



L'école, trois ans et puis adieu ?



Exigence partielle à la certification finale. Mémoire de Bachelor.

Présenté à la Manufacture (HETSR) en Mai 2010 à Lausanne par :

Cédric Djedje

Résumé

La fin de la Manufacture approche. C'est la fin de trois années à créer, s'interroger, se confronter, douter et rire et tout cela à seize. Au moment de faire un bilan, je me rends compte du rôle centrale de l'héritage et de la transmission. Ainsi je me suis demandé si un espace qui mêle héritage, transmission et collectif existait dans le monde professionnel. Je me suis intéressé au travail de Christian Schiaretti au Théâtre National Populaire parce qu'il représente une synthèse intéressante de thématiques qui me sont chères. Schiaretti envisage le théâtre comme une école. Cette conception véhicule l'idée d'une transmission de l'importance de la langue française et cela aussi bien au niveau de son travail avec les acteurs qu'avec le public.

Table des matières

Table des matières	2
1 Introduction	5
2 Héritage	8
2.1 Figures de la Décentralisation	8
2.1.1 Jacques Copeau et Charles Dullin : une discipline de l'acteur	9
2.1.2 Un intérêt pour la Commedia dell'arte	11
2.2 Antoine Vitez : au commencement, l'école!	12
2.2.1 Une longue aventure inutile	12
2.2.2 La naissance d'un groupe de jeunes	12
3 Christian Schiaretti : passeur de savoir	14
3.1 Enseigner la langue	14
3.2 Inscire dans une histoire	16
3.3 Enseigner pour engager	18
4 L'école au TNP	20
4.1 Le TNP : un gymnase pour acteurs	22
4.2 un espace de transmission	23
4.3 Dialogue avec l'extérieur	25
4.3.1 gestion de la troupe	25
4.3.2 Un rire politique	26
4.3.3 une pensée politique	27
4.3.4 au centre : la langue	28

TABLE DES MATIÈRES

5 Conclusion	29
A Annexes	31
Bibliographie	66

Le théâtre et l'école sont une seule et même chose. Aussi bien n'avons nous considéré notre jeune théâtre que comme une école, comme un laboratoire de notre art.

Jacques Copeau¹

1. Jacques Copeau, *L'École du Vieux-Colombier*, Registe VI, Gallimard, Paris, 1999, p.124.

Chapitre 1

Introduction

Seize et Trois. Seize élèves comédiens composant la promotion D qui officie de septembre 2007 à juillet 2010 dans les murs de La Manufacture, Haute École de Théâtre de Suisse Romande. Seize élèves confrontés à un cursus de trois ans composé de différents stages, de différents cours. Seize élèves devant quotidiennement créer, jouer, s'interroger, décider, se réunir, partager grandes douleurs et petites joies. Avant de sortir de l'école, il me semble naturel de dresser un bilan de ces trois années. J'ai appris une technique corporelle et vocale, je me suis ouvert à d'autres disciplines comme la scénographie et la musique. Mais selon moi, l'apport essentiel de cette formation réside dans la prise de conscience du rôle centrale de l'héritage et de la transmission. Importance de l'héritage dans le sens : où il est primordial de connaître l'histoire du théâtre, de ces praticiens, de ces diverses esthétiques pour pouvoir se situer, être en rupture avec... ou dans la continuité de. Durant les trois années de formation, nous avons côtoyé un grand nombre d'intervenants aux pratiques théâtrales diverses. Mais parmi toutes ces différences, ce qui m'a interrogé à chaque fois c'est leurs manières de transmettre. La notion de transmission recouvre des acceptions différentes. Avant de continuer, j'ai décidé de la définir :

*Dans L'ACTE DE TRANSMISSION, il y a deux dimensions d'un même mouvement : de celui qui transmet vers celui qui reçoit, mais aussi l'inverse. Celui qui enseigne est enseigné à son tour. C'est cette circulation d'énergie qui invente du théâtre, qui permet de trouver une forme. Cela se transforme en se transmettant. [...] C'est une chaîne au service du plateau. [...] je préfère penser que l'école n'est pas derrière moi - mais en avant. Un lieu nécessaire de retour à soi.*¹

1. Valérie Dréville, in Triau Christophe, « Création, transmission, expérience », in *Créer et transmettre, Alternatives théâtrales*, 98, Académie expérimentale des Théâtres, Bruxelles, 2008, p.2.

Ce qui m'intéresse dans cette définition c'est sa conception de la transmission comme un mouvement de balancier et le fait de relier la transmission à l'école. La vie en groupe, mon intérêt pour la passation des savoirs et des pratiques et une fin de cursus toute proche m'ont amené à me demander si l'on pouvait établir un parallèle avec la vie professionnelle ou pas. Pour être plus précis, je me suis demandé si une fois l'école terminée, je pourrai retrouver cette situation particulière dans la pratique professionnelle. J'ai choisi d'analyser le travail de Christian Schiaretti au Théâtre National Populaire de Villeurbanne (TNP). Schiaretti et le TNP me semble être à même de correspondre à mon intérêt pour le collectif, l'héritage, la transmission et l'école.

Christian Schiaretti (né en 1955) philosophe de formation, a été auditeur libre au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris dans les classes d'Antoine Vitez, Claude Régy et Jacques Lasalle. En 1991, il devient le plus jeune directeur d'un centre dramatique lorsqu'il succède à Denis Guénoun à la tête de la Comédie de Reims. Lieu dans lequel, Schiaretti forme une troupe de douze comédiens. Après des aventures fortes², Christian Schiaretti succède le 1 janvier 2002 à Roger Planchon à la tête du Théâtre National de Villeurbanne, institution "historique". Dans un paysage théâtral marqué par un libéralisme rampant, l'intermittence et le vedettariat croissant de la profession d'acteur, la position de Christian Schiaretti est une position que je trouve atypique et engagée. La revendication d'un artisanat du théâtre et d'un théâtre engagé dans la cité avec des comédiens qui ne sont « pas des stars mais des artisans du théâtre dans la cité »³ ainsi que son rapport à certaines figures de l'histoire théâtrale m'ont interrogé. Mais ce qui a été décisif : c'est le fait qu'au cours de mes recherches, j'ai appris qu'un des premiers gestes de Schiaretti une fois arrivé à la tête du TNP a été de renouer des contacts avec l'ENSATT (École Nationale Supérieure des Arts et Technique du Théâtre). L'enseignement est un des aspects de cette reprise de contacts.

Tous ces éléments m'on poussé à m'interroger sur la problématique suivante : Quelle est la place de l'école et de la transmission dans la pratique théâtrale de Christian Schiaretti au TNP ?

Cette question en sous-tend d'autres : Quelles sont les influences du directeur du TNP ? Quelle est sa conception de la transmission ? Schiaretti établit-il un lien entre l'école et la vie professionnelle ? Quelle est sa conception du collectif ?

J'ai opté pour un plan en trois parties afin de répondre à la problématique. La première partie se fonde sur une approche historique, j'y analyserai les influences de Christian Schiaretti.

2. notamment la collaboration de la troupe avec Alain Badiou sur le travail de création d'une farce contemporaine avec le cycle des *Ahmed*.

3. Christian Schiaretti, in Emmanuelle Bouchez, *in web*, <http://www.telerama.fr/scenes/on-recrute-chez-moliere,41764.php>. Dernière consultation 23 avril 2010.

En deuxième partie, je développerai les différents types de transmission présentes dans son activité théâtrale.

Enfin en troisième partie, je traiterai de la répercussion de l'école dans sa pratique théâtrale professionnelle au TNP.

Chapitre 2

Héritage

Force est de reconnaître que le théâtre français souffre d'un désamour vis-à-vis de lui-même, désamour souvent articulé sur un manque de connaissance : oubli des acteurs et de leur histoire, oubli des outils et de leur histoire.

Christian Schiaretti ¹

Christian Schiaretti est un metteur en scène pour qui l'histoire théâtrale revêt une importance particulière. Dans ce chapitre, je traiterai de ces différentes influences : en première partie, j'analyserai l'influence de plusieurs figures de la décentralisation puis en deuxième partie, j'étudierai l'influence d'Antoine Vitez.

2.1 Figures de la Décentralisation

La décentralisation théâtrale constitue à mon sens une des principales sources d'influence de Christian Schiaretti. Le directeur du TNP revendique une position d'héritier de certains aspects de l'histoire théâtrale, d'une certaine conception du théâtre. « J'étais le premier à dire : "la génération de 68 nous a conditionné à l'idée qu'il n'y avait pas de père, moi je veux retrouver les grands parents" » ².

La décentralisation théâtrale ou décentralisation dramatique désigne le mouvement par lequel, depuis les lendemains de la Libération, l'État, bientôt secondé par les collectivités locales (aujourd'hui territoriales),

1. Christian Schiaretti, *Des acteurs dans les théâtres*, in web, <http://www.tnp-villeurbanne.com/page.php?86>. Dernière consultation le 30 mars 2010.

2. Christian Schiaretti dans un entretien réalisé au TNP en 2004 .

*suscite et favorise l'implantation hors de Paris de foyers de création et de diffusion artistiques, notamment théâtrales. Elle désigne également, par extension, l'ensemble des hommes et des femmes ainsi que des établissements (centres dramatiques, maisons de la culture, centres d'action culturelle) qui sont les acteurs et les outils de cette politique.*³

L'objectif à atteindre n'est pas seulement géographique. Il y a aussi une visée sociale dont le but est la quête d'un nouveau public issue de couches plus "populaires" avec lequel il s'agira de nouer des liens. Ce mouvement de décentralisation qui devient étatique à la Libération peut s'appuyer sur un important réseau d'initiatives personnelles ayant vu le jour entre la fin du dix-neuvième siècle (parallèlement à la constitution de la classe ouvrière) et la première moitié du vingtième siècle. Ces initiatives sont sous-tendues par la croyance en la mission d'instruction et d'éducation du théâtre et par conséquent, par une volonté que le plus grand nombre puissent y accéder. Ainsi les "pionniers de la décentralisation" décidèrent de partir en province pour rencontrer "un public nouveau". Cette ambition se manifesta par l'installation de théâtres en province comme Maurice Pottecher qui crée en 1895 le théâtre du Peuple à Bussang ou par la constitution de troupes itinérantes qui sillonnent la France comme le Théâtre national ambulant de Firmin Gémier. La vocation sociale du théâtre et l'utilité de celui-ci pour une nation entière hantera Gémier toute sa vie et sera la source d'une autre de ces grandes réalisations : le Théâtre national populaire (TNP) qu'il fonde en 1920 dans une salle du Trocadéro à Paris.

2.1.1 Jacques Copeau et Charles Dullin : une discipline de l'acteur

Christian Schiaretti s'est inspiré des recherches sur la formation de l'acteur menées par Copeau et Dullin. « Aujourd'hui je suis donc à un acheminement d'une pensée profonde de Copeau avec le sourire de Dullin... »⁴. Jacques Copeau compte parmi les "pionniers de la décentralisation", au même titre que Charles Dullin (qui fut acteur au Vieux-Colombier chez Copeau). Au Théâtre du Vieux-Colombier qu'il dirige de 1913 à 1924, Copeau tenta une rénovation du théâtre par le biais d'une politique tarifaire bon marché et d'une programmation exigeante alliant créations d'auteurs contemporains et pièces classiques. La volonté de Copeau est de combattre les erreances du théâtre de boulevard. Il veut rendre au théâtre ses lettres de noblesses. Pour mener à bien sa mission, Copeau ouvre un cours en 1915

3. Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique de théâtre*, Larousse-Bordas, Paris, 1998, p.329

4. Christian Schiaretti dans un entretien réalisé au TNP en 2004, p.3.

puis une école en 1920. Le projet consiste à former des acteurs qui accompagneront sa volonté de rénovation. Ce renouvellement passe par une formation nouvelle qui balaiera le cabotinage, le vedettariat et la raideur corporelle des acteurs issus du Conservatoire. Les élèves pratiquent quotidiennement différents exercices agencés par Copeau. Si l'école est créée après le théâtre, ce n'est que par manque de moyens car elle aurait dû exister avant celui-ci, selon sa volonté. Cette réforme du théâtre s'appuie aussi sur une esthétique du dépouillement. Qui se manifeste par un plateau nu permettant à l'acteur et aux mots de l'auteur d'être au centre de la représentation.

Des problèmes financiers et le départ de Jouvet, amène Copeau à fermer le Vieux-Colombier en 1924. Quelques mois plus tard, il part vivre en Bourgogne avec ses jeunes disciples. Dans cette région, il espère trouver un public « moins frivole, moins distrait, moins surmené de plaisirs, moins énervé par les variations constantes de la mode, moins détraqué dans son goût et moins affolé dans son jugement que le public de Paris »⁵. Copeau et ses "copiaus" s'installèrent d'abord à Morteuil puis à Pernand- Vergelesses et jouèrent dans les villes et villages de Bourgogne. Ils répètent et jouent des pièces à travers les villes et villages de Bourgogne. De grands auteurs tels que Molière, Shakespeare ou encore Marivaux dans des décors le plus simple possible (des "tréteaux nus") afin de valoriser le texte et faciliter les déplacements.

Dullin enseigna au conservatoire syndical (structure d'éducation populaire) de Gémier en 1918 à 1920. En 1921, il fonde le théâtre de l'Atelier qu'il considère comme un "laboratoire d'essais dramatiques". Son ambition dans la droite ligne de Copeau est de contribuer au renouvellement de l'art dramatique. Donc, Dullin crée une école en même temps que le théâtre. La pédagogie de Dullin repose sur deux principes : l'enseignement de la diction et la transmission de la "technique libératrice". Celle-ci se définissait comme « l'ensemble des procédés physiques et respiratoires destinés à faciliter les gestes de l'élève normalement paralysé »⁶. Elle se composait de cours de gymnastique, de rythmique, de danse, de pantomime. La formation donnée s'inspire de Copeau et des acteurs japonais. C'est un enseignement de grande qualité qui est dispensé à l'Atelier comme peut en témoigner la trajectoire de certains anciens élèves : Antonin Artaud, Jean-Louis Barrault, Jean Marais, Jean Vilar, le mime Marceau ou encore Claude Régy.

Les recherches de Copeau et Dullin, sur la discipline de l'acteur et l'importance qu'ils accordent à l'école, sont primordiales pour Schiavetti. Copeau et Dullin ont une haute et noble idée de la formation et du métier d'acteur, ils avancent

5. Jacques Copeau, *in web*, http://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Copeau. Dernière consultation le premier mai 2010.

6. Clément Borgal, *Metteur en scène*, Edition Fernand Lanore, Paris, 1963, p. 113.

que l'exercice de ce métier nécessite une discipline. Celle-ci, se manifeste par la pratique quotidienne de différents exercices. Cette pratique quotidienne instaurée par Copeau lors de ses expériences (au Vieux-Colombier et en Bourgogne) et par Dullin à l'Atelier, a pour but de modifier en profondeur la mentalité des acteurs et de "nettoyer" leurs corps. La formation au métier d'acteur est une formation au métier d'homme puisque la probité morale, l'humilité et le courage sont tout autant sollicités. En effet, des conditions de vie difficiles et un dur labeur sont le lot journalier des élèves. Copeau et Dullin veulent former des "serviteurs de l'art" prêt à un travail quotidien dur et sincère et non des vedettes. Schiaretti considère qu' « On [praticiens et praticiennes du théâtre français] est les héritiers de toute cette pensée de la décentralisation [qui a] affirmer que la pratique du théâtre n'est pas seulement celle du moment productif du plateau mais le résultat de toute une condition disciplinaire... »⁷.

2.1.2 Un intérêt pour la Commedia dell'arte

Dullin et Copeau s'intéressèrent tout particulièrement à la Commedia dell'arte. Chez Copeau, cet intérêt se nourrit de l'étude des conditions de création des premières farces de Molière. Cette étude débouche sur la volonté de créer des types de personnages contemporains aptes à servir son projet de "nouvelle comédie". Celle-ci ayant pour but de "corriger les défauts" de l'homme contemporain et de la politique. Copeau veut donner une place de créateur à l'acteur. En effet grâce à l'érudition, à un entraînement physique et technique permanent, l'acteur sera capable de développer son personnage. Ainsi il pourra improviser sur un canevas donné par le metteur en scène. Le but est de créer des comédies susceptibles d'être jouées par la troupe de Copeau sur des tréteaux à travers le pays Bourguignon. Pour Dullin, la Commedia est un moyen de garder la spécificité de l'acteur. Elle permet une interrogation constante sur les moyens de création et par conséquent invite l'acteur à être plus conscient de ses forces et ses faiblesses, plus conscient de ce qu'il est capable de mobiliser pour arriver à une construire une histoire et interagir avec les autres acteurs. L'intérêt pour la farce et la comédie pour ce qu'elles ont de possiblement subversive, a nourri la pratique de Schiaretti.

Dullin et Copeau sont deux praticiens dont Schiaretti se revendique mais ils ne sont pas les seuls.

7. Christian Schiaretti dans un entretien réalisé au TNP en 2004, p.5

2.2 Antoine Vitez : au commencement, l'école !

« l'enthousiasme, la dimension solaire, le rapport poétique immédiat, la lucidité constante et une sorte de conscience supérieure du théâtre, une sorte d'élévation constante qui fait qu'il n'y a pas de petits débats »⁸ C'est en ces termes que Christian Schiaretti évoque Antoine Vitez qui fut son professeur au Conservatoire National Supérieur D'art Dramatique (CNSAD). Antoine Vitez appartient désormais au panthéon de l'histoire du théâtre français grâce à ses mises en scènes et sa réflexion sur l'activité théâtrale. L'école occupe une place centrale dans sa conception du théâtre. La pensée "vitezienne" de l'école constitue une autre influence primordiale dont Christian Schiaretti se revendique.

