j'ai des influences plus récentes, notamment la découverte du théâtre allemand, il y a quelques années dans la neige, près du Mur de Berlin avec le Deutscher Theater avec les acteurs qui jouent magnifiquement du Mozart très tôt le matin... Puis, je reviens en me disant que c'est cela qu'il faut faire avec cette culture de troupe. J'y suis retourné et j'y ai vu les défauts du dispositif. À ce moment-là, je me suis dit que de toute façon il est impossible de mettre cela en place en France.

Jean-Pierre Vincent

Est-ce qu'il y a des problèmes insolubles ?

Ludovic Lagarde

Non. Mais je ramène cela dans ma niche. Je le mélange à mon côté très français de mon amour du texte et du lien avec les auteurs. Et aussi à mon éducation communiste qui a ancré en moi la mission civique du théâtre. Comme sont ancrés en moi les avant-gardes, la poésie, le théâtre américain... Le jeu allemand, concret, dans un rapport direct à la société, trouve sa place dans ma petite besace.

Julie Brochen

Je trouve très juste ce que vient de dire Ludovic Lagarde. L'écriture théâtrale est une écriture géologique, construite de strates, qui peut aussi avoir avec l'agriculture dans cet amour de cultiver et de faire pousser. Et puisque qu'on parle d'apprendre, il ne faut pas avoir quelque chose à transmettre. Il faut avoir quelque chose à ouvrir et à faire partager ensemble. Il faut poser des questions plutôt que d'apporter des réponses. Il faut libérer la pensée et les sens. Il faut forger des identités, des curiosités, des étonnements, des déplacements du regard, des sens qui sont là mais qu'on ne perçoit pas... Quand il dit qu'il regarde pour la première fois avec toute sa tête, cela me rappelle Giacometti qui découvre en allant au cinéma que la tête n'est pas celle des statues de Florence mais des têtes plates retrouvant ainsi ce que Lévy-Strauss décrivait dans les tribus d'Océanie. Il a toujours cherché la vérité d'une tête. Il les crayonnait avec rage. Chercher la vérité ensemble, ce n'est pas la détenir. C'est la chercher. Personne ne la détient. Il est fondamental d'apprendre ensemble. Je crois que c'est Géraldine Chaplin qui disait qu'il fallait toute une vie pour devenir un jeune artiste. Il n'y a donc pas tant de différences entre les générations. Il faut voir, par exemple, travailler Jean-Paul Roussillon qui est encore un jeune acteur. Avec lui, je suis à chaque instant sur le qui-vive. Et pour finir, cette descente archéologique dans nos terres intimes respectives me fait penser que nous n'en sommes plus à inventer de nouvelles formes mais à redécouvrir ce qui est là mais qu'on ne voit plus. Quand je travaille sur *L'Échange* et que je lis le *Satiricon* de Prétone à l'Auditorium du Louvre, je me dis que Claudel devait l'avoir dans sa valise quand il est

parti aux Etats-Unis. Je me dis aussi qu'il est parti avec des journaux financiers de l'époque. Je suis persuadé qu'il a vu une adresse avec le nom de Thomas Pollock et qu'il y a ajouté le mot « Nageoire » parce qu'il l'avait croisé ce jour-là. Cela me fait penser à cet effort que demande l'écriture, dans le moment présent, à trouver le mot juste. Et nous, nous sommes comme des enquêteurs qui cherchons la vérité du personnage. Cela me plaît cette notion d'enquêteur.

Ludovic Lagarde

Cette question de la transmission se réinvente à chaque époque. Il fut un temps où les acteurs ou les metteurs en scène étaient des bourreaux au sens véritablement de maîtres. C'est-à-dire avant les événements de mai 1968. Après, il a fallu rompre avec cela et revenir à une période plus ouverte. Mais notre génération ne peut plus transmettre, comme ne l'a pas fait dans son immense majorité la génération qui nous a précédé. À part Jean-Pierre Vincent, peu de gens de cette génération se sont attachés à transmettre. La mienne a une vraie nécessité à transmettre. Mais nous ne transmettons plus comme autre fois. Pour reprendre la métaphore agricole, chaque fleur a besoin d'un engrais particulier pour s'épanouir. Dans une expérience récente, j'ai dû me montrer d'un autoritarisme rare pour cadrer un élève et puis en rassurer un autre. Cet échange mystérieux... À l'École de Cannes, il faut faire un bilan final de l'expérience. Moi, je ne l'ai jamais fait parce que pour moi le bilan se fait chaque jour. Mais certains élèves restaient accrochés à cette idée de bilan. Le soir, ils ont fait une petite fête pour célébrer la fin de l'année. J'y suis allé. Un pétard a tourné. Très fort ! Comme souvent dans ces cas-là, je suis allé me réfugier dans la cuisine et un élève est venu me trouver pour que je lui donne son bilan. Me prenant pour une sorte de divinité indienne, j'ai dit qu'il était formidable et qu'il n'avait qu'à continuer comme cela. L'élève m'a regardé ahuri en me disant que personne ne lui avait jamais dit ça. Il repart et un deuxième élève arrive. Je lui ai dit qu'il était aussi fantastique, qu'il fallait qu'il continue comme cela. Ce n'était pas si idiot en fait : « Persévère dans ton être... ».

Julie Brochen

Je voudrais également vous livrer une petite anecdote. J'étais formé par deux acteurs russes au Conservatoire. Ils m'ont raconté une anecdote locale. Un jeune acteur arrivé affolé au théâtre parce que c'est la première fois qu'on fait appel à lui. Il doit être saoul au deuxième acte et demande à un vieil acteur comment il doit s'y prendre. Le vieil acteur lui conseille de sortir du théâtre, d'acheter une bouteille de vodka, et de la boire. Le jeune acteur lui demande alors comment il va faire pour jouer le troisième acte où il doit être sobre. Le vieil acteur lui répond qu'en effet cela sera plus difficile car il faudra le jouer.

Sabine Quiriconi

Nous allons maintenant donner la parole maintenant au public. Peut-être que les questions porteront plus précisément sur les spectacles que vous avez pu voir cette année en Avignon ?

Question du public

Je suis spectatrice assidue de pièces de théâtre. Et je voudrais dire que la transmission s'effectue également en direction du public. Il ne s'agit pas seulement d'émotions ou du message véhiculé par le spectacle. Il y a un parcours du spectateur à travers les pièces qu'il voit. Il y a quelque chose qui se sédimente. Il y a des strates. C'est important parce que nos yeux et nos oreilles ont évolué. Et nous faisons également de la transmission vers d'autres spectateurs.

Julie Brochen

Un petit garçon de douze ans a bouleversé ma façon de jouer. Nous proposons un spectacle créé au Jeune Théâtre National intitulé Treizième Mélodie à partir de Phèdre de Racine où nous chantions des passages de Phèdre. Nous sommes allés à Sartrouville. Et

ce petit garçon au fond de la salle est venu me trouver pour me demander si c'était moi qui disait la phrase : « Je meurs désordonné ». Je lui ai répondu que le vers disait en fait : « Je meurs déshonoré. » Mais je lui ai dit que c'était encore plus beau que ce qu'avait écrit Racine. Du coup, je n'ai plus du tout joué cette phrase de la même manière. C'était une formidable indication de jeu.

Sabine Quiriconi

Ludovic Lagarde, vous aimez travailler en amont de vos spectacles avec le public. Pour *Fairy Queen*, par exemple, vous organisiez des stages dans chaque ville qui accueillait le spectacle...

Ludovic Lagarde

Pour *Fairy Queen*, c'était très particulier. Il y avait la possibilité d'une figuration intelligente. Donc je sélectionnais durant la tournée des comédiens locaux ou des amateurs pour faire de la figuration. Mais ce n'est pas dans mon habitude. Après, il est clair que le théâtre est un billard à trois bandes. Ce qui fait de la transmission un point crucial.

Sabine Quiriconi

Jean-Pierre Vincent, en créant *Le Silence des communistes*, aviez-vous la volonté de rompre avec un silence de l'histoire, de briser, en quelque sorte, un tabou familial ?