2.2.1 Une longue aventure inutile

L'enseignement de Vitez est une lutte. C'est un combat contre une formation productiviste qui façonne les élèves en fonction des desideratas du marché de l'emploi. C'est un combat contre l'efficacité des savoirs-faire qui ferme aux futurs acteurs tout un pan d'exploration. Pour lui, l'école doit être un lieu de l'inutile ainsi le cours devient un espace de recherche, un lieu où le temps est suspendu pour une classe et son professeur. L'efficacité est remplacée par une valorisation : de l'inachèvement et de la multiplication décontractée des exercices. Selon Georges Banu : « La modernité de son enseignement provient aussi de là, de la reconnaissance de son inaptitude à livrer des valeurs sûres »⁹. Cette impossibilité ne débouche pas pour autant sur un enseignement sans partis pris. Vitez veut favoriser l'éclosion de la liberté chez les élèves. La pédagogie de Vitez est imprégné de son optimisme et de son enthousiasme. Cette liberté s'obtenant par l'apprentissage d'un regard sur ce que produit le futur acteur pendant les séances de travail en classe. La visée ultime étant de faire de l'élève un "acteur-créateur" car pour Vitez l'acteur est le centre du théâtre. Selon lui, pour que la liberté advienne, le temps est un facteur cardinal : « Je ne puis faire un enseignement que s'il est poursuivi »¹⁰.

2.2.2 La naissance d'un groupe de jeunes

La cible de l'enseignement de Vitez est la jeunesse. Elle représente l'élément fondateur de son travail. Pour Vitez, il est primordial que l'école crée les conditions

8. Entretien avec Christian Schiaretti par Cédric Djedje (Genève, le 19 février 2010), p. 43.

9. Georges Banu, *Exercices d'Accompagnement*, L'entretemps Éditions, Montpellier, 2002, p.40.

10. *ibid*, p.43

d'une rencontre entre jeunes. Rencontre permettant d'échanger et d'affirmer des affinités électives afin de se constituer en groupe. « Ainsi... naissent les mouvements et les courants dans l'histoire de l'Art : quelques uns qui se rencontrent dans une école et qui s'aiment »¹¹. Ce dialogue entre jeunes est corrélé à un autre type de dialogue chez Antoine Vitez. Si la jeunesse est aussi fondamentale c'est pour sa liberté d'esprit, son souffle, son insouciance mais aussi sa capacité de révolte. Des qualités propres à accompagner la recherche théâtrale du formateur. Vitez établit un "pacte" avec la jeunesse, il lui fournit le savoir, elle lui apporte son souffle et son inventivité. Ce pacte ouvre sur un dialogue inter-générationnelle entre un individu plus vieux et un groupe de jeunes. On assiste donc à un double dialogue (inter et intragénérationnel) qui a pour optique le centre du "cercle d'attention" : le plateau. L'école pour Vitez est le lieu du commencement, le lieu originel de la carrière de l'acteur, lieu originel d'aventures collectives. Il se voulait à la base de tout cela, selon Georges Banu : « Vitez a assimilé l'enseignement à la meilleure manière d'être le géniteur de son propre groupe, de sa famille, de son monde. Hostile à l'héritage ou à l'adoption, il souhaitait œuvrer surtout à l'enfantement de ses acteurs »¹².

J'ai traité de l'influence de la décentralisation sur l'actuel directeur du TNP, parce qu'il est en dans un rapport actif à cette influence, c'est-à-dire qu'elle conditionne sa philosophie du théâtre et sa pratique. En seconde partie, j'analyserai comment Christian Schiaretti transmet dans le cadre de l'école ses influences dont il se revendique.

11. *ibid*, p.42

12. *ibid*, p.45

Chapitre 3

Christian Schiaretti : passeur de savoir

L'école est une richesse incroyable ! Les comédiens sont surentraînés et forment une famille en dévotion totale du matin au soir à leur travail. L'école est une chance extraordinaire.

Christian Schiaretti ¹.

3.1 Enseigner la langue

La transmission par l'enseignement est un élément important de la conception théâtrale de Christian Schiaretti. Dès les années quatre-vingts, il organise des stages et des ateliers et participe à l'organisation de l'école-théâtre La Belle de Mai à Créteil. Dans les années quatre-vingts-dix, il met en place une école d'acteurs à la Comédie de Reims.

Dès son arrivée à la tête du TNP, Christian Schiaretti reprend le dialogue avec L'École Nationale Supérieure des Arts et Technique du Théâtre (ENSATT) qui a quitté Paris pour Lyon en 1997. Gérard Schembri (directeur de l'ENSATT à l'époque) raconte : « [Christian Schiaretti] est venu nous voir comme un voisin, sans rien revendiquer, en se mettant à notre service. Il a donné des cours - c'est un pédagogue-né - chez lui, au TNP, pour que nos étudiants prennent l'habitude de sa maison » ². En 2003, soit une année après son arrivée, Christian Schiaretti met en scène les élèves de troisième année de la promotion 62 dans *Utopia* d'après

1. Christian Schiaretti dans un entretien réalisé au TNP en 2004, p.5.

2. Emmanuelle Bouchez, *in web*, [http ://www.telerama.fr/scenes/on-recrute-chez-moliere,41764.php](http://www.telerama.fr/scenes/on-recrute-chez-moliere,41764.php). Dernière consultation le premier janvier 2010.

Aristophane. Par la suite, il réalisera diverses mises en scène avec des étudiants de troisième année : ainsi, en 2004, il choisit de mettre en scène *L'Epaule indifférente* et *La Bouche Malade* de Vitrac, en 2006 avec la promotion 65, il monte trois pièces symbolistes du XIXe siècle : *Les Aveugles*, *Intérieur* et *La Mort de Tintagiles* de Maeterlinck, en 2007, avec la promotion 66, il met en scène une comédie du XVIIe siècle *Les Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin, enfin en 2009, il monte avec la promotion 68, deux tragédies humanistes du XVIe siècle : *La Troade* et *Hyppolite* de Robert Garnier. Les époques et les genres sont différents, cependant toutes ces œuvres sont marquées par un style, une langue. Elles nécessitent un travail prosodique particulier pour être interprétées.

En plus du travail effectué avec les troisièmes années de promotion différente, Schiaretti enseigne la prosodie aux élèves acteurs de l'ENSATT. Pendant trois ans, il fait un travail sur la langue en explorant avec eux un large spectre d'auteurs : de Robert Garnier (XVIe siècle) à Kateb Yacine (XXe siècle). Plus qu'un "simple" enseignement, ce cours de prosodie transmet une conception du théâtre. Pour Schiaretti, la langue est au centre de la pratique théâtrale, comme il a pu me le confier lors de notre entretien :

Je travaille principalement sur une matière prosodique car pour moi le théâtre : c'est l'art de la langue et c'est la langue en art. Le reste, tout ce qui est d'ordre décoratif, musique, convulsions névrotiques je m'en contrebalance. C'est drôle, c'est marrant mais c'est facile à faire. Mettre de la musique très fort sur un acteur qui marche doucement, baisser la lumière à vingt, placer les acteurs en ligne dans des convulsions internes incontrôlées, ça ne m'intéresse pas, je suis un paramètre très réactionnaire de ce métier mais ma conception est finalement très moderne parce que "l'archaïsme du théâtre c'est sa modernité", ça j'en suis convaincu.³

Bien entendu, on peut ne pas être d'accord avec ces propos, pour ma part, les esthétiques décrites ici de manière volontairement provocatrice (Régy, Nordey,...) me touche en tant que spectateur. Cependant, je suis sensible à la sacralisation de la langue dans un contexte "scolaire". Je pense que l'étude de "la langue" d'un auteur est la porte d'entrée de son univers. Ainsi je crois en l'importance d'un entraînement régulier de la matière langagière. A mon sens, un travail soutenu permet de développer des compétences prosodiques de façon plus certaine qu'un stage de quelques semaines à un moment de la formation. A la fascinante illusion de maîtrise langagière d'un court instant, je préfère l'angoissante instabilité de l'exercice régulier. En effet, ce travail soutenu initie chez l'élève une posture mentale

3. Entretien avec Christian Schiaretti par Cédric Djedje (Genève, le 19 février 2010), p. 34.

d'ouverture. Posture basée sur la conscience de la relativité de sa connaissance prosodique. De plus, selon moi une attention et un travail sur la langue apporte à l'élève acteur une autonomie dont il aura besoin tout au long de sa carrière. Pour être plus précis, la connaissance prosodique permet d'effectuer un premier travail de défrichage sans l'aide du metteur en scène ou encore d'investir seul la langue si là n'est pas la priorité du metteur en scène.

L'activité pédagogique de Christian Schiaretti ne se "limite" pas à l'enseignement de la prosodie. Elle intègre aussi la volonté de transmettre une connaissance de l'histoire théâtrale française.

3.2 Incrire dans une histoire

La transmission d'un savoir historique est complètement inscrite dans la pédagogie du directeur du TNP. Olivier Borle (acteur de la troupe du TNP et ancien élève de l'ENSATT) me l'a confirmé :

*J'étais à l'ENSATT où je n'avais jamais entendu parler ni de Copeau, ni de Planchon, ni de Dasté, qui sont des gens (pour ne citer qu'eux) qui sont des grandes figures de la décentralisation théâtrale et donc de l'histoire très récente de notre métier. Il a fallu que je rencontre Schiaretti, pour qu'il nous explique tout ça, qu'il nous emmène à Pernand-Vergelesses où avait commencé Copeau, qu'il nous parle de Planchon, de Copeau, de Dasté. Christian nous a beaucoup éduqué dans ce sens là.*⁴

Le directeur du TNP ne se contente pas de parler des grandes figures de l'histoire. Il organise aussi avec les élèves de l'ENSATT des visites à Pernand-Vergelesses et au château de Brangues, propriété de Paul Claudel. Il ne se borne pas pour autant à des visites dans ses lieux chargés d'histoire. On peut observer l'aspect "sensuel" de cette transmission. Dans le sens où le fait de voir, de toucher, de marcher, de déambuler dans ces lieux permet à l'élève de mieux penser l'histoire, d'avoir un rapport plus direct avec celle-ci. Selon moi, Christian Schiaretti donne un rôle actif aux élèves en les incitant à s'inscrire dans l'histoire théâtrale.

Depuis 2001, Christian Schiaretti est président de l'Association pour un Centre Culturel de Rencontre à Brangues. Tous les ans à la fin du mois de juin, l'association organise à Brangues un festival qui réunit des lectures, des concerts, des

4. Entretien avec Olivier Borle par Cédric Djedje (Genève, le 12 mars 2010). Voir dans les annexes p.48.

discussions, des débats et des pièces de théâtres. Schiaretti a fait de la transmission un des axes fondamentaux de sa mission :

*[...] au travers de la transmission du savoir spécifique d'actrices et d'acteurs ou encore de metteur en scène ayant par leurs pratiques certains secrets du dire de certaines langues (lieu de travail valorisant le rapport aux jeunes générations, lieu de conservation au travers des techniques les plus modernes des savoirs fragiles, lieu de recherche de la transmission scolaire du savoir poétique appliqué à la scène.)*⁵.

Les élèves de l'ENSATT sont régulièrement invités aux Rencontres annuelles pour y présenter des travaux réalisés avec Schiaretti ou d'autres professeurs. On peut observer l'importance dans sa vision de la transmission par le contact entre des générations différentes d'acteurs. Par exemple lors des Rencontres de Brangues de 2009 les élèves de l'ENSATT ont côtoyé des acteurs de tous âges : les acteurs de la troupe du TNP, Julie Brochen ou Christophe Maltot, des acteurs qui sont des "figures marquantes" du paysage théâtral français comme Anne Alvaro, André Marcon ou encore Roland Bertin. La diffusion du savoir ne se limite pourtant pas à la seule rencontre entre acteurs de générations différentes. Ainsi, cette même année 2009, les élèves ont pu assister à une causerie de Jean-Loup Rivière⁶ et Anne Pellois⁷ intitulée *Claudiel, metteur en scène*, à une conférence de Raphaële Fleury⁸ ayant pour titre *Claudiel et le théâtre populaire* ou encore à un concert de Bach interprété par le pianiste Thierry Ravassard. Ces "Rencontres" offrent de multiples ouvertures. Ouverture à la parole académique et ouverture à d'autres formes d'expressions artistiques.

De mon point de vue, ces ouvertures sont autant d'occasions d'associer l'élève acteur au processus de création. Processus comportant : l'exégèse⁹ et l'élaboration¹⁰ qui sont les autres axes de la politique de Schiaretti à la tête de l'association. Avec l'exégèse, on retrouve l'importance du travail dramaturgique qui nourrira, interrogera l'acteur. Avec l'élaboration, on aborde le passage du texte à sa mise en

5. Christian Schiaretti, *in web*, <http://www.paul-claudel.net/société/pour-centre.html>. Dernière consultation le 9 mai 2010.

6. Jean-Loup Rivière a été conseiller littéraire et artistique à la Comédie-Française. Il est actuellement professeur à l'École normale supérieure Lettres et Sciences Humaines de Lyon.

7. Anne Pellois est maître de conférence à l'École Normale Supérieure Lettres et sciences humaines à Lyon en Études Théâtrales.

8. Metteur en scène et universitaire.

9. Une exégèse est une explication, un commentaire et une interprétation d'un texte sur le plan philologique (étude de la langue, de la grammaire), historique, doctrinal... *in web* : http://atheisme.free.fr/Religion/Definition_e.htm. Dernière consultation le 9 mai 2010.

10. Passage du texte à son interprétation, par l'intermédiaire de la mise en scène et ou de la production d'œuvre lyrique.

scène c'est-à-dire les répétitions (où le savoir "interprétatif" circule entre metteur en scène et acteurs ainsi qu'entre acteurs de même génération et/ou de générations différentes) et la représentation. Pour Schiaretti, le passage du texte à sa représentation musicale est le lieu ultime de la parole poétique d'où l'ouverture à d'autres formes d'expressions artistiques lors des "Rencontres".

C'est donc une transmission protéiforme que pratique le directeur du TNP : une transmission par le biais de son enseignement prosodique à L'ENSATT et la découverte, l'expérimentation, la pratique d'un savoir langagier ; transmission d'un savoir langagier par l'intermédiaire de sa position dans des associations culturelles permettant de côtoyer des grands acteurs du verbe lors de ces "Rencontres" ; transmission d'un savoir théâtral historique des grandes figures du passé de par sa qualité d'enseignant ; transmission grâce aux rencontres entre une jeune génération et les générations précédentes qui possèdent encore la mémoire des grandes figures de l'histoire théâtrale.

3.3 Enseigner pour engager

Engager un ou plusieurs comédiens à l'issue de leur cursus est pour le directeur du TNP un principe et une responsabilité. « Je trouve qu'il faut engager, même si c'est un seul. Mais en tous cas, vous donnez un sens à l'enseignement. Enfin, qu'est-ce qu'on fait ? Je veux bien qu'on enseigne en disant : "vous avez de la chance de me rencontrer, vous savez qui je suis ?". Moi, je veux bien, mais il y a une responsabilité »¹¹. Pour lui, il doit y avoir un parallèle entre une promotion (qui constitue un groupe cohérent habitué à vivre ensemble et à faire face à de longues plages de travail) et une troupe professionnelle. Depuis 2003, le pédagogue engage des élèves des différentes promotions. Actuellement la troupe du TNP n'est composé que d'acteurs issus de L'ENSATT.

Quand j'ai interrogé Schiaretti sur les critères qui ont déterminé le choix des élèves qu'il a engagé, il en a défini trois. Premièrement : « l'habileté au niveau prosodique, délectation la plus grande à la langue, rapport le plus curieux à la langue ». Mais les principaux critères sont à chercher du côté de la personnalité de l'acteur : « pas de névrose, je veux des gens dans un rapport solaire » et ce qu'il considère comme le critère principal : « l'humour, qui pour moi est la première chose, je n'aime pas les "théâtreux", je n'ai pas une conception douloureuse du théâtre »¹². Cela m'a dans un premier temps surpris. En effet je pensais que le critère principal aurait un rapport avec des "aptitudes prosodiques" et donc qu'il

11. Entretien avec Christian Schiaretti par Cédric Djedje (Genève, le 19 février 2010), p. 35

12. *ibid.*, p. 35.

prenait les meilleurs. Mais Schiaretti a éclairé ma réflexion, en m'expliquant qu'il voulait « une équipe plutôt saine, courageuse, qui se lève tôt et se couche tard le soir »¹³. Puis il a comparé la troupe à une équipe de football : il faut de la cohérence dans une équipe pour qu'elle fonctionne ce qui n'est pas forcément le cas si l'on y réunit tous les meilleurs.

En poussant ma réflexion, je me suis rendu compte que c'était la seconde fois au cours de l'entretien que l'humour était cité comme critère. La première fois concernait Dullin et Copeau¹⁴. L'humour est cité dans des domaines aussi important que les influences et la sélection des acteurs. Je pense qu'il y a un aspect "philosophique" dans cette revendication de l'importance de l'humour. Je crois que Schiaretti y voit une sorte de grandeur, de hauteur de point de vue sur les événements et pour être moins lyrique, une disposition d'esprit concordante avec le travail exigé par lui. Je donne ici pour étayer mon propos une définition de l'humour que j'ai trouvée pertinente : « nuance du registre comique qui vise à attirer l'attention, avec détachement, sur les aspects plaisants ou insolites de la réalité »¹⁵. Cet attrait pour l'humour se retrouve dans la pratique théâtrale de Schiaretti.¹⁶

A l'issue d'un cursus de trois ans, les élèves sélectionnés se retrouvent acteurs professionnels dans la troupe du TNP, c'est un nouvel environnement qui s'offre à eux. On peut se poser la question de la nature de cet environnement : est-il différent de celui qu'ils ont connu jusque là ?

13. *ibid.*, p. 35.

14. « Fondamentalement, théâtralement [...] c'est Charles Dullin plus que Copeau, parce que Dullin était acteur et qu'il venait du mélodrame. Dullin avait une sorte d'humour incroyable, ce que Copeau a peu. », *ibid.*, p. 42.

15. Humour, *in web*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Humour>. Dernière consultation le 10 mai 2010

16. je développerai ce point dans la dernière partie du chapitre III.

Chapitre 4

L'école au TNP

Diriger un théâtre national ou un centre dramatique national, c'est d'abord travailler à sa succession. Comment les générations nouvelles réactivent-elles des principes de transmission qui lui ont fait si cruellement défaut. Parions que la réflexion sur la troupe et son outil sont le coeur même de nos réponses.

Christian Schiaretti ¹

La revendication de la permanence artistique dans les lieux institutionnels est un cheval de bataille du directeur du TNP. Cette revendication se nourrit d'une analyse critique qu'il fait de l'état actuel de la décentralisation. Pour Schiaretti, la permanence artistique est un contre-modèle à la production actuelle qui sévit au niveau des institutions. La permanence artistique est un geste politique. C'est la ré-actualisation d'une politique ambitionnant une mission citoyenne du théâtre : la politique de décentralisation. Les Centres Dramatiques Nationaux qui furent les fleurons de la décentralisation ont perdu leurs missions premières, ont été dévoyés de leurs objectifs, épousant des fonctionnements différents de ce qu'était à la base leurs identités ². Après que des générations se sont organisées en dehors des institutions considérant ces dernières comme lieu de paralysie artistique, on a assisté à un retour vers l'institution qui s'est réalisé sur les bases d'une "pensée productive" ³. Pensée accompagnée d'un oubli, d'une déresponsabilisation de la mission citoyenne de ces institutions. Finalement l'intérêt pour ces centres fut financier du fait de la

1. Christian Schiaretti, *Des acteurs dans les théâtres*, in web, [http ://www.tnp-villeurbanne.com/page.php?86](http://www.tnp-villeurbanne.com/page.php?86). Dernière consultation le 30 mars 2010.

2. à savoir des lieux subventionnés par l'État ayant pour mission la création théâtrale grâce à une troupe. Cela en direction d'un public important englobant des couches de la population plus "populaire"

3. l'expression est de Schiaretti

puissance économique qu'ils offraient et le "contrat citoyen"⁴ qu'il supposait passa à la trappe. C'est le constat que dresse Christian Schiaretti (en ne s'excluant pas de ce constat) de l'origine de la situation actuelle des centres dramatiques et de leurs pertes d'identités et de leurs fonctionnements actuels. Pour lui, les centres dramatiques se sont rapprochés du fonctionnement des scènes nationales c'est-à-dire que la programmation est le résultat d'un mélange de productions et d'accueil, avec en général une mise en scène annuelle du metteur en scène responsable de l'institution. De ce fait petit à petit ont disparu les acteurs dans les centres dramatiques nationaux et se sont développés les présences des techniciens et des administratifs dans la maison. De plus, l'accueil le plus souvent de pièces parisiennes en tournée, ce qui occasionnent aussi une perte de l'identité locale de ces centres dramatiques réduit aux possibles éblouissements parisiens. Mais finalement avec une absence de dialogue identitaire au long cours avec leur public. La nature du fonctionnement s'apparenterait même à celui du théâtre privé selon Schiaretti en oubliant une fois de plus sa spécificité. Le théâtre public est un théâtre subventionné par l'État, ce qui lui permet donc une relative indépendance par rapport aux aléas de la rentabilité, lui épargnant ainsi la course aux bénéfices et aux succès commerciaux. Ce subventionnement lui garantit aussi une indépendance de fonctionnement qui ne doit pas être un simple don mais doit faire l'objet d'un engagement en faveur d'une mission citoyenne de l'institution.

Au niveau des "acteurs" la permanence artistique représente un modèle loin d'être dominant sur la "place". La caractéristique objective des professions du spectacle vivant est l'intermittence. On peut la définir comme le « statut d'une personne qui au cours d'une période donnée aura une succession de contrats à durée déterminée, ce statut permet au bénéficiaire le versement automatique à chaque période chômée »⁵. Ce mode de fonctionnement a pu faciliter la mobilité des artistes et leur indépendance, leur permettant de passer d'une aventure à une autre. Le système d'intermittence s'inscrit dans une logique libéraliste avec son corollaire : le développement d'un état d'esprit plus individualiste chez les acteurs, avec une gestion de sa carrière en terme de "rentabilité" artistique et économique des projets auxquels ils participent. « Ce système a largement contribué dans les années 80, à dévaloriser la notion d'aventure collective et d'engagement à long terme dans un projet théâtral »⁶. De plus l'intermittence et ses réformes ont conduit à une précarisation du métier. Ainsi la possibilité de mener celui-ci de façon libre ne garantit pas forcément une liberté au quotidien pour les acteurs :

4. l'expression est de Schiaretti

5. Définition du statut d'intermittent, *in web*, <http://www.studyrama.com/formations/specialites/audiovisuel/le-statut-d-intermittent-du-spectacle>. Dernière consultation le 10 mai 2010.

6. M. Bozonnet, S. Braunschweig, A. Françon, C. Schiaretti, in *Intermittence et permanence* Le Monde, Paris, 20 septembre 2003.

pour eux finir décemment le mois peut devenir une activité qui altère l'exercice de leur profession et peut conduire à une « perte d'engagement existentiel et réel de chacun dans son art, engagement qui seul peut conférer à l'art une exigence et une nécessité pour ceux à qui il ose s'adresser : le public »⁷ La permanence artistique est une tentative d'établir un autre mode de fonctionnement à côté de celui de l'intermittence. C'est une volonté de garantir un revenu décent à des artistes qui seraient à l'abri des contingences matérielles pendant une période longue, contingences leur permettant de pouvoir se consacrer pleinement à l'exercice de leur métier grâce à un subventionnement public. Le directeur de TNP a fondé sa troupe des acteurs qui sortent tous de L'ENSATT, grâce à la prise en charge de l'insertion professionnelle par le financement de la Région Rhône-Alpes, l'ENSATT et le TNP. Cette prise en charge permet d'offrir un premier contrat d'insertion aux jeunes acteurs qui touchent deux milles euros bruts pendant deux ans et cela onze mois sur douze. Après ces deux années, ils deviennent salariés du TNP. Après avoir exposé le point de vue de Christian Schiaretti, je vais analyser en quoi le concept de permanence artistique peut être une réponse à l'analyse critique de l'état actuel de la décentralisation.

4.1 Le TNP : un gymnase pour acteurs

Pour le directeur du TNP la permanence est l'essence même du théâtre du fait qu'elle offre du temps à un groupe cohérent. Cohérent parce que choisi selon des critères particuliers, cohérent parce qu'homogène. En s'appuyant sur la pensée de Jacques Copeau, Schiaretti énonce que le travail de troupe dans un Centre Dramatique National⁸ doit s'apparenter à celui de l'école ou d'un gymnase. « Pour moi la permanence artistique, c'est d'abord et avant tout une aventure pérenne donc installée dans le temps et une conception du théâtre comme une école »⁹. La permanence, c'est envisager la vie d'un centre dramatique national au-delà du simple moment de la production d'une pièce. C'est l'occasion de pouvoir développer une pratique plus exigeante de ce métier en ayant la possibilité de le pratiquer quotidiennement, d'éprouver ce qu'il nécessite comme discipline, dans le faire et refaire des mêmes exercices. C'est envisager son art comme étant en constante évolution et pas comme quelque chose de figé. Pour l'acteur, il s'agit d'accepter de se confronter chaque jour à ses manques, ses faiblesses dans différents domaines. Au niveau de la technique vocale par exemple : où il faut "affronter" une voix mal placée, une mauvaise gestion du souffle, une mollesse des attaques et des finales

7. Ibid

8. Cf. annexe p.ei

9. Entretien avec Christian Schiaretti par Cédric Djedje (Genève, le 19 février 2010), p. 32.

ou encore une articulation brouillonne. C'est un travail d'humilité auquel sont confrontés les acteurs, la grâce et l'assurance dans une pièce jouée le soir pouvant être remises en cause par des difficultés à appréhender un personnage ou une scène pendant les répétitions d'une autre pièce qui ont lieu l'après-midi. Des difficultés d'interprétation dans le registre dramatique tempère la satisfaction d'une relative maîtrise que l'on a du registre tragique. Le travail de troupe par l'entremise d'un travail régulier sur le long terme permet aussi de se perfectionner. En effet, Olivier Borle (un des plus anciens acteurs de la troupe) évoque le fait que le travail mené avec un professeur de voix engagé sur plusieurs années par le TNP a affermi sa capacité vocale.

Donner la possibilité à un groupe de jeunes de dialoguer, de se confronter, de se réunir pour débiter une aventure artistique. C'est une caractéristique de l'école d'Antoine Vitez et je pense qu'on la retrouve dans un des aspects du fonctionnement de la troupe du TNP. Un groupe, de jeunes, issus de la même école. Au TNP, les acteurs de la troupe participent à des comités de lecture appelés "cercles des lecteurs"¹⁰ avec les élèves de l'École Normale Supérieure. L'objectif étant de choisir un certain nombre de pièces qui seront mises en scène ou en espace par les acteurs de la troupe du TNP. Ils se retrouvent entre eux, libre de développer une esthétique plus personnelle, d'explorer des domaines peu ou pas abordés avec la troupe. C'est l'occasion de construire des groupes d'affinités artistiques. Ainsi du choix de la pièce jusqu'à son élaboration scénique, les acteurs sont intégrés dans le processus créatif et plus encore ils sont les principaux actants de ce processus qui se déroule sous le regard de Christian Schiaretti. Ce moment d'autonomie inscrit les acteurs au centre du processus créatif. Il permet l'organisation d'un ou plusieurs groupes qui seront un temps indépendants de la troupe, mais qui une fois la pièce élaborée reviendront dans le giron de la troupe. Chez Schiaretti, il y a la volonté de responsabiliser l'acteur, que celui-ci devienne un partenaire de création apte à déchiffrer les différents signes théâtraux et pas un simple exécutant. Ceci afin que la communauté constituée par ce groupe de jeunes et un plus vieux (Schiaretti) puissent regarder ensemble vers le centre du "cercle d'attention" : le plateau.

4.2 un espace de transmission

Hormis la troupe, le subventionnement public du TNP, permet le recrutement d'une corolle d'autres acteurs qui font partie du cercle plus élargi de la troupe. En effet pour des pièces qui nécessitent un grand nombre d'acteurs ou des acteurs plus vieux, Schiaretti fait régulièrement appel aux mêmes acteurs qui viendront augmenter la troupe. Plutôt que de faire son marché à travers la France, Schiaretti

10. je pense que l'utilisation du mot cercle est une référence à Vitez

pour qui l'inscription dans un lieu est un engagement citoyen, recrute des acteurs régionaux (anciens de l'ENSATT, acteurs plus expérimentés qui tournent dans la région, etc..) pour une pièce ou pour une saison. A ces acteurs s'ajoutent des grands acteurs, des figures du théâtre français, des "incontournables" ¹¹ tel Johan Leysin, Roland Bertin, Nada Strancar, Vladimir Yordanoff ou plus récemment Laurent Terzieff. Ces "incontournables" sont des acteurs expérimentés, qui font partie de la mémoire du théâtre française et qui ont écrit quelques belles pages de son histoire. La permanence artistique offre la possibilité de confronter ces générations différentes. Il y a la volonté affichée chez le directeur du TNP de renouer un dialogue générationnel entre une troupe composé de jeunes acteurs et des acteurs plus expérimentés qui rejoignent la troupe pour une pièce ou une saison. Volonté que son institution redevienne un lieu de mémoire et de transmission des savoirs-faires (les plus jeunes pouvant observer les plus vieux), et transmission d'une histoire. Cela sur une longue période permettant une maturation et une réactivation. On pourrait citer les exemples de Johan Leysin qui a collaboré avec la troupe pour *Père* de Strindberg en 2006 puis sur *Philoctète* de Siméon ou Vladimir Yordanoff qui a joué dans *L'Opéra de Quat'sous* en 2004 et puis dans *Coriolan* en 2006. Ce frottement générationnel est donc l'occasion de rouvrir un dialogue qui a été rompu selon Schiaretti par les "soixante-huitards" coupant du même coup le lien à la mémoire de la décentralisation. Le dialogue intergénérationnel offre la possibilité de redonner ses lettres de noblesse et sa quiétude à la mémoire et à l'héritage d'un homme que l'on a associé en 1968 dans les slogans au dictateur portugais Salazar : Jean Vilar. Renouer ce dialogue est un autre versant de la permanence comme une école envisagée par Schiaretti. En interrogeant Julien Gauthier (un des acteurs dernièrement arrivé dans la troupe) sur ce que représente un lieu comme le TNP, il m'a répondu :

Important d'être conscient, de porter leurs mémoires, de savoir ce qu'il en est, à quel point on les cite ou pas. Que reprend-t-on ? Ou pas. Savoir mettre le théâtre dans une tradition, pas seulement dans un art du toujours nouveau mais il existe aussi une tradition théâtrale (...) on essaye de respecter une tradition tout en gardant une personnalité et une intelligence qui nous est propre(...) Moi ça m'apporte dans le sens où je suis un jeune acteur, je prends ça comme une influence et une éducation, comme un héritage mais je ne me sens pas prisonnier de ça...ä ¹²

11. l'expression est de Schiaretti

12. Entretien avec Julien Gauthier par Cédric Djedje (Genève, le 12 mars 2010). Voir dans les annexes p.50.

4.3 Dialogue avec l'extérieur

La permanence artistique permet une continuité sur la base d'un travail de troupe. La troupe sert de fondement à l'ouverture d'un dialogue avec le public par le biais du répertoire. Mais de quel type est ce dialogue ? Il me semble important d'analyser les raisons qui ont présidé à la construction de ce répertoire et le contenu de celui-ci. Ces raisons sont de différents types : des raisons de gestion de troupe et des raisons qui ont trait à la philosophie théâtrale du directeur du TNP. Cependant, il me faut stipuler que ces raisons différentes ne s'excluent pas et peuvent même se compléter.

4.3.1 gestion de la troupe

La gestion de troupe est une raison qui a un impact sur la construction du répertoire. L'analyse de la distributions de *Coriolan* (2006) permet de saisir une des raisons de la coexistence dans la programmation de grosses productions et de formes plus courtes comme les comédies de Molière. *Coriolan* comportait trente-deux acteurs dont tous les acteurs de la troupe du TNP¹³. Cependant après avoir vu la pièce, j'ai pu me rendre compte de l'importance des rôles joués. Les rôles principaux de la tragédie sont tenus par Nada Strancar, Vladimir Yordanoff, Roland Bertin, Alain Rimoux et Dimitri Rataud, c'est-à-dire des acteurs expérimentés tandis que les rôles joués par les acteurs de la troupe sont plus modestes. Certains¹⁴ jouant même plusieurs petits rôles. Cette situation permet de côtoyer des grands acteurs au quotidien mais peut cependant avoir des répercussions négatives sur la dynamique de troupe. Pour remédier à cela, ainsi que pour insuffler une dynamique de travail différente, le directeur du TNP dirige sa troupe sur des formes courtes. Les formes courtes se matérialisent en 2007 avec la mise en scène de trois courtes comédies de Molière : *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, *L'École des maris* et *Les Précieuses ridicules*. Ces formes donnent l'occasion aux jeunes acteurs de la troupe d'avoir des partitions plus conséquentes que dans *Coriolan*. Ces "trois Molières" respectent une certaine homogénéité dans leurs distributions ainsi un acteur ayant eu un plus petit rôle dans la première comédie, jouera un rôle plus conséquent dans la seconde ou dans la troisième comédie. Ces comédies de Molière du fait de leur formats sont ajustables en effet face aux succès remportés par les trois premières, Schiaretti joindra *La Jalousie du Barbouillé* et *Le Médecin Volant* quelques mois plus tard. Puis la saison suivante on passera de cinq comédies à sept avec les ajouts de deux nouvelles comédies *L'Etourdi* ou les

13. neufs à cette époque, les trois autres acteurs intégreront la troupe en 2007

14. Clémentine Verdier, Damien Gouy, Julien Tiphaine, Clément Morinière

contretemps et *le Dépit Amoureux* et de trois nouveaux acteurs de la troupe. Ces allers-retours entre différentes aventures sont l'occasion de confrontation et d'enrichissement pour les jeunes acteurs. La gestion de la troupe n'est le seul facteur qui détermine la construction du répertoire, la philosophie du directeur du TNP étant un élément déterminant. Plusieurs thèmes ou grandes lignes sont présents dans la philosophie de Christian Schiaretti : l'intérêt pour la farce et la comédie, l'intérêt politique la "dévotion à la langue".