Jean-Pierre Vincent

Absolument pas. Et je pense que ce n'est pas ce qui est important. Le texte commence par un retour historique nécessaire sur les erreurs, sur les fautes, voire les horreurs, dont tel ou tel parti communiste a été complice. Après, l'objet des conversations des trois personnages ne sont pas un évitement de cette réalité historique mais plutôt une confrontation avec le présent, avec la disparition du Parti communiste italien et le silence sidéral qui s'en suit. À quoi une expérience politique considérable qui a été la leur peut nous servir aujourd'hui ? Et ils nous apprennent que le présent ne peut s'appréhender qu'en connaissant le passé. Et qu'on ne peut se plonger dans le passé que pour comprendre le présent. Et ce qui est remarquable c'est qu'ils s'extirpent de leur peau communiste pour traiter des problématiques actuelles. Je crois que les gens ont été sensibles à l'honnêteté de cette démarche. Ce que nous avons du mal à faire en France du fait que nos partis politiques de gauche se sont enkystés dans des positions dogmatiques. Il va falloir se peigner la cervelle comme disait Brecht. Il faut voir qu'à la librairie du festival les spectateurs n'achetaient pas un texte mais cinq pour l'offrir parce que cela leur semblait une réflexion à faire partager. Je trouve une fois de temps en temps un texte de ce calibre. Quand à Strasbourg, nous avons fait *Le Palais de Justice* qui était la reconstitution quasi intégrale d'une audience correctionnelle au Palais de Justice, le spectacle a eu un retentissement législatif. Au fond, dans mon travail, j'ai toujours eu besoin d'un retentissement politico-historico-humain. Sans cela, je n'ai pas mon pétrole. Après, je rajoute la dramaturgie, l'esthétique... J'ai besoin d'un petit slogan qui me dise que c'est actuel et nécessaire. Et en ce moment Edward Bond est celui qui me permet le mieux cela...

Ludovic Lagarde

Vous comprenez que c'est une génération difficile pour nous. C'est un jeune metteur en scène ! Toute cette époque, au fond depuis Vilar jusqu'à très récemment, baignait dans le marxisme et dans l'idéal communiste. Il y avait un autre monde possible. Il y avait une autre langue possible. Il y avait un autre théâtre possible. Et puis, maintenant, c'est le silence des communistes. Cette question de l'autre langue est désormais caduque si l'on considère que le théâtre est une forme d'expérimentation du réel, ce que je pense. Nous ne sommes plus à l'abri du monde. Nous ne sommes plus sur une autre scène. Et cela change le rapport au jeu. Le rapport à la scène. Même demain à nouveau pamphlétaire. Même demain à nouveau politique.

Jean-Pierre Vincent

C'est vrai que j'ai traversé dans ma vie des périodes tout à fait différentes. J'ai connu le Quartier Latin à la Libération. Une période fascinante où l'on croyait que les enfants seraient plus heureux que leurs parents. J'ai connu ensuite mai 1968, période dont je n'ai pas raffolé. Et puis les années Mitterrand pour autant qu'elles aient duré. Et puis, l'objectivation des forces productives avec la mondialisation devant lesquels la France rechigne encore. En fait, ma position est celle gyroscope. Sa particularité est quel que soit l'endroit où vous le mettez s'il heurte un obstacle il va ailleurs. Il a une sorte d'autonomie, de liberté. Et en même temps, quoi que je partage ce que je viens de dire Ludovic Lagarde, je continuerai à parler de ce mode de vie qui est peut-être révolu mais auquel je suis attaché. Et puis, un art est le fait d'une autodestruction perpétuelle. Mais à force de détruire il fallait conserver des éléments du passé. Il fallait faire table rase, mais pas table vide. Il y a parfois une sorte de modernité à tout prix. Comme il était dit en exergue de *Lacombe Lucien* de Louis Malle à propos du pétainisme, « ceux qui ignorent leur passé sont appelés à le revivre ». Aujourd'hui, il y a une recherche de l'hédonisme. Ils vont à Paris Plage. Ils vont à la Nuit Blanche. D'autant que les politiques n'ont plus cette culture du spectateur que décrivait madame.

Ludovic Lagarde

Il y a une phrase de Cadiot sur la performance : « Il n'y a plus d'arrachement avec rien ». Cela rejoint des questions de transmission très importante. De quoi on s'arrache ?

Question du public

C'est bien là le nœud de cette transmission. Est-ce que c'est un passé figé ou c'est que faire table rase ?

Jean-Pierre Vincent

Ce qu'on dit il me semble avec Ludovic Lagarde, c'est que notre intérêt pour les écoles d'art dramatique, de parler, travailler et vivre avec des gens de vingt ans vous permet de mesurer assez précisément où ils en sont et où vous en êtes. Il faut transmettre ce que l'on sait. Mais il faut prendre également à ce qu'ils disent de la société. Car en fait ils n'ont pas grande chose à en dire.