4.3.2 Un rire politique

Schiaretti nourrit un grand intérêt pour la farce et la comédie, qu'elles appartiennent au répertoire classique ou contemporain. Pour lui il n'y a pas d'opposition entre ces deux répertoires mais une complémentarité dans ce qu'elles peuvent véhiculer sur la représentation du monde actuelle. Dans cette optique, on peut évoquer la coexistence dans le répertoire : de la pièce d'Hervé Blutsch *Ervart* ou les derniers jours de Frédéric Nietzsche mise en scène en 2006 au TNP, pièce qui propose une vision du théâtre singulière à partir de la comédie et du grotesque, en réinventant la farce contemporaine avec les sept farces et comédie de Molière (progressivement monté entre 2006 et 2008). Ces farces et comédie ont été choisies par Schiaretti parce qu'elles sont plus anarchiques que les grandes pièces qui suivront. Mais aussi pour leurs rapports aux apparences, à la subversion des apparences du pouvoir : « Il y a la place pour la rédemption des exploités, des pauvres, des valets qui retournent la démonstration de cette apparence de pouvoir »¹⁵. Cet intérêt pour la farce et la comédie est politique. C'est une interrogation sur le pouvoir et ses outils de domination, une interrogation sur la représentation du pouvoir et les potentialités de résistance. Les farces et les comédies de Molière ne sont pas seulement adaptées dans le but d'une réflexion sur le pouvoir en général mais aussi dans le but d'une réflexion sur le pouvoir actuel. Elles offrent la possibilité de poser des questions au présent par le biais du travail mis en branle par la troupe. En effet, les farces et comédies ont été écrites en leur temps par Molière pour des troupes ainsi Schiaretti les a volontairement montées parce qu'elles permettent à la troupe de réinterroger le fonctionnement de la farce et de la comédie en s'en emparant. L'interrogation suscitée se fait par la "gaité" induisant un contact avec le public plus direct grâce au rire, qui est le vecteur de la d'interrogation de l'équipe artistique en direction du public, c'est-à-dire une possibilité de questionner la possible "contradiction de la salle", par les origines des différences de rires, un rire populaire côtoyant un rire intellectuel. L'humour recouvre une place importante dans

15. Christian Schiaretti, *Voir naître Molière*, in web, http://www.arts-spectacles.com/25-fevrier-au-7-mars-theatre-Farces-et-Comedies-de-Moliere-Mises-en-scene-Christian-Schiaretti-Studio-24-Villeurbanne_1923.html. Dernière consultation le 12 mai 2010.

la pratique de Schiaretti finalement il y a une communauté de son orientation. Ce que je veux dire, c'est qu'aussi bien au niveau du choix des pièces qu'au niveau des choix humains, on retrouve une place significative accordée à l'humour. J'y vois une pensée profonde du théâtre qui lie la personnalité humaine à la matière théâtrale. Ainsi, la pratique théâtrale est une pratique du "métier" d'homme.

4.3.3 une pensée politique

J'observe un autre type de pièces au répertoire qui interrogent le pouvoir et ses rouages : les pièces politiques que sont *Coriolan* ou *Par-Dessus Bord* qui là encore appartiennent au répertoire classique et contemporain. *Coriolan* offre une réflexion sur le rapport au pouvoir, l'accession au pouvoir, sur les mécanismes et la représentation de celui-ci. La pièce selon le directeur du TNP interroge aussi les mécanismes du théâtre. Selon Schiaretti il y a consubstantialité entre la politique et le théâtre, les deux étant liés par la représentation et la question du langage et de sa maîtrise. Le rapport à l'actualité ici est prégnant car la tragédie de Shakespeare fut montée pendant une tentative d'accession au pouvoir de plusieurs candidats : la campagne présidentielle de 2006-2007. La collusion de ces deux événements permettant d'ouvrir une réflexion sur la République. *Par-Dessus Bord*¹⁶, traite d'une époque peut-être révolue : celle du capitalisme triomphant et des utopies révolutionnaires de l'époque. Par là elle permet une analyse de l'évolution de cette société dont nous sommes les héritiers à une époque oublieuse de cet héritage et qui nie de plus en plus l'histoire ou qui tout au moins tend à la mettre de côté. Le choix de *Par-Dessus Bord* est aussi un choix qui fait preuve d'un dialogue entre deux époques théâtrales, puisqu'au moment où le TNP ferma ses portes pour travaux (en 2008), le directeur du TNP décide de finir avec la première pièce qui débuta l'aventure du TNP version Planchon-Villeurbanne. Il y a une volonté de boucler la boucle, mais d'une certaine façon. Car Christian Schiaretti monte l'intégral de *Par-Dessus Bord* alors que Planchon n'avait monté qu'une version raccourcie. Par là, il veut retrouver une pensée du TNP qu'il estime que Planchon a transformé. Revenir à Vilar en intégrant Planchon. Retrouver un TNP envisagé comme service public et qui comme tel, profite du subventionnement publique pour monter des spectacles avec peu de décors mais un grand nombre d'acteurs. Des mises en scène où l'acteur et les mots de l'auteur se meuvent dans un plateau épuré.

16. qui fut écrite en 1972

4.3.4 au centre : la langue

La permanence donne l'occasion de développer une certaine esthétique, un certain goût, ainsi Schiaretta me disait lors de notre entretien : « Avec la permanence par exemple vous pouvez avoir une école de prosodie, vous pouvez choisir une façon de dire la langue française qui n'est pas une vérité mais un goût, qui est votre vérité momentanée mais vous allez avoir une cohérence »¹⁷. Ce souci de la prosodie marque un lien entre son enseignement à l'ENSATT et sa place de directeur-metteur en scène du TNP : les anciens élèves ont commencé cette aventure prosodique à l'ENSATT, puis la poursuivent en tant qu'acteurs professionnels au TNP où ils échangent avec le public. Chez Vinaver, comme chez Shakespeare, il y a une langue particulière et ainsi une attention particulière prêtée à cette langue, attention qui est un leitmotiv de Schiaretta. Si le répertoire du TNP fait preuve d'un certain éclectisme, une ligne de force traverse celui-ci, l'attention portée à des pièces qui nécessitent un travail sur la langue. Au répertoire du TNP se côtoient Claudel avec *L'annonce faite à Marie* et son vers libre claudelien, Charles Peguy avec Jeanne, Desmaret de Saint-Sorlin avec *Les Visionnaires* et ses vers "dissonants", le poème dramatique Jean-Pierre Siméon avec *Philoctète*, la langue Shakespearienne avec *Coriolan*, la "langue tenue" de *Par-Dessus Bord* de Vinaver ou encore Molière et sa langue du dix-septième siècle. « Oui, il y a un art du théâtre. Oui, il y a une discipline du théâtre. Et, elle est dans la langue. Et le rapport au répertoire doit sortir de cette idée imbécile du répertoire contemporain opposé au répertoire classique... »¹⁸. La "dévotion" à la langue, du directeur du TNP et sa volonté de programmer des œuvres avec une langue forte provient du fait qu'elle est envisagée par lui comme un instrument de la domination d'un pouvoir et comme un moyen de résistance. Cela de part l'interrogation que peut susciter les mises en scène de ces différentes langues et l'apport de celle-ci au public.

Le répertoire du TNP qui s'est établi sur la base d'un dialogue entre la troupe et le public n'est possible que par la présence quotidienne d'une troupe. À travers ce répertoire, c'est une vision du monde et de la mission de service publique du théâtre qui est communiqué. C'est une tentative de renouer avec l'esprit de la décentralisation qui a été dévoyé. Et cela à travers un théâtre de la démystification des formes de pouvoir, un théâtre qui propose une résistance par la langue.

17. Entretien avec Christian Schiaretta par Cédric Djedje (Genève, le 19 février 2010), p. 32.

18. Christian Schiaretta, in *Mon engagement est artistique avant d'être politique*, entretien avec Chantal Boiron, UBU, scènes d'europe, mai 2008, p.9

Chapitre 5

Conclusion

Lieu d'exercices quotidiens, lieu de transmission, l'école occupe une place centrale dans la pratique théâtrale de Christian Schiaretti. Exercice de la langue, transmission d'un savoir "langagier", transmission de figures historiques dévouées à la langue : les mots du poète sont le centre irradiant de cette conception de l'école comme un théâtre. Pour en arriver là, l'acteur vecteur primordial de cette parole du poète est soumis à une discipline journalière au sein d'un ensemble, d'un groupe, d'une troupe. La conception du théâtre comme une école déborde le strict domaine théâtrale, on assiste à une "éducation". L'acteur est envisagé dans son totalité d'être humain ainsi l'aventure du TNP devient un apprentissage du métier d'Homme. Homme que le théâtre et la poésie peuvent élever, peuvent faire grandir. Je crois que la pensée de Schiaretti fait de l'acteur un créateur apte à recevoir et à interpréter les signes pour ensuite les transmettre. Par signes, j'entends le texte de l'auteur. J'ai utilisé le mot signe parce qu'il recouvre une acception mystique. Acception mystique présente selon moi dans la vision du directeur du TNP. Je pense qu'il y a un rapport au religieux, dans la célébration des mots du poète par une salle, mais un religieux surveillé par la présence du rire inducteur d'une possible contradiction du public. « Je vivais dans ma langue »¹, cette idée Schiaretti la transmet aux élèves de l'ENSATT ainsi qu'aux acteurs du TNP, eux-mêmes la transmettent au public. Il y a là une volonté d'une communauté instruite par la langue. Communauté qui vivrait le temps d'un apprentissage ou d'une représentation, une aventure ouvrant à chacun un trajet possible vers un soi sublimé. Je suis sensible à la conception de Schiaretti parce que je pense qu'elle englobe l'intérêt pour la communauté et pour l'individu, de plus c'est une pensée qui s'inscrit dans une filiation.

La sortie est proche, toute proche, ce qui est plutôt angoissant mais ce travail

1. Entretien avec Christian Schiaretti par Cédric Djedje (Genève, le 19 février 2010), p. 41.

de mémoire m'aura apaisé, aura apaisé mes craintes. La transmission, l'héritage, l'idée d'un apprentissage en groupe sur une longue période existent en dehors de l'école, on peut les retrouver dans le monde professionnel. Alors peut être pas en Suisse mais qui sait ? Ce travail m'aura aussi permis un retour réflexif sur ma propre expérience. Une des grandes leçons de ces trois années aura finalement été : l'apprentissage du fonctionnement en groupe avec tout ce que cela peut générer comme frustrations, comme petites haines mais aussi comme déplacements positifs de point de vue. Je pense que mon "gain" le plus important est humain, je sortirai de cette école riche de rencontres et de confrontations qui m'ont permis : de m'inscrire dans une histoire et de me positionner artistiquement. Je vous remercie vous que j'ai pu profondément haïr. Adrien Barazzone, Audrey Cavellius, Catherine Delmar, Claire Deutsch, Emilie Blaser, Fabienne Barras, Josephine Struba, Koralline de Baere de Clercq, Laurent Baier, Mélanie Foulon, Nissa Kashani, Nora Steinig, Pierre-Antoine Dubey, Vincent Brayer, Yan Juillerat. Pendant ces trois années, vous aurez été ma "patrie d'homme" ².

Remerciements

Je remercie vivement Monsieur Christian Schiaretti pour le temps et les moyens mis à ma disposition. Je souhaite également remercier M^{me} Laure Charvin pour sa disponibilité.

Je ne peux que remercier mon tuteur pour sa patience et ses conseils avisés, merci Monsieur Gagneré. Je remercie Madame Rita Freda d'avoir suivi mon travail d'un regard bienveillant.

Je tiens à chaleureusement remercier Vincent Brayer pour son aide logistique mais surtout pour sa belle humanité. Merci infiniment Josephine Struba pour tellement de choses que je devrais réécrire un mémoire si je voulais les citer.

Finalement, qu'aurais-je fais sans le soutien constant et indéfectible de mes parents et de mes amis. Merci à vous de toute mon âme.

2. Louis Calaferte, *Septentrion*, Paris, Gallimard, 1963, p. 142.

Annexe A

Annexes

- . Entretien avec Schiaretti (p. 32).
- . Entretien avec Olivier Borle (p. 45).
- . Entretien avec Julien Gauthier (p. 49).
- . Tableau de composition de la troupe du TNP entre 2003 et 2007 (p. 53).
- . Biographies des acteurs du TNP (p. 54).

Entretien avec Christian Schiaretti par Cédric Djedje (Genève, le 19 février 2010)

Cédric Djedje : Que représente pour vous la permanence artistique ?

Christian Schiaretti : Pour moi la permanence artistique signifie le théâtre, c'est-à-dire que je ne conçois pas que l'on puisse imaginer le théâtre en dehors d'une aventure humaine collective partagée, pérenne et longue. Le reste c'est de la production qui ressemble à de la production d'opéra. Aujourd'hui tout le système productif national français bénéficie d'outils subventionnés qui permettent d'exercer le métier dans la dignité. C'est-à-dire être indépendant, avoir de l'argent, avoir des murs, pouvoir y travailler avec des gens, ne pas être constamment en recherche d'argent à l'extérieur. Vous pouvez vous suffire à vous-même, c'est cela que nous permet l'argent que l'on a. La plupart des institutions fonctionnent par la permanence d'un artiste metteur en scène dans la maison et une sorte de grand réservoir d'acteur qui se trouve installé en général en région parisienne où on va faire ses courses pour chaque production, pour moi ce n'est pas de l'art, c'est de la production. Nous, nous ne fonctionnons pas comme ça. C'est de la production qui fait que les maisons se sédimentent en terme techniques et administratifs mais n'ont pas de centre artistique donc pour moi la permanence artistique, c'est une conception du théâtre comme une école. D'ailleurs interroger vos professeurs d'art dramatique et vous verrez en général ils connaissent une liberté, une improvisation, une cohérence, une légèreté qu'avec des classes d'acteurs. Ils ne retrouvent pas cela quand ils sont dans le métier et pourquoi ? Lorsque l'on travaille avec des élèves, on est face à un groupe cohérent, pérenne et on travaille dans l'esprit confiant de la cohérence du groupe. Quand on fait une production et qu'on dit dans deux mois il faut que l'on construise un spectacle qui doit être bon on travaille selon l'ordre de la performance hors il n'y a de bon théâtre que d'école. Il faut que le théâtre reste une école permanente. Pour qu'il soit une école permanente il faut qu'il soit un lieu de gymnastique avec des entraînements quotidiens. Avec la permanence par exemple vous pouvez avoir une école de prosodie, vous pouvez choisir une façon de dire la langue française qui n'est pas une vérité mais un goût, qui est votre vérité momentanée mais vous allez avoir une cohérence. Une permanence artistique ne veut pas dire : avoir tous les premiers de la classe, c'est comme une équipe de foot si vous n'avez que les meilleurs vous allez avoir des rivalités à l'intérieur, tous voudront être le numéro 10. Une permanence est une cohérence mais la cohérence est plus forte que la performance individuelle. Cela le théâtre nous le dit tous les jours, des grands auteurs dramatiques Shakespeare, Molière

ou d'autres parlent de cela : d'une relative humilité nécessaire pour l'accomplissement de l'œuvre. Quand vous faites une permanence, c'est d'abord la première chose qui est mise en avant, ensuite cela veut aussi dire un rééquilibrage dans les maisons. Quand vous introduisez une permanence artistique, vous réinterroger forcément le mode de fonctionnement parce que le théâtre est d'abord articulé sur le non-droit, c'est à dire que lorsque l'on va travailler dans une salle on va avoir envie de travailler dans le couloir, on va expérimenter dans le couloir on va avoir envie de travailler dans la cuisine, on va travailler dans la cuisine on va avoir envie de travailler jusqu'à vingt trois heures quarante sept, etc... C'est-à-dire que cela ne se règle pas selon un calendrier très précis, ça réinvente le quotidien d'une maison. Une permanence réoccupe le terrain artistique d'une maison. Cela doit battre à partir de l'équipe artistique et ensuite se répercuter sur la maison et non pas être d'abord une régulation, un endormissement technique et administratif qui accueille de temps en temps une création mais qui la plupart du temps ne fait que de l'accueil de productions extérieures. Le combat pour la permanence est un combat très ancien chez moi. Je pense qu'une permanence artistique dans un théâtre public ne peut se réaliser que dans une agglomération assez lourde, je l'ai fait auparavant à Reims qui est une agglomération de cent mille habitants et ce fut compliqué. Compliqué parce qu'on ne pouvait pas exploiter très longtemps. On avait très vite épuisé le capital public alors que par exemple *Coriolan* fut joué pendant sept semaines au TNP. Sur sept semaines, premièrement il n'y a moralement pas de problème pour le monter cela donne au spectacle l'occasion de respirer pleinement sa réalisation, l'agglomération, la caisse de résonance est importante. La deuxième chose c'est que j'ai construit le TNP sur des jeunes. J'ai pris en insertion des jeunes qui sortent de l'ENSATT que je salarie au bout d'un moment. Ils sont entre douze et quinze, ils forment la troupe. Ils effectuent soit des petits travaux à l'année. Soit on fait des petites unités de spectacle comme les Molières qui sont réalisées pour être tournées. C'est-à-dire pour sauver économiquement la vie du groupe. Les acteurs qui jouent dans les Molières, vont tourner dans le monde entier. On retrouve ces mêmes acteurs dans le Shakespeare monté avec des grands acteurs où ils ont la chance de travailler avec Nada Strancar, Roland Bertin, Hélène Vincent ou Laurent Terzieff. Pour les grosses pièces [qui nécessitent beaucoup d'acteurs, tel *Coriolan* ou *Par-Dessus Bord*] on accueille d'autres acteurs. Donc il y a le noyau de jeunes de la troupe et une corolle d'acteurs régionaux disons d'acteurs qui sont à côté du TNP. Acteurs qui ont choisi de vivre en Rhône-Alpes. Évidemment ils sont moins cher pour nous parce qu'il n'y a pas de défraiement. Ils sont une dizaine à être payés à la saison. On arrive à un capital de vingt-cinq acteurs auxquels il faut ajouter

cinq à dix acteurs qui sont des incontournables nationaux. Ce sont des gens avec qui j'ai l'habitude de travailler, je pense à Vladimir Yordanoff, Christophe Maltot, Nada Strancar, Roland Bertin, Laurent Terzieff. Cela donne un capital de troupe de trente à trente-cinq acteurs, ce qui a permis de faire *Par-Dessus Bordet Coriolan* la même saison.

Cédric Djedje : Qui finance le salaire des acteurs de la troupe ?

Christian Schiaretti : L'ENSATT, la région et le TNP et cela pendant trois ans.

C.D : Quel est votre fonction à l'ENSATT ?