Ludovic Lagarde

Ce que tu décris est un phénomène de société d'une amplitude très large. La seule que j'ai retenu de Vilar, c'est qu'une société a le théâtre qu'elle mérite. Il faudrait aussi mettre sur la table que la France est un pays très spécifique. Il y a cette filiation littéraire. Tout passe pour le texte. Pour les Allemands, le théâtre a cela d'intéressant que le texte n'y est qu'un matériau. Le théâtre n'est pas là pour faire passer des textes. Pour faire entendre des textes. Et je dis cela en tant que metteur en scène qui est extrêmement soucieux de faire entendre des textes. J'ai un immense respect pour le texte. Mais pour moi le texte est à mettre au service du théâtre. Il y a deux phénomènes à étudier ces dernières années. Celui du *trash*. Et celui de l'autofiction. Nous n'avons pas eu de vague *trash* à Paris alors qu'il y en a eu à Londres et à Berlin. Pourquoi cela n'a-t-il pas été montré ? Nous n'avons pas de drogues ni d'apartheid. Mais j'ai compris que cela passait dans la littérature. Dans l'autofiction. C'est Despentès. C'est Houellebecq. Et puis, cela revient au Festival d'Avignon aujourd'hui alors que le mouvement est en passe d'être institutionnalisé dans la littérature.

Jean-Pierre Vincent

Tout a commencé avec la révolution bourgeoise de 1830 qui a voulu effacer ses traces. Du coup, la France n'a pas de Tchekhov, d'Ibsen... Il y a juste eu très tard un Claudel. En fait, il y avait cette envie d'entrer à l'Académie Française. Alors pour être un écrivain de théâtre, il ne faut pas se vouloir écrivain de théâtre. Il faut une écriture trouée, incomplète... Le non-devenir du théâtre de Sartre est qu'il s'agit d'une écriture où tout est dit comme dans un roman. Il n'y a plus besoin des gestes de l'acteur.

Sabine Quiriconi

Je voulais ajouter une précision : vous parlez du *trash* sur les scènes anglo-saxonnes. Mais il ne faut pas oublier que la réforme du théâtre, en Angleterre, est passée par le naturalisme, que les auteurs anglais remettront en cause plus tard que les Français. En France, la rupture a lieu contre le naturalisme.

Ludovic Lagarde

C'est vrai. Mais il y a une deuxième filiation. Cette fois politique. Soit on est Jean Genet. Soit on est Jean Vilar. C'est-à-dire que soit on est du côté de la littérature et là on peut se permettre d'avoir une vraie parole reconnue, difficile, et contre la société. Soit on est du côté du pouvoir. On est du côté du manche comme on dit. Soit c'est le théâtre populaire, soit c'est Claude Régy. Dès qu'on tente de faire autre chose, de rendre sa spécificité au théâtre, cela devient compliqué. Pour ma part, je suis au milieu de cette mêlée et je n'en démordrais pas.

Jean-Pierre Vincent

Moi non plus.

Question du public

Vous parlez beaucoup de la transmission individuelle. Mais il y a une transmission à travers l'œuvre. Il y a un livre *L'Esthétique de la résistance*. La thèse est qu'une œuvre traverse les époques quand elle a fait acte de résistance. Et donc que la transmission se fait par le biais de cette résistance.

Ludovic Lagarde

Ce que vous dites me permet de redire qu'il faut avoir une vraie vertu dans l'art et dans le théâtre. Moi j'y crois. La question de savoir si l'œuvre théâtrale transmet ne se pose pas. C'est peut-être cela que je transmets en premier.

Jean-Pierre Vincent

Ce qui a gêné longtemps, c'est la question de la transmission d'un message. On sent encore chez les journalistes parfois ce spectre du message. Le théâtre, ce n'est pas un message. C'est une mise en branle des questions du monde. Il se trouve que je travaille actuellement sur *L'École des femmes* de Molière. C'est une vraie pièce de combat. On a proposé de brûler Molière avec cette pièce. Il y a une critique au vitriol de choses rémanentes de ce qui constitue la France...

Sabine Quiriconi

Nous allons donc conclure sur cette dernière pensée. Merci à tous.



Arcadi (Action régionale pour la création artistique et la diffusion en Île-de-France) est l'établissement public de coopération culturelle pour les arts de la scène et de l'image créé à l'initiative de la région Île-de-France, en partenariat avec l'État (Direction régionale des affaires culturelles). Sur l'ensemble du territoire francilien, il a pour missions d'informer et de conseiller, de soutenir la création, d'améliorer la circulation des œuvres, de participer au développement d'actions artistiques et de contribuer à l'observation culturelle. Il intervient dans le domaine de la chanson, de la danse, du multimédia, de l'opéra et du théâtre.

CONTACT

Arcadi

51, rue du faubourg Saint-Denis

CS 10 106 – 75 468 Paris Cedex 10

Tél. 01 55 79 00 00 – Fax 01 55 79 97 79

info@arcadi.fr – www.arcadi.fr