C.S : Moi j'enseigne avec eux sur trois ans. Je travaille principalement sur une matière prosodique car pour moi le théâtre, c'est l'art de la langue et c'est la langue en art. Le reste, tout ce qui est d'ordre décoratif, musique, convulsions névrotiques, je m'en contrebalance. C'est drôle, c'est marrant mais c'est facile à faire. Mettre de la musique très fort sur un acteur qui marche doucement, baisser la lumière à vingt, placer les acteurs en ligne dans des convulsions internes incontrôlées, ça ne m'intéresse pas. Je suis un paramètre très réactionnaire de ce métier mais ma conception est finalement très moderne parce que l'archaïsme du théâtre c'est sa modernité. J'en suis convaincu. L'intérêt prosodique est présent depuis le début, même quand je travaillais avec Badiou [à la Comédie de Reims] le petit personnage d'Ahmed revendiquait pour l'immigré la maîtrise de la langue française. Maîtrise qui était une arme aussi bonne que le bâton. Il fallait se battre sur le terrain de la langue. Je prends cet exemple parce que chez moi, c'est un point de vue politique. Je viens d'un milieu très simple, mes parents étaient extrêmement exigeant sur mon rapport à la langue contrairement à ce qu'on peut raconter sur ce milieu, car ils savaient que c'est par là que je m'en sortirai. Donc c'est d'abord un enseignement prosodique à l'ENSATT. Ils ont trois ans basé sur la langue (avec moi) cela va de Garnier à Kateb Yacine et Aimé Césaire. Après j'en prends trois ou quatre en insertion c'est-à-dire salariés par L'ENSATT, le TNP, et la région pendant deux ans. Au bout d'un moment comme j'en engage plusieurs on crée des petites unités de productions, les *Molières* par exemple qui leur permettent grâce à la vente, de se suffire à eux-mêmes. J'en ai monté sept, qui ont énormément tournées. Cela leur permet de survivre en quelque sorte, du coup ils ne sont plus payé par l'insertion mais par le TNP donc ils deviennent permanent. Je me bats au niveau des collectivités locales et territoriales et même nationales pour que l'on comprenne ce mode de fonctionnement, c'est un combat politique. Là j'ai réussi à faire augmenter le TNP, aujourd'hui je suis en mesure d'avoir dix-sept acteurs permanents. Acteurs payés environ deux milles deux cents euros par mois. Ce qui est pas mal, en plus ces jeunes acteurs jouent sur les plus grands scènes de France.

C.D : Quels sont les critères qui déterminent le choix des élèves ?

C.S : C' est une douleur mais en général ceux que je ne choisis pas, je ne les laisse pas tomber. Je suis assez particulier, d'abord j'ai pris énormément de jeunes avec moi, Laure [assistante de direction du TNP] est arrivée au TNP à vingt-six ans, ma décoratrice a vingt-huit ans, mon costumier était encore au TNS (Théâtre Nationale de Strasbourg) quand je lui ai demandé de confectionner des costumes pour *Coriolan*... Je choisis ceux qui sont le plus habile au niveau prosodique, ceux qui ont un rapport le plus curieux, ceux qui ont la délectation la plus grande à la langue.

Deuxième critère, c'est la névrose, je ne veux pas de névroses. Je veux des gens qui sont dans un rapport solaire, j'ai vu de très bon acteur mais qui étaient tellement "lourd à porter" que je n'avais pas envie de les prendre. Je préfère avoir une équipe saine c'est-à-dire courageuse. Une équipe qui se lève tôt le matin et se couche tard le soir.

Le troisième critère, c'est l'humour. Pour moi, c'est même le premier. Si il n'y a pas d'humour, je m'en vais. Je n'ai pas une conception douloureuse du théâtre, je n'aime pas les "théâtreux". Je crois au théâtre comme un gymnase et au rapport à la langue. On rit beaucoup. Si j'avais un courant de pensée auquel moi je m'identifierais dans le bonheur, c'est l'OULIPO [Ouvroir de Littérature Potentielle]. Les critères sont ceux-là pour les élèves qui viennent nous rejoindre. Après les autres, on leur confie des missions, on les insère à l'intérieur de la maison, on ne les laisse pas tomber.

C.D : Quelles types de missions confiez-vous aux autres ?

C.S : Ils peuvent nous rejoindre pour des petits rôles. Par exemple, Mohamed Brikat est venu jouer un petit rôle mais comme *Coriolan* a eu une énorme carrière, cela lui a permis de vivre, de le structurer. Ils peuvent être aussi sur des opérations ponctuelles du TNP comme les Langagières, les Rencontres de Brangues ou encore des opérations très spéciales. Un exemple, dans la dernière volée (je n'en n'ai pas encore engagé mais cela va venir), je viens d'engager une des filles pour s'occuper de la coordination d'une exposition sur l'histoire du TNP. Exposition qui se fera dans les murs du TNP. Cela peut aussi être des assistanats, Mohamed nous a assisté sur les *Molières*. J'essaie de les faire revenir quand je peux.

C.D : J'ai lu dans un article que vous proposiez aux personnels administratifs de faire de l'assistanat à la mise en scène pur qu'il y ait interpénétration entre les différents types de personnels de la maison...

C.S : Oui bien sur mais ça, c'est autre chose, c'est à l'intérieur de la maison. Dès qu'il y a des questions de promotions dans la maison ou d'arrivées de personnels j'essaie de faire en sorte qu'il passe un moment à assister, qu'ils soient avec nous. Sinon ils ont une conception serviable...pas juste. Ils nous

fantasment, soit dans un sens négatif, en gros "les acteurs ne foutent rien". Soit ils nous fantasment dans un sens positif c'est-à-dire : "ce sont des gens qui ont vu quelque chose que moi je ne verrais jamais" alors que non c'est beaucoup plus simple, on travaille. L'objectif est qu'ils comprennent qu'on travaille. Qu'ils comprennent la discipline de l'acteur, qu'ils comprennent qu'un acteur ne peut pas obéir à un planning parce que si on le paye au planning comment on lui payera ces heures qu'il passe la nuit à redire son texte parce qu'il ne s'endort pas, comment on lui paye son trajet de métro où il parle tout seul parce qu'il apprend son texte. Qu'est-ce-qu'on fait des films qu'il va voir parce qu'il ne comprend pas ce qu'il doit faire ? On sait bien que c'est une vie, pas un emploi. Donc le fait d'amener les personnes qui œuvrent avec nous à suivre notre travail, ça les émancipent. Laure Charvin, qui est aujourd'hui une des meilleures assistantes de direction de France en est un bel exemple. Laure sortait de Science-Politique quand elle est arrivée à Reims. Quand j'ai quitté Reims je suis allé la voir et je lui ai demandé de me suivre. Arrivée au TNP [en 2002], elle a voulu faire de la production. Je lui ai dit qu'il fallait qu'elle apprenne trois choses : premièrement le plateau en m'assistant, deuxièmement à plus se cultiver et troisièmement qu'elle fasse attention à sa vie privée qui ne serait pas épargnée. Donc elle est passée par le plateau et aujourd'hui quand elle parle de ce qu'on fait, elle le fait avec une intelligence, un goût, une finesse qu'elle n'avait pas avant. Il faudrait le faire avec tous les gens de la maison pour qu'ils comprennent ce qu'on fait et quelle alternative cela propose à ce que Mallarmé appelait "l'amoindrissement de l'homme libéral". Il s'agit de les concerner.

C.D : Pensez-vous qu'il y ait eu une évolution depuis votre arrivée ?

C.S : Depuis que je suis arrivée... il y a eu de la confrontation. Je venais après Planchon donc j'avais un problème de légitimité, problème que j'aurai jusqu'à la fin. J'appartiens à une génération de gens ratés. On arrive après la génération soixante-huit, on est une génération d'adolescents constants. Je suis le seul de ma génération à diriger une grosse maison, les autres on jouaient le jeu de la compagnie indépendante ou ils sont morts. C'est normal il y a toujours une génération comme ça, la votre est pas mal non plus. Au moins nous on avait des géants, on était écrasés par Planchon, par Vitez, par Lassalle, par Stein, par Gruber, par Wilson, nous on avait des petits bras. On a pris le tournant historique, on a pas pris nos responsabilités. Donc moi, en arrivant au TNP, je suis arrivé avec tout ça. Donc ça a été dur ; avec les personnels, ça a été une confrontation. Ça a même été jusqu'à l'affrontement. Je suis quelqu'un d'extrêmement combatif. Je n'ai pas peur, j'y vais... Donc ça a été un peu dur avec eux. Certains ont évolué, certains ont pris plus ou moins, la majorité, non. La majorité attend la retraite. Après, si

vous voulez, je trouve là où j'ai par contre réussi à... Là où je sens que ça se modifie, ce sont les succès, c'est-à-dire que, vous comprenez, j'ai succédé à un metteur en scène qui était dans une mise en scène, on va dire, d'un naturalisme signifiant, c'est-à-dire une dramaturgie appliquée au plateau via un décor envahissant. Moi je suis complètement l'inverse. Je suis pour une sacralisation, pour une sublimation du texte qui fait voir l'espace. *Coriolan*, ce n'était pas un spectacle économique, c'était très, très cher quand même. Il n'y avait rien. Il y avait un trou, des drapeaux, et des gens qui tournaient, etc. Il y avait du monde... Mais c'était très, très cher quand même, parce que tout le trou était un sacré machin, les murs étaient faux, enfin tout ça était quand même compliqué. Mais il y avait dedans une sorte de fête du théâtre, si vous voulez, mais ce n'est pas un théâtre de signification. Alors donc, quand je suis arrivé avec mon esthétique et mon mode de production, [par exemple] engager des acteurs régionaux, ça ne se faisait pas au TNP. Enfin, des élèves de l'ENSAT, il n'y en avait jamais au TNP, ils n'avaient même pas le droit de déchirer les billets. Moi j'arrivais avec les gars. Donc, si vous voulez, ça a été déjà... Donc on m'a pris un peu pour un traître. Et puis petit à petit j'ai regrimpé. Et ensuite on a eu... *Coriolan*, c'était indiscutable ; *Par-Dessus Bord*, indiscutable ; les Molière, indiscutables ; *Philoctète*, indiscutable ; et l'Odéon et des cartons... Donc qu'est-ce qu'on peut me dire à ce moment-là ? Plus rien... Donc ça a bougé : le personnel s'est mis moins en situation d'hostilité. Et puis je crois aussi qu'ils commencent à comprendre l'économie que ça fait dans la maison - parce que c'est beaucoup plus économique ! Je produis plus, vous voyez, beaucoup plus, et je... Vous voyez, là en ce moment, je répète en même temps une *Jeanne d'Arc* de Deltheil, deux Strindberg, et je prépare trois Siècles d'or, tout ça avec la même équipe. Et puis des acteurs : Hélène Vincent, Yordanov, Maltot. Alors évidemment... Parce que vous voyez, comme on est tout le temps tous ensemble, on peut répéter plusieurs fois dans la journée. Et ça, dans la maison, ça a tendance à se sentir. Les gens commencent à comprendre que nous, on peut jouer le soir et répéter l'après-midi. Ils peuvent comprendre ce qu'on fait là : que par exemple on peut payer un défraiement à un metteur en scène, aux acteurs, pour venir les faire travailler ici, en Suisse. Donc ils joueront le soir *Philoctète*, et l'après-midi, ils répètent, en Suisse. Vous vous rendez compte... Vous voyez ? Personne ne fait ça, personne. J'ai une façon de fonctionner qui est totalement atypique, et qui marque des points nationalement, ça c'est très clair. On a, depuis deux ou trois ans... Le TNP est au centre du théâtre français, enfin il a retrouvé une place... Je le sais, moi, par la réputation qu'on a eue. Ce qui a retrouvé sa valeur, c'est l'ensemble du mode de production, ce n'est pas que le spectacle, vous voyez ce que je veux dire ? Moi je n'ai pas

cette pensée-là. Je ne pense pas à ça. Je pense à une espèce de gros merdier de travail, un gros machin où on bosse, [rires] et puis on bosse, on bosse, on bosse, on bosse, on produit ; et c'est le hasard qui fait les productions. Ça dialogue à l'intérieur, vous comprenez ? Je veux que tout le monde ait un rôle, donc je dis : « tiens, là il faut faire *La Célestine*, et *Don Juan* ». Parce que je sais qu'on va travailler du matin au soir et beaucoup, mais les énergies vont être positives. Si je ne fais que *La Célestine*, les petits rôles auront des énergies négatives. Donc je fais plus. Du coup, ce plus conditionne un rapport pédagogique au public, et ce rapport pédagogique peut faire aussi que je peux créer des productions pour enfants. Ce n'est qu'une question de travail, ce n'est pas plus, ni moins. C'est du travail, et simplement il faut s'organiser en fonction, vous voyez ? Ça fonctionne comme ça. Et ça, la maison a compris, voilà. Maintenant, ça n'empêche pas que ça reste difficile. Parce que, c'est vrai, c'est plus simple quand on travaille dans une institution, de savoir que du 27 avril au 10 juillet, on sera en répétitions d'un spectacle qui sera joué en Avignon, et qu'on sera à Avignon du tant au tant, et ensuite on le rejouera à la rentrée, voilà. Et puis après on sait qu'on aura cinq, quinze accueils, voilà. Ça c'est ce qui se passe dans beaucoup de théâtres. C'est l'inspiration des scènes nationales, mais en réalité, si vous voulez, ça fonctionne. C'est facile à faire. Un théâtre, ce n'est pas ça. On se brûle la vie, on se bouffe le foie. Moi je bosse tout le temps, et je suis plus inquietant. Parce que ça veut dire : « ah merde, qu'est-ce qu'ils répètent ? » Ah, le Strindberg, il faut débarrasser la salle, il faut untel, il faut appeler lui... » Vous voyez ? C'est plus instable. Et c'est une des grandes questions du théâtre aujourd'hui, si vous voulez. Votre génération, on est en train de la bouffer, mais de la bouffer tout cru, sur l'autel du fonctionnariat, du contrôle, des conventions européennes de gestion des écoles par exemple, où tout d'un coup on va vous appliquer des grilles par des fonctionnaires qui vont estimer que c'est comme ça que ça doit se faire, et qui ne vont pas comprendre que, en réalité, c'est comme ça que ça se fait, et qu'il faut avoir un rapport au théâtre plus souple, plus anarchique. Sans faire de l'anarchisme une esthétique, ça, ça n'a aucun intérêt.

C.D : J'aurais voulu savoir ce que représentait le TNP avant que vous y arriviez ?

C.S : Oh, c'est... Le TNP, c'est le... Quand j'avais 25 ans, j'avais dit qu'il fallait que j'y aille, c'est un truc très bizarre... Le TNP, si vous voulez... Il y a deux grands théâtres qui « oscillent » [rires] dans la République française, ce sont deux pôles, symboliques, forts, et qui se contredisent et dialoguent, et en même temps qui ont beaucoup de points communs, c'est en réalité la Comédie française et le TNP, voilà. Ça je le pense. Le TNP est créé en 1920, le 11 novembre 1920, vous vous rendez compte[!], par Firmin Gémier. Si on l'ouvre le 11 novembre 1920, c'est parce qu'il est issu de la grande

boucherie, et qu'il est l'accomplissement de ce rêve d'un théâtre qui émanciperait le peuple dans la culture et annihilerait toute velléité, si vous voulez, guerrière ou sans humanisme. Bon voilà : il est d'inspiration un peu socialisante et d'inspiration un peu catholique. Et en fait, il est déjà dès le départ en dialogue avec la Comédie française. La Comédie française est une société d'acteurs d'essence monarchique, bien sûr, dès son départ en 1680, et le TNP est d'essence républicaine, avec sa troupe, installé à Chaillot, devant la Tour Eiffel - monument républicain s'il en est - et revendique un rapport populaire, c'est-à-dire une tarification, une ouverture sur le public, un rapport pédagogique à son public, qui bien sûr n'a rien à voir avec la dimension plus aristocratique de la Comédie française. Bon, ça, c'est la première époque. Elle va jusqu'à la seconde guerre mondiale. Il y a deux directeurs dont je ne me souviens pas du nom, peu importe. Quand on reprend l'idée du TNP, il est donné à Jean Vilar. C'est quoi être vilarien ? Le vilarisme est une pensée du théâtre, bien sûr, articulée sur le verbe et sur le poétique, et qui tend à considérer qu'il y a émancipation de l'oreille citoyenne, une exigence de l'oreille citoyenne, à entendre dans un espace ouvert sous la constellation qui s'appelle en fait la Cour d'honneur du Palais des Papes, l'acteur, et le poète, et que ce moment est un témoignage d'émancipation d'essence poétique, voilà, c'est ça. Et c'est, à partir de ce moment-là, ce que devient le Théâtre National Populaire. Alors c'est quoi ? Ce sont des wagons entiers de public - mais des 2000, 3000 au TNP - qui viennent. Parce qu'évidemment à ce moment-là, il y a une adéquation entre les communistes et les gaullistes ; les gaullistes, qui ont une « grande idée de la France », et les communistes, qui ont une « grande idée de l'ouvrier ». Et cette coïncidence fait qu'il y a une solidarité entre un projet qui est subventionné par l'État et en même temps qui est alimenté en public par les syndicats de gauche. Aujourd'hui, les syndicats, ils ont...Donc, si vous voulez, on en est quand même dans un sale état ! Mais à ce moment-là, c'est ça. Donc il y a un projet humaniste derrière, mais il y a surtout un projet de théâtre d'art français, c'est-à-dire une apologie d'un théâtre qui est tout entier dans l'expression poétique, donc dans l'ouverture du sens et non pas dans la fermeture. Cette aventure-là, elle est percutée par l'aventure brechtienne. Quand Brecht arrive en 1957 à Paris, avec une pièce au Théâtre des Nations - qui est une initiative du TNP d'ailleurs - il est vu notamment par Dort et Barthes, et ils mettent en doute ça, c'est-à-dire que pour eux Jean Vilar crée l'unanimité dans la salle, alors que ce qu'il faut créer c'est la distorsion par le fait politique ; et là, on rentre dans la crise brechtienne, ce qui va amener jusqu'en 1968, en gros, ça va aller jusque dans cette période-là. Vilar va s'arrêter en 1968, Wilson va reprendre sur trois, quatre ans l'aventure du TNP, et à un moment donné il y a un

mec en province qui s'appelle Roger Planchon - c'est en 1972 - qui est là, et on va enlever le TNP - c'est la droite qui fait ça, ce n'est pas un hasard - de Chaillot et on va le visser, hop!, à Villeurbanne, et on va le donner à Planchon. Mais Planchon, s'il est pour une part dans l'inspiration vilarienne de la démocratisation culturelle, il est en même temps très influencé par la pensée brechtienne. Et quand le TNP va s'installer, on va avoir une pensée qui est celle de l'excellence. On ne va plus avoir la pensée de la démocratisation et d'un théâtre du poétique. On va donc avoir d'un côté un théâtre de l'excellence nationale, et une conception très décorative, très appliquée, très "lecture de" (je sais lire Tartuffe, je sais lire Molière), et non pas la lecture poétique de l'œuvre. Vous voyez la différence? Et ils ont invité à ses côtés un jeune garçon d'une classe sociale très élevée, d'une grande bourgeoisie artistique, qui lui va avoir la même application décorative, mais avec un délire viscontien. Alors que Planchon va avoir un délire un peu, si vous voulez, rural, l'autre... un peu lourd, quoi, enfin c'est le polystyrène...

C.D : Combien de temps Chéreau, restera au TNP ?

C.S : Chéreau va rester dix ans. En dix ans, lui, il va apporter, au contraire, l'élégance viscontienne. Mais qu'on ne s'y trompe pas : entre Chéreau, Planchon, même Lavaudant plus tard, et Vilar, c'est le jour et la nuit. Donc, vous avez... Le sigle va continuer, mais on est très loin de cette discipline poétique. Le point nodal, vous pouvez le voir - moi, ça m'avait troublé : c'est quand Chéreau monte Racine. Il essaie de trouver un théâtre assez épuré ; quand Dominique Blanc arrive, elle ne dit pas « que toutes ces voiles me pèsent », elle dit « que tout cela me pèse », au premier ou deuxième vers. Qu'est-ce qu'ils ont fait, pourquoi ça a été changé ? Parce qu'il n'y avait pas de voiles... Si vous voulez, ça, c'est typique d'un théâtre qui a l'air de se ramener à une dimension un tout petit peu vérifiée, vous voyez, de ce qu'il y a, pour dire ce qui est, alors que dans le poétique, ce qu'il y a n'est pas obligé d'être ce que l'on dit, puisque ce que l'on dit est supérieur à ce qu'il y a. Vous comprenez ce que je veux dire ?

C.D : Oui...

C.S : Alors, c'est une sorte d'évolution. Quand j'arrive, Chéreau est parti depuis longtemps, Lavaudant est parti, Planchon est encore là, il est encadré par une équipe qui a un peu fait la statue du commandeur et qui célèbre constamment les années perdues et seulement géniales ; mais en réalité, le TNP, dans sa vocation humaniste, socialisante et poétique, n'est plus. On est dans un théâtre d'excellence qui essaie se mesurer à l'excellence européenne. On y rencontre Pina, on y rencontre Bob, on y rencontre Patrice, on y rencontre... Mais, moi, on travaille avec Schiaretti, si vous voulez. Vous voyez ce que je veux dire ? [Rires] Allez-y, vous aviez une question.

C.D : Vous ne vous situez pas dans la veine symboliste ?

C.S : Non, je ne me situe pas dans la veine symboliste, mais si j'avais vraiment à choisir... Enfin, un peu quand même. Moi je suis plutôt dans la veine épique. Mais si j'avais à choisir entre Lugné-Poe et Antoine et Gémier, je pense que je choisirai Lugné-Poe . Je trouve que les symbolistes ont laissé... Ne serait-ce que si vous regardez les auteurs : les auteurs montés par Lugné-Poe sont beaucoup plus restés, ont beaucoup plus persisté, de Strindberg à Jarry en passant par Maeterlinck et Claudel, que ceux qui ont été monté par André Antoine. La veine symbolique, dans le rapport au théâtre d'art... Ce que je fais à Brangue, si vous voulez, a tendance à célébrer la veine symbolique. Je défends plutôt un théâtre qui prétendrait que la célébration poétique collective... C'est-à-dire qu'il y a une responsabilité du public, une responsabilité de l'acteur, et que c'est cette célébration collective qui forme, j'allais dire, notre identité nationale ! [Rires] En tous cas, notre muscle national, ça veut dire notre muscle commun. Moi j'ai toujours pensé que je suis plus près... Quand je faisais les Langagières, c'était ça : en fait je vivais dans ma langue. Et que j'étais souvent - et dieu sait que j'ai des amis poètes dans le monde entier... Je suis plus près d'un poète francophone arabe, d'un Sénégalais, que d'un analphabète français pure souche. Je veux dire que la langue est un pays, est un continent, est un monde, enfin, une façon de parler le monde ; et que la célébration collective de ça est le signe de notre santé collective. Alors ça, je peux le dessiner dans le cadre du théâtre public. Et que l'altération de ce moment parapublic qui est dissonant... C'est-à-dire que... Ce n'est pas parce que j'aime les gens que je fais du théâtre populaire. C'est idiot, ça, c'est bourgeois, c'est charitable. « Un petit peu de soupe pour les pauvres ! Un petit peu de Molière ! » Ça c'est vulgaire. Non, moi j'ai besoin que l'œuvre d'art soient confrontée à des gens qui n'entendent pas la même chose. Parce que précisément, si la poésie a un sens, c'est qu'elle a plusieurs sens, et que si on a un public unique - et de ce point de vue-là, si on prend le plus grand symboliste, le plus grand metteur en scène symboliste actuel qui est Claude Régy, ça ne m'intéresse pas de... Claude, je trouve, à des moments donnés, c'est une aporie. C'est-à-dire qu'il est obligé de limiter la salle pour qu'il soit dans l'unanimité de la perception, comme des communiant. Et moi c'est l'inverse. Je pense que la poésie c'est la polysémie, et que j'aime bien, et notamment quand c'est comique, j'adore ! Parce qu'il y a une contradiction entre un public qui est d'essence spontanéiste, très simple, et qui va rigoler quelques fois à des effets très directs, et qui vont réinventer la langue parce qu'ils auront entendu des choses que moi je n'ai pas entendues ; et puis un public lettré qui lui va avoir le petit [rictus entendu] - qui a le droit d'exister ; mais simplement, ça contredit la salle effective. Donc moi, ça m'intéresse

pour des raisons artistiques, pas pour des raisons humanistes, vous voyez ? Je ne suis pas philanthrope. Pour moi, la question est artistique. Donc oui, je ne suis pas symboliste au sens de Puvis de Chavanne ; je ne fais pas des spectacles éthérés avec des gens qui parlent doucement, non. Mais on peut dire qu'en tous cas... On pourrait dire que je suis symbolico-épique, épico-symboliste.... Bon, ce que je pense surtout, c'est que le metteur en scène est un interprète et qu'il faut qu'il soit au service de ses œuvres, voilà. Je n'en ai rien à foutre de faire les lectures qu'il fait de je ne sais quoi ; s'il veut faire des lectures, il n'a qu'à écrire. D'ailleurs je trouve ça médiocre. Je pense qu'il y a une respiration, une façon de monter Molière, une façon de monter Shakespeare, une façon... Il y a une école de langue qui vient proprement du texte, qui demande au metteur en scène d'être un interprète comme l'acteur. J'aime les interprètes. Je n'aime pas les créateurs- d'ailleurs je ne me prends pas pour un créateur : je me prends pour un type malin qui bricole des problèmes. Un metteur en scène, c'est un mec inachevé qui, par son inachèvement, fait l'achèvement de tout le monde. C'est un agent de la circulation ou un plombier. C'est un type qui arrive au bout du tuyau, et il invente... Mais c'est génial comme métier ! Mais en même temps, il faut arrêter d'être dans cette conception cérébrale et tellement sérieuse, tellement sérieuse que c'en est dérisoire. Voilà, vous le verrez, vous. C'est quand même... Ils sont chiants, quoi ! J'aime bien manger avec des gens, moi ! Mais d'être comme ça... On se regarde... Ou d'être dans une prétention de lecture... Moi je suis dans un étonnement : ma question théâtrale, si vous voulez, ce n'est pas comment je vais changer un texte, mais comment le texte va me changer. Je m'en fous de ce que je lui fais subir, vraiment. J'essaie d'écouter ou de comprendre ce qu'il y a dedans, comment ça résonne, et surtout comment ça se vit. Quand j'enseigne, c'est la même chose. J'ai des élèves, je leur enseigne la mise en scène, et je leur demande de partir tout le temps, tout le temps du texte, et dès qu'ils ont des idées, je leur dis que je n'en ai rien à faire. Les idées, ça vient, au sens propre : elles ne préviennent pas, elles arrivent par derrière.

C.D : Mais par rapport à mes lectures et par rapport à ce que vous me dites, j'ai remarqué l'importance de l'histoire, de l'héritage dans votre pratique théâtrale ?

C.S : Oui, c'est absolument fondamental...

C.D : Je sais que... Enfin je sais... Je doute que vous avez Vilar comme influence, Copeau, Vitez... Mais est-ce que vous en avez d'autres, par exemple ?

C.S : Non. Parce que ce sont des générations... Non. Enfin, c'est déjà pas mal. Après... Non. Fondamentalement, théâtralement, dans les écrits, dans la pensée, c'est Charles Dullin plus que Copeau, parce que Dullin était acteur et

qu'il venait du mélodrame. Dullin avait comme ça une sorte d'humour incroyable, ce que Copeau a peu. Voilà, des trois-là, Jovet, Copeau et Dullin, c'est Dullin qui, moi, me touche le plus, par rapport à ce qu'il dit, par rapport à une certaine façon de penser le théâtre et de le parler. Donc ça c'est très clair. La première décentralisation, c'est-à-dire toute l'aventure de la fondation, dans leur répertoire, dans leur solidarité commune, m'a beaucoup influencé. Après, au Conservatoire, j'ai trois profs qui m'ont, chacun dans son genre, totalement conditionné : c'est Vitez, Lassalle et Régy, à des niveaux totalement différents.

Jacques Lassalle, je lui dois d'abord d'avoir nommé chez moi les capacités de mise en scène et de m'avoir rendu très scrupuleux, enfin d'avoir un rapport de défiance - ça c'est très présent chez Lassalle - à toute tentation démagogique dans la relation. Ce qui fait de Lassalle... C'est un peu un atrabilaire, c'est quelqu'un qui a cette réputation. J'ai un peu ce côté-là, d'être une mauvaise tête, quelqu'un qui ne rigole pas, d'être un mauvais esprit [rires], une grande gueule comme on dit ! Ça je sais bien... Lassalle n'est pas une grande gueule, mais par contre il m'a donné ça, ce rapport-là, et théâtralement, il m'a donné la scrutation, voilà, l'esprit de scrutation, l'honnêteté, avec cette espèce d'envolée dix-huitiémiste, comme ça : la langue du dix-huitième, l'amour de la langue, l'expression ; ça, chez Jacques, c'est très clair. Et puis il m'a aidé, beaucoup.

Vitez : l'enthousiasme, la dimension solaire, le rapport poétique immédiat, la lucidité constante, et une sorte de conscience supérieure du théâtre, une sorte d'élévation constante qui fait qu'il n'y a pas de petit débat : tout est assez élevé, comme ça, à la fréquentation des poètes, et puis dans cette espèce de grandeur dix-septiémiste qu'il y a chez lui. Vraiment, c'était ça.

Et puis Régy : la tentation symboliste, l'humour, l'espèce de... La contemporanéité, disons, aisée : pas le contemporain comme étant une métaphore du réel que l'on vit, mais une traversée du réel. Et dans ses techniques, cette tentation de la fixité qui, moi, m'a beaucoup touché. Ça, ça a été fondamental, voilà. Après, moi je peux parler simplement des chocs théâtraux - puisque par mon expérience, j'ai été technicien pendant sept, huit ans au Festival d'automne, je me suis approché d'énormément de metteurs en scène. Donc il y a eu des aventures qui m'ont touché plus que d'autres : Kantor a été fondamental - le premier Kantor, parce qu'après ça s'est perverti. Mais j'ai toujours lu Kantor comme le metteur en scène de la *Poule d'Eaude* Wickiewicz ; J'ai monté du Wickiewicz à cause de Kantor, alors que ma génération a surtout monté des marionnettes. Ils ne comprenaient pas la dimension véritablement littéraire. Et moi, je bossais avec eux beaucoup, enfin j'ai suivi, je me suis intéressé à eux directement. Ça, ça m'avait beaucoup impressionné. Le

premier Stein m'a beaucoup impressionné. Et le grand maître, celui auquel je voudrais ressembler, que je poursuis, qui m'a bouffé l'âme, c'est Strehler. Pour moi, c'est le sommet, c'est-à-dire que c'est la sobriété d'un parfum de Chanel, ça a la générosité d'une côtelette d'agneau et ça a la grâce de l'Italie. Donc ça, je crois qu'il faudrait parler italien pour... Donc, Strehler, ça a été le traumatisme initial, et je cours après Strehler. Parce que c'était, si vous voulez... Moi, j'aime l'émerveillement dans le théâtre, je n'aime pas... J'aime l'émerveillement, c'est-à-dire la capacité de magie, la grande magie théâtrale; la beauté, le raffinement, que je crois avoir atteint légèrement avec les drapeaux de Coriolan, vous voyez bien quand les gens... Ou le duel. C'est-à-dire que tout d'un coup, on retombait dans une sorte d'enfance première, et moi, j'adore ça. J'aime le théâtre de luxe. Je trouve que c'est beau, le fait d'être dans le dérisoire de ce luxe-là; parce qu'on sait bien que le pourpoint qu'on a n'est pas complètement en cuir, la doublure n'est pas totalement faite. Mais il y a cette aspiration, il y a des rois, des reines, un monde comme ça qui fait rêver; voilà, je l'aime. Et puis la relative sobriété, c'est un truc qui m'amuse beaucoup, d'essayer d'inscrire l'acteur dans un rapport métonymique au monde. Et ça, chez Strehler, vous l'aviez. Mais toujours avec ludicité. Je déteste la forme qui dit au spectateur : "vous avez vu que je suis une forme", les gens intelligents qui disent : "tu sais que je suis intelligent". Et puis derrière, j'ai toujours l'impression d'être un peu con. Chez Strehler, vous n'aviez jamais le sentiment d'être bête, jamais, et toujours le sentiment d'émerveillement. Voilà, pour moi, c'est le grand maître.

Entretien avec Olivier Borle par Cédric Djedje (Genève, le
03 mars 2010)

Cédric Djedje : Depuis combien de temps fais-tu partie de la troupe du TNP ?

Olivier Borle : Je suis arrivé en 2003, ça fait donc sept ans. On est deux de cette promotion là. Schiaretti prend la direction du TNP et la première chose qu'il fait, c'est de renouer le contact avec l'ENSATT. Pour lui, il fallait rétablir le contact entre un théâtre d'envergure nationale et une école nationale donc il vient donner des cours à l'école. Schiaretti enseigne aux deuxièmes années et monte des spectacles avec les troisièmes. La première année où il est venu travailler j'étais en troisième, on a monté un spectacle ensemble et à l'issue de ça, il a engagé quatre élèves de ma promotion. Depuis, chaque année, il a engagé des élèves de l'école. L'année qui a suivi notre arrivée, Schiaretti en a engagé quatre, l'année d'après (2005) aucun, l'année suivante (2006) quatre, et l'année d'après (2007) trois et depuis il n'en a plus pris en tant que permanent. Parmi tous ses gens qui ont été pris certains sont partis.

C.D. : Que représente pour toi le travail de troupe ?

O.B. : Cela me permet d'être affilié à une maison, parce que mon histoire fait que ça n'a pas été facile de faire du théâtre au début, pour des raisons principalement financières. Les premières années où j'ai fait du théâtre à Paris, j'ai dû aussi gagner ma vie. Je n'étais pas à la rue mes parents m'aidaient mais pour tout ce qui était théâtre, il fallait que je paye mes cours moi-même. Cela m'a obligé à faire plein de boulots en dehors du théâtre, donc je n'avais pas suffisamment de temps pour faire du théâtre alors que j'avais envie d'en faire tout le temps. Depuis cette période là, je suis sensible au fait de pouvoir jouer quand je veux. Quand tu es dans une troupe tu as cette possibilité là, à n'importe quelles heures du jour, n'importe quels jours je peux aller répéter, il y a un endroit, une maison mère. J'aime bien l'idée de pouvoir faire des tas de choses différentes : travailler dans des gros spectacles, dans des petits, faire un coup un petit rôle un coup un gros, un coup je vais travailler en prison ou dans une école même si je le ne fais plus, je l'ai pas mal fait à l'époque.

C.D. : Qu'est-ce cela mobilise au quotidien, de travailler dans une troupe ?

O.B. : Cela t'oblige à être assez vigilant sur la question de la sédimentation parce que le danger de la troupe serait de te laisser-aller. Il faut rester alerte à tout ce qui se passe autour, alerte à ton rapport individuel d'artiste que tu peux perdre à un moment parce que tu peux tomber dans les consignes collectives. Ne pas oublier son rapport individuel au plateau, en tout cas je crois que cela devrait mobiliser cela.

- C.D.** : Est-ce- que tu as eu des expériences en dehors de la troupe ?
- O.B.** : Oui depuis que j'y suis, j'ai quand même réussi à m'échapper de temps en temps. C'est de plus en plus rare parce qu'on a de plus en plus de boulot, mais les premières années surtout et même encore maintenant, j'arrive à faire d'autres choses à côté.
- C.D.** : C'est une volonté ?
- O.B.** : Oui j'ai besoin de faire d'autres choses pour ne pas me sentir trop protéger. Savoir qu'il y a d'autres choses ailleurs et puis cela permet de te confronter à l'extérieur, d'avoir de nouvelles expériences.
- C.D.** : Qu'en as-tu ressorti de ces expériences ?
- O.B.** : Quand tu reviens, cela te permet d'avoir une vision différente de ce que tu fais. Quand tu bosses toujours avec la même équipe, toujours de la même façon, tu prends des automatismes, tu as certaines certitudes et certains doutes. Quand tu vas travailler ailleurs et que tu reviens, ta vision des choses change et tu te dis, dans la troupe, j'ai oublié ça, ça et ça ou au contraire cela te permet de vérifier quelles armes tu t'es forgé.
- C.D.** : Mais le fait d'acquérir des automatismes peut être positif ?
- O.B.** : Oui ça peut comme ça peut ne pas. Cela peut... par exemple, au TNP on a joué dans de gros théâtres, très concrètement on a fait un travail avec un professeur de voix pendant plusieurs années donc je connais ma capacité à être audible dans des grandes salles. J'ai pu aussi la vérifier ailleurs, dans d'autres aventures. La fréquentation permanente des textes te permet de devenir plus aigüe sur la lecture des œuvres, tu comprends plus vite où sont les enjeux, mais ça c'est aussi lié à la personnalité de Schiaretti et pas seulement la troupe. Schiaretti et son immense talent de lecture des œuvres a fini par me contaminer, c'est-à-dire que lorsque je lis un texte je vois mieux qu'est-ce qui est théâtrale ? Qu'est-ce qui est intéressant ? Qu'est ce qui serait intéressant d'aller fouiller ?
- C.D.** : Est- ce que pour toi il y a une esthétique du TNP version Schiaretti ?
- O.B.** : Oui, en tout cas il y a des principes. Il y a toujours un grand attachement à l'intelligibilité des textes, les rendre les plus clairs possibles sans pour autant les vulgariser, bien au contraire. Schiaretti nous parle souvent de la différence entre clair et simple, qu'une équation peut être très clair sans être simple. Christian a un grand souci d'honnêteté vis-à-vis de la lecture des œuvres c'est-à-dire de ne pas plaquer tout de suite ce que l'on a envie de raconter sur le monde mais chercher quels mécanismes le texte met en valeur. Je crois que c'est la caractéristique principale du travail. Esthétiquement, les spectacles sont assez dépouillés, la plupart du budget est investi dans les

acteurs plus que dans la scénographie. Souvent les costumes font décor... le plateau est assez dépouillé...

C.D. : Est-ce que la direction d'acteur a évolué depuis que tu as intégré la troupe ?

O.B. : ...Il y a deux mouvements. Premièrement, fort des succès des derniers spectacles, Christian a gagné en confiance dans sa manière de diriger. L'autre mouvement résulte du fait que plus on travaille avec lui moins on a de choses à se dire, plus on se comprend vite. Lui et moi, on a de moins en moins besoin de parler pour que je comprenne où on veut aller, enfin pour que je comprenne où il veut aller. Sinon l'essentiel de sa direction d'acteur réside dans le fait qu'il faut que l'acteur et le metteur en scène se mettent d'accord sur ce que l'on veut raconter. Après à charge à l'acteur de raconter de la manière dont il veut. Christian ne dira pas : « attention là ta main ! » ; « attention ce sentiment faudrait le faire naître comme ci ou comme cela » il dira plutôt : « La scène ou ces deux ou trois répliques parlent de ça, ça et ça » après à toi de la raconter le mieux possible. Tu te sens assez libre ainsi tu as l'impression sur le plateau d'avoir tout inventé, alors que c'est lui qui lui t'as tout soufflé. Il y a un autre aspect de la direction d'acteur qui concerne le travail prosodique. Cela dépend évidemment des spectacles, sur les Molières, sur Claudel ou encore là sur Siméon il y a eu un vrai travail prosodique. Il nous est arrivé de travailler à partir d'exercices techniques sur le vers, d'être dirigé par Christian plus de façon musicale (sur les voix) que de façon psychologique. Cela se réinvente à chaque nouvel auteur mais les lignes de fonds sont celle-là.

C.D. : Que représente pour toi le fait de travailler au TNP ?

O.B. : Au départ j'ai fait mes études à Chaillot qui est un ancien TNP. Je répétais mes scènes avec mes potes sous des grandes affiches de Jean Vilar et de Gérard Philipe. Forcément arriver au TNP avait une signification pour moi. Au départ, il y a l'idée de produire du théâtre de répertoire de la plus grande qualité possible pour le plus grand nombre de gens possibles, avec la volonté de rendre le théâtre aux citoyens et particulièrement à ceux qui étaient exclus des théâtres : les franges les plus pauvres de la population. Cette idée là m'a vraiment constitué. Avec le temps, moins, parce qu'il y a eu beaucoup plus de travail, on a plus eu de temps pour toutes les actions extérieures (prison , école,...), forcément je suis moins sensible à cette question là et la troupe aussi. La troupe est moins sensible qu'elle a pu l'être au départ parce qu'on avait beaucoup de temps, on faisait un ou deux spectacles par an. Le reste du temps on faisait toutes ces interventions donc on était beaucoup plus militant que maintenant où on est tout le temps sur le plateau. Soit pour les répétitions, soit pour les créations.

C.D. : Schiaretti est un metteur en scène très influencé par l'Histoire, est-ce que cette notion, cette influence est transmise dans son travail avec vous ?

O.B. : Oui, en tout cas qu'il a énormément transmise au départ. J'étais à l'ENSATT où je n'avais jamais entendu parler ni de Copeau, ni de Planchon, ni de Dasté, qui sont des gens (pour ne citer qu'eux) qui sont des grandes figures de la décentralisation théâtrale et donc de l'histoire très récente de notre métier. Il a fallu que je rencontre Schiaretti, pour qu'il nous explique tout ça, qu'il nous emmène à Pernand-Vergelesses où avait commencé Copeau, pour qu'il nous parle Planchon, de Copeau, de Dasté. Christian nous a beaucoup éduqué dans ce sens là mais bon à un moment donné notre éducation a été faite. Après il y a toujours un geste vilarien chez Schiaretti ; après moi je suis dedans, donc je ne vois plus tellement tout cela mais je connais Schiaretti , je sais qu'il y a une réponse à Vilar, mais cela concerne plus ces choix de spectacles. Quand il décide de monter telles ou telles œuvres, c'est souvent une réponse à telles choses qui avaient été réalisées à tel moment, avec des symboles, des réponses, il y a un espèce de dialogue à travers le temps avec nos pères et nos grands-pères théâtraux.

Entretien avec Julien Gauthier par Cédric Djedje (Genève,
le 03 mars 2010)

Cédric Djedje : Depuis combien de temps fais-tu partie de la troupe du TNP ?

Julien Gauthier : Depuis environ deux ans et demi, je suis rentré en 2007.

C. D. : Est-ce que tu as connu d'autres expériences professionnelles ?

J. G. : Avant l'école, j'ai travaillé pendant quatre ans au théâtre du Nord-Ouest, j'ai joué dans trois ou quatre pièces mais avec une longue exploitation. Et puis j'étais récurrent dans trois séries télé : Madame le proviseur, Vénus Beauté Institut et KD2A, j'ai fais souvent de la télé parce que j'ai commencé tôt. Puis à vingt et un an, je suis rentré à l'ENSATT et là j'ai plus vraiment travaillé, j'ai juste fait quelques tournages quand j'avais le temps. Très peu de tournages parce qu'on étaient assez sollicités pendant l'école, mais il y a beaucoup de comédiens de ma promotion qui n'avaient pas travaillé avant l'école.

C. D. : Selon toi, est-ce qu'il y a une esthétique du TNP de Schiaretti ?

J. G. : Oui, c'est sur. C'est une « esthétique langagière », tout est vraiment fait pour mettre le texte et les grands auteurs en avant. La mise en scène est faite pour que l'on entende le texte, pour le reprendre il dit que « l'économie de jeu est la même économie que l'économie de lecture » c'est-à-dire que le jeu doit prendre le même chemin que lorsqu'on lit et on écoute, donc il s'inspire de la lecture pour mettre le texte en avant. Il essaye de dépouiller le plus possible la mise en scène d'effets ou d'artifices pour éclairer et donner le texte, ça passe par une analyse, par des expériences, une maîtrise de l'espace, du jeu et de la troupe d'une certaine manière. On a tous une intelligence commune de tous les rôles parce que souvent la distribution n'est pas donné tout de suite donc on travaille tous tous les rôles et donc il y a une sorte d'émulation collective sur la pièce animée par Christian Schiaretti. Si je devais définir vite, je dirai : épurée, intelligente, littéraire, fluide, surtout la fluidité ne pas arrêter les choses, ne pas les segmenter comme dans un livre on passe d'une scène à une autre aussi vite que d'un mot à l'autre et notre travail c'est aussi de faire ça.

C. D. : Qu'est-que-ça représente pour toi de travailler dans une troupe ?

J. G. : Pour moi ça représente un choix de métier. Parce que je trouve que c'est quand même différent d'être comédien dans une troupe ou comédien en « free-lance ». On s'engage vraiment à travailler sur le long terme avec certaines personnes, on rentre vraiment dans un travail en profondeur et on choisit de s'impliquer là-dedans. On est pas à attendre que les choses arrivent, on sait

les choses à l'avance... On se comprend beaucoup plus vite les uns les autres donc on avance, ça aide beaucoup et ça nous crée une disponibilité au travail assez grande, on peut monter des pièces rapidement et puis de pièces en pièces on progresse dans un travail, on progresse individuellement et collectivement en même temps. C'est un choix de vie, on rentre dans un système, on fait peu de choses à côté enfin on peut faire des choses mais assez rarement.

C. D. : tu n'as pas des envies d'ailleurs ?

J. G. : Si mais il y a des fois où il faut savoir s'accrocher à ce qu'on fait, parce que finalement c'est plus facile de partir que de rester. Il faut savoir si c'est vraiment un choix intelligent et nourri parce qu'ici on a la chance de travailler des grands textes avec des grands acteurs dans un cadre où les choses évoluent. On est pas assis sur un truc, en fait il faut beaucoup bosser, moi je bosse beaucoup donc j'ai pas l'impression de m'endormir. Alors que finalement intermittent, un coup tu joues, un coup t'as une semaine de vacances mais nous c'est tous les jours, donc ça demande un effort, un courage et un engagement... un peu comme en amour soit tu passes de nana en nana soit tu décides de rester avec la même.

C. D. : Qu'est ce que cela représente pour toi de travailler au TNP ?

J. G. : C'est une sorte d'héritage, de prolongement d'un mythe. Nous, on ne se compare pas trop à ça, on essaye pas d'être ce qu'ils ont été mais je pense que c'est important d'être conscient et de porter la mémoire de nos prédécesseurs, savoir ce qu'il en est, à quel point on les cite ou pas. Qu'est-ce qu'on reprend de la tradition qu'ils ont instauré ? Qu'est-ce qu'on reprend pas ? Garder une liberté mais aussi savoir mettre le théâtre dans une tradition pas seulement dans un art du « toujours nouveau », il y a aussi une tradition théâtrale, il y a un savoir-faire, des machineries, des techniciens. C'est un artisanat c'est pas seulement une œuvre artistique qui naît toute seule. On apprend tout ça et on essaye de respecter une... « à une tradition » voilà c'est le mot tout en gardant une personnalité et une intelligence qui nous est propre, inscrite dans notre temps et notre lieu. Moi ça m'apporte dans le sens où je suis un jeune acteur, je prends ça comme une influence et une éducation. Je prends ça comme un héritage mais je ne me sens pas prisonnier de ça en fait je prends cela comme une richesse.

C. D. : Est-ce que Christian Schiaretti, qui est très influencé par l'histoire vous transmet ces connaissances ?

J. G. : Oui ça c'est sur. De toute façon au niveau des auteurs et du théâtre, quand on met les mains et les yeux dans le texte, on est obligé de connaître les époques, ce que l'homme a vécu à ce moment là, ce que les auteurs ont vécu, pourquoi cette œuvre est sortie là. C'est aussi un voyage dans le

temps les grandes œuvres. Au niveau culture, on apprend beaucoup tout comme au niveau de l'histoire du théâtre, comment il a évolué à travers les époques, quels signes on prends de telle ou telle époque.... et puis Jean Vilar qui est une référence très forte pour nous, pas toujours mais qui peu nous nourrir. Effacer le décor et mettre le texte en avant, c'est surtout ça, de beaux costumes, pas de décors , on tourne autour de cette idée là sans copier son esthétique. C'est un parti -pris qui nous intéresse, mettre l'argent surtout dans les acteurs, avoir le plus d'acteurs possible plutôt que d'avoir des gros décors. C'est vraiment un travail humain et poétique, un travail de suggestion, tout est dans le mot, dans ce qui se dit. C'est sur que le rapport au passé est très fort, on fait aussi du théâtre contemporain mais même dans le théâtre contemporain, on doit connaître la chronologies des événements et au niveau théâtrale et au niveau sociétal. Le rapport au temps et à l'histoire est fondamentale, c'est aussi un métier de mémoire même si c'est un métier de présent.

C. D. : Que t'apporte le fait de travailler, d' être confronté à des acteurs plus vieux ?

J. G. : Par exemple tout à l'heure, j'étais dans le taxi avec Laurent Terzieff qui m'a parlé de Sacha Pitoeff qu'il a bien connu. Il m'a raconté ce que Sacha Pitoeff avait monté, où il l'a monté, comment il a commencé. A l'école, des profs peuvent nous apprendre des choses mais là on a un autre rapport, on a rapport de camarades avec des grands acteurs qui ont vécu, qui ont traversé des époques, c'est un pont qui se crée avec des temps plus ancien du théâtre. C'est toujours enrichissant de côtoyer et respecter les anciens mais on aime bien aussi travailler entre jeunes.

C. D. : Par l'intermédiaire des petites formes ?

J. G. : Oui on fait des petites formes, mais on fait aussi des mises en espace, des lectures, des interventions, on doit préparer des choses...

C. D. : Qui choisit le mode de fonctionnement ?

J. G. : En fait ça passe surtout par les textes, il y a un comité de lectures où l'on lit et choisit des textes contemporains qui sont sélectionnés par le CNT (National du Théâtre). Puis avec Jean-Loup Rivière directeur de la section théâtre de l'ENS (École Normale Supérieure) et les élèves de cette section ainsi qu'avec Jean-Pierre Jourdain (directeur de la programmation) nous faisons des cercles de lecteurs. On choisit des textes et on les met en scène, nous les acteurs, on propose des mises en scène et on s'engage les uns les autres, en fonction de la distribution ou des affinités enfin surtout en fonction de la distribution parce qu'on a tous un emploi différent.

C. D. : Est-ce -qu'il y a des relations possibles avec d'autres personnes ?

- J. G. :** Oui ! On est vraiment dans la vie du théâtre, on est pas seulement entre nous, oui on connaît d'autres personnes, les gens du bar, ceux qui font l'accueil, bon c'est sur qu'on connaît plus les techniciens parce qu'on est tout le temps avec eux... Après c'est comme dans une entreprise, on est plus avec les gens de son secteur mais on voit aussi les gens des autres secteurs.
- C. D. :** Mais est-ce qu'il y a des moments collectifs ? Des moments où toutes les personnes de la maison se rencontrent ?
- J. G. :** Après le réglage technique, on est tous les comédiens avec les éclairagistes, les costumiers... Nous on est au centre du tableau donc on croise forcément tout le monde...
- C. D. :** Par moments collectifs, je voulais parler de réunion d'institution ?
- J. G. :** Oui il y a des réunions du personnel où l'on est invité. Nous sommes permanent mais on a des contrats d'intermittents, on est saisonniers du coup on vient moins régulièrement au réunion du personnel... du syndicat en fait. J'y suis allé récemment mais on est courant des revendications du personnel vis-à-vis de la direction ou parfois il y a des réunions de direction avec le directeur, le directeur technique, le programmateur qui nous informent de ce qui va se passer, présentations de saisons, il y a aussi les présentations de projets où au début on se rencontre tous. Du fait que Christian soit très fidèle, il engage souvent les mêmes personnes, il a son équipe, au fur et mesure des projets on se connaît très bien parce qu'on part en tournée, on passe du temps ensemble.....Des occasions où tout le théâtre est réuni, sont assez rares vu qu'on est à peu près une centaine... Mais vu que les spectacles sont énormes, quarante acteurs et énormément de technique du coup on est tout le temps tous ensemble... Là *Philoctète*, c'est un peu exceptionnel parce qu'on est une petite équipe...
- C. D. :** Tu ne joues pas ce soir ?
- J. G. :** Non je ne joues pas en fait parce que j'ai participé à la création mais j'ai été remplacé pour jouer dans un autre spectacle qui a été produit au TNP au début de l'année mais qui n'a pas tourné. Entre-temps j'ai fait plusieurs choses, j'ai joué et mis en scène des petites formes et là je suis assistant de Christian, c'est-à-dire que je m'assure que tout se passe bien et j'accompagne Laurent Terzieff dans ses déplacements et je fais un compte-rendu de la soirée mais en toute camaraderie. Je ne suis pas là pour surveiller les autres.

Tableau d'évolution de la troupe du TNP

	2003	2004	2005	2006	2007
Laurence Besson	Arrivé				
Olivier Borle	A				
François Rabette	A		Départ		
Ruth Vega Fernandez	A			D	
Jeanne Brouaye		A			
David Mambouch		A			
Jérôme Quintard		A			
Anne Martinella		A	D		
Clément Morinière				A	
Damien Gouy				A	
Julien Tiphaine				A	
Clémentine Verdier				A	
Julien Gauthier					A
Aymeric Lecerf					A
Juliette Rizoud					A
Total	4	8	6	9	12

Biographies des acteurs et actrices du TNP



Laurence Besson

Élève de l'ENSATT dans la 62e promotion, elle y a notamment travaillé avec Christian Schiaretti, Christophe Perton... Elle a passé une maîtrise d'études théâtrales et réalisé des travaux de mise en scène sur des textes de Marivaux et Blaise Cendrars. Elle fait partie de la troupe du TNP et a joué dans *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht et Kurt Weill, *Don Cristobal* de Federico Garcia Lorca, *Le Petit Ordinaire* de Jean-Pierre Siméon, *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel, *Coriolan* de William Shakespeare, *Par-dessus bord* de Michel Vinaver et *7 Farces et Comédies de Molière*, mises en scène Christian Schiaretti, *Premières Armes* de David Mambouch, mise en scène Olivier Borle, *La Fable du fils substitué* de Luigi Pirandello, mise en scène Nada Strancar. Parallèlement, elle a joué dans *Monsieur Paul* de Tankred Dorst, mise en scène Gilles Chavassieux, *La Cantate à quatre voix* de Paul Claudel, mise en scène Joseph Fioramente.



Olivier Borle

D'abord formé à l'École du Théâtre National de Chaillot dans les classes de Madeleine Marion, Pierre Vial et Jean-Claude Durand, il a fait partie de la 62^e promotion de l'ENSATT, où il a étudié sous la direction de Christophe Perton, Christian Schiaretti, Enzo Cormann, Philippe Delaigue. Il fait partie de la troupe du TNP et a joué dans *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht et Kurt Weill, *Père* de August Strindberg, *Le Petit Ordinaire* de Jean-Pierre Siméon, *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel, *Coriolan* de William Shakespeare, *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, *7 Farces et Comédies de Molière*, *Philoctète* de Jean-Pierre Siméon, mises en scène Christian Schiaretti. Au printemps 2007, il a mis en scène *Premières Armes* de David Mambouch au TNP-Villeurbanne. Il a joué dans *Noires Pensées*, *Mains Fermes* de David Mambouch, mis en scène par l'auteur.



Jeanne Brouaye

Elle suit une formation de comédienne à l'École Claude Mathieu et de danseuse au Studio Harmonic, puis, après des études de lettres, elle entre à l'ENSATT dans la 63^e promotion. Elle y a travaillé notamment avec Michel Raskine, Richard Brunel, Philippe Delaigue, Christian Schiaretti... Elle a participé aux Rencontres internationales de Haute-Corse dirigées par Robin Renucci. Depuis sa sortie de l'ENSATT, elle a joué dans *Parasites* de Marius von Mayenburg, mise en scène Olivier Rey, et a intégré la troupe du TNP où elle a joué dans *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht et Kurt Weill, *Le Petit Ordinaire* de Jean-Pierre Siméon, *Don Cristobal* de Federico Garcia Lorca, *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel, *Coriolan* de William Shakespeare, *7 Farces et Comédies de Molière*, et *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, mises en scène Christian Schiaretti, *Premières Armes* de David Mambouch, mise en scène Olivier Borle. Elle joue dans *Le More cruel*, mise en scène Jean-Philippe Clarac et Olivier Delœil. Au cinéma, elle a tourné dans *La Fille coupée en deux*, de Claude Chabrol.



Julien Gauthier

Il débute au Studio 34 dirigé par Philippe Brigaud, puis entre à l'École du Théâtre national de Chaillot dans les classes de Jean-Claude Durand, Philippe Bouclay et Laurent Serrano. Il a écrit et mis en scène *Le Rêve tzigane* à Clamart. Sacré « jeune talent » avec Jean Marbœuf au Festival de Cannes 2001, il est aussi nommé pour le prix de la meilleure interprétation masculine aux Lutins des courts-métrages 2004 avec *Far West* de Pascal-Alex Vincent. Il intègre l'ENSATT dans la 66e promotion et y travaille avec Philippe Delaigue, Jerzy Klesyk, Olivier Maurin, Guillaume Delaveau, Simon Delétang et Christian Schiaretti. Il fait partie de la troupe permanente du TNP et est dirigé par Christian Schiaretti dans *Les Visionnaires* de Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, *Coriolan* de William Shakespeare, *7 Farces et Comédies de Molière*. Il joue dans *La Fable du fils substitué* de Luigi Pirandello, mise en scène Nada Strancar. Il mets en scène au TNP *Les Chiens nous dresseront* de Godefroy Ségol, avec les comédiens de la troupe du TNP, dans le cadre du Cercle des lecteurs.



Damien Gouy

Il a joué, entre autres, avec Fabrice Éberhard, *La Jalousie du Barbouillé*, *Le Mariage forcé* et *L'Amour médecin* de Molière, *Plume* d'après Henri Michaux, *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare, et suivi des cours à l'École d'art dramatique de Georges Montillier à Lyon. Il intègre la 65e promotion de l'ENSATT où il travaille, avec Jerzy Klesyk, France Rousselle, Philippe Delaigue, Christophe Perton, Silviu Purcarete, Christian Schiaretti, sur des textes de August Strindberg, Maurice Maeterlinck, Anton Tchekhov, Sénèque, Rainer Werner Fassbinder, William Shakespeare... Il a participé à des stages avec Giampaolo Gotti, Nikolaï Karpov, Daniel Deshays... Il fait partie de la troupe permanente du TNP et est dirigé par Christian Schiaretti dans *Coriolan* de William Shakespeare, *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, *7 Farces et Comédies de Molière*, *Philoctète* de Jean-Pierre Siméon, et par Olivier Borle dans *Premières Armes* de David Mambouch. Il a mis en espace *Pièce d'hiver. Une visite au musée* de Pedro Kadivar, avec les comédiens de la troupe du TNP, dans le cadre du Cercle des lecteurs.



David Mambouch

Il a fait partie de la 63^e promotion de l'ENSATT. Il a notamment travaillé avec Philippe Delaigue, Christian Schiaretti, Michel Raskine... Il fait partie de la troupe du TNP et joue dans *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht et Kurt Weill, *Le Petit Ordinaire* de Jean-Pierre Siméon, *Don Cristobal* de Federico Garcia Lorca, *Père* de August Strindberg, *Coriolan* de William Shakespeare, *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, *7 Farces et Comédies de Molière*, *Philoctète* de Jean-Pierre Siméon, mises en scène Christian Schiaretti, et dans *Mère & fils* de Joël Jouanneau, mise en scène Michel Raskine.

En 2005-2006, il a mis en scène *L'Oracle* de Germain-Poullain François de Saint-Foix. Il a également écrit deux pièces, *Terrible* et *Noires Pensées, Mains Fermes*, mises en espace au Théâtre Les Ateliers-Lyon, dans le cadre du Festival d'écriture contemporaine Les Européennes. Sa pièce *Premières Armes* a été mise en scène par Olivier Borle, en 2007 au TNP-Villeurbanne. En janvier 2008, il a mis en scène sa pièce *Noires Pensées, Mains Fermes*, au Théâtre Les Ateliers-Lyon.



Clément Morinière

Il entre à l'ENSATT dans la 65^e promotion. Il a travaillé, notamment, avec France Rousselle, Christian Schiaretti, Philippe Delaigue, Christophe Perton, Silviu Purcarete, Jerzy Klesyk, Nicolai Karpov, Giampaolo Gotti, sur des textes de Maurice Maeterlinck, Anton Tchekhov, William Shakespeare, August Strindberg, Jean Racine. Il a joué, entre autres, avec Claude Brumachon, *L'Ombre des mots*, Thomas Canon, *Le Moine* de Antonin Artaud, Michel Liard, *Britannicus* de Jean Racine. Il fait partie de la troupe permanente du TNP et a été dirigé par Christian Schiaretti dans *Coriolan* de William Shakespeare, *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, *7 Farces et Comédies de Molière*, *Philoctète* de Jean-Pierre Siméon et par Olivier Borle dans *Premières Armes* de David Mambouch. Il a mis en espace *Off-shore* de Philippe Braz, avec les comédiens de la troupe du TNP, dans le cadre du Cercle des lecteurs.



Jérôme Quintard

Il a suivi les cours de l'École du Théâtre National de Chaillot et a intégré la 63e promotion de l'ENSATT, où il a suivi les cours de Philippe Delaigue, Christian Schiaretti, Michel Raskine, Sergueï Golomazov, France Rousselle... Il fait partie de la troupe du TNP. Il a joué dans *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht et Kurt Weill, *Père* de August Strindberg, *Le Petit Ordinaire* de Jean-Pierre Siméon, *Don Cristobal* de Federico Garcia Lorca, *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel, *Coriolan* de William Shakespeare, *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, *7 Farces et Comédies de Molière*, mises en scène Christian Schiaretti ; *Premières Armes* de David Mambouch, mise en scène Olivier Borle.



Juliette Rizoud

Elle a suivi les cours de l'École préparatoire de la Comédie de Saint-Étienne dans les classes de Louis Bonnet, Éric Massé, Jean-Pierre Laurent... Elle a également étudié la danse contemporaine avec Irina Radkiewitch (ancienne soliste des Ballets Roland Petit). En 2004, elle entre à l'ENSATT dans la 66e promotion. Elle y travaille avec Jerzy Klesyk, Christian Schiaretti, Philippe Delaigue, Guillaume Delaveau, Simon Delétang, Olivier Maurin, Giampaolo Gotti, sur des œuvres de Jean Desmarets de Saint-Sorlin, William Shakespeare, Anton Tchekhov, Jean Racine, Francis Scott Fitzgerald, Oriza Hirata ainsi que sur des textes d'écrivains de l'ENSATT.

Hors de l'ENSATT, elle a joué dans *Les Bonnes* de Jean Genet, mise en scène Éric Massé, *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare, mise en scène Vincianne Regattieri, et dans *Vies*, ballet contemporain de Thierry Thieu Niang. Depuis le début de la saison 2007-2008, elle fait partie de la troupe permanente du TNP et a été dirigée par Christian Schiaretti dans *Les Visionnaires* de Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, *Le Dépit amoureux; L'Étourdi ou les contretemps* de Molière et par Nada Strancar dans *La Fable du fils substitué* de Luigi Pirandello. Elle joue également dans *L'Extravagant Monsieur Jourdain* de Mikhaïl Boulgakov, mise en scène Grégoire Ingold.



Julien Tiphaine

Il a joué sous la direction de Jean-Louis Martin-Barbaz dans *Le Soulier de satin* de Paul Claudel et *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare. Il a mis en scène *Violette sur la terre* de Carole Fréchette. Il a intégré la 65e promotion de l'ENSATT où il a travaillé sur des textes de Sénèque, William Shakespeare, Maurice Maeterlinck, Anton Tchekhov, Jean Racine, August Strindberg, Marivaux, avec, notamment, Philippe Delaigue, Giampaolo Gotti, Christian Schiaretti, Jerzy Klesyk, Christophe Perton et Silviu Purcarete. Il a joué dans *Baal* de Bertolt Brecht, mise en scène Sylvain Creuzevault à l'Odéon. Il fait partie de la troupe du TNP et a joué dans *Coriolan* de William Shakespeare, *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, *7 Farces et Comédies de Molière*, *Philoctète* de Jean-Pierre Siméon, mises en scène Christian Schiaretti, puis dans *Premières Armes* de David Mambouch, mise en scène Olivier Borle.

Il a mis en espace *Les Conséquences du vent (dans le Finistère Nord)* de Tanguy Viel et *La Carte du temps* de Naomie Wallace, avec les comédiens de la troupe du TNP, dans le cadre du Cercle des lecteurs.



Clémentine Verdier

Elle intègre l'ENSATT dans la 65e promotion où elle a notamment travaillé des textes de Sénèque, William Shakespeare, Maurice Maeterlinck, Anton Tchekhov, Jean Racine, August Strindberg, Marivaux avec Philippe Delaigue, Christian Schiaretti, Jerzy Klesyk, Giampaolo Gotti, Christophe Perton, Silviu Purcarete...

Elle a joué dans *Vers les démons*, d'après Fédor Dostoïevski, Albert Camus et Giampaolo Gotti, dans le cadre d'un travail de la classe de mise en scène de Anatoli Vassiliev, à l'ENSATT.

Elle a mis également en scène *Pétrarque / kamikaze* de Lancelot Hamelin et *Du Sang sur le cou du chat* de Rainer Werner Fassbinder. Elle fait partie de la troupe permanente du TNP et a joué dans *Coriolan* de William Shakespeare et *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, *7 Farces et Comédies de Molière*, mises en scène Christian Schiaretti, dans *Premières Armes* de David Mambouch, mise en scène Olivier Borle et dans *La Fable du fils substitué* de Luigi Pirandello, mise en scène Nada Strancar. Elle a également mis en espace *Te tenir à jour* de Pierre Eugène Dablaer et *Tragédie sémite* de Simon Zaleski dans le cadre du Cercle des lecteurs du TNP, et *Cher Papa, souvenirs de Belgrade* de Milena Bogavac, au Théâtre Les Ateliers-Lyon, dans le cadre du Festival d'écriture contemporaine Les Européennes 07.



Aymeric Lecerf

Après une classe de prépa littéraire et une maîtrise de lettres modernes, il a suivi pendant deux ans les cours de Éva Saint-Paul à Paris. Il a été élève à l'ENSATT dans la 66e promotion, où il a travaillé, notamment, avec Philippe Delaigue, Christian Schiaretti, Olivier Maurin, Simon Delétang, Guillaume Delaveau, sur des textes de Francis Scott Fitzgerald, Jean Desmarets de Saint-Sorlin, Oriza Hirata et du Collectif des écrivains de la 66e promotion.

Parallèlement, il joue dans *Petit théâtre pour n'importe où* de Samuel Gallet et met en scène Hôtel de Marie Dilasser et Samuel Gallet. A sa sortie de l'ENSATT il reprend, au Théâtre National Populaire, *Les Visionnaires* de Jean Desmarets de Saint-Sorlin. Il travaille avec Giampaolo Gotti dans *Les Démons* de Fédor Dostoïevski et Grégoire Ingold dans *L'Extravagant Monsieur Jourdain* de Mikhaïl Boulgakov.

Depuis le début de la saison 2007/2008 il fait partie de la troupe du TNP et a été dirigé par Christian Schiaretti dans *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, *Coriolan* de William Shakespeare et *Le Dépit amoureux*; *L'Étourdi ou les contretemps* de Molière.

Il a mis en scène, en 2010, *Les Nuits blanches* de Fedor Dostoïevski.

Bibliographie

- ANTOINE, Vitez. « L'École, le plus beau théâtre du monde ». Dans : *Créer et transmettre*. Alternatives Théâtrales 98. Bruxelles : Académie expérimentale des Théâtres, 2008, p. 90.
- BANU, Georges. *Exercices d'Accompagnement*. Montpellier : L'entretemps Éditions, 2002.
- BOIRON, Chantal. *Entretien avec Christian Schiaretti*. UBU. Entretien. 2008.
- BORGAL, Clément. *Metteurs en scène*. Paris : Éditions Fernand Lanore, 1963.
- BOUCHEZ, Emmanuelle. *Un travail de troupe*. <http://www.telerama.fr>. Dernière consultation le 31 mars 2010.
- CHRISTOPHE, Triaou. « Création, transmission, expérience ». Dans : *Créer et transmettre*. Alternatives Théâtrales 98. Bruxelles : Académie expérimentale des Théâtres, 2008, p. 90.
- CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique de théâtre*. Paris : Larousse/Bordas, 1998.
- DJEDJE, Cédric. *Entretien avec Christian Schiaretti à Genève le 19 février 2010*. Annexes du mémoire de Cédric Djedje. Entretien. 2010.
- *Entretien avec Julien Gauthier à Genève le 03 mars 2010*. Annexes du mémoire de Cédric Djedje. Entretien. 2010.
- *Entretien avec Olivier Borle à Genève le 03 mars 2010*. Annexes du mémoire de Cédric Djedje. Entretien. 2010.
- DOMINIQUE, Serron. « Quel retour de troupe ? Une réflexion à partir de l'expérience de l'Infini Théâtre ». Dans : *L'Acteur entre personnage et performance. Présence de l'acteur dans la représentation contemporaine*. Études Théâtrales 26. Louvain-La-Neuve : Centre d'études théâtrales, 2003, p. 115–119.
- FÉRAL, Josette. *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens. T. 1, L'Espace du texte*. Carnières (Morlanwelz) : Éditions Lansman, 1997.
- GEORGES, Gagneré. « Permanence artistique et pratique théâtrale ». Thèse de doct. Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, février 2001.
- HÉLIOT, Amelle. *De Molière aux Molières*. <http://www.lefigaro.fr>. Dernière consultation le 17 avril 2010.
- IDENTIFIÉ, Non. *Entretien avec Christian Schiaretti*. TNP. Entretien. 2004.

- JACQUES, Delcuvellerie. « Le Collectif : un désaccord (Le Groupov) ». Dans : *L'Acteur entre personnage et performance. Présence de l'acteur dans la représentation contemporain*. Études Théâtrales 26. Louvain-La-Neuve : Centre d'études théâtrales, 2003, p. 135–143.
- JEAN-LOUIS, Besson. « Les troupes : un enjeu pour le théâtre d'aujourd'hui ? » Dans : *L'Acteur entre personnage et performance. Présence de l'acteur dans la représentation contemporain*. Études Théâtrales 26. Louvain-La-Neuve : Centre d'études théâtrales, 2003, p. 101–108.
- JULLIARD, Jacques. *Je m'inscris dans la tradition de Vilar*. <http://www.artsetspectacles.nouvelobs.com>. Dernière consultation le 26 avril 2010.
- LEROY, Dominique. *Économie des arts du spectacle vivant : essai sur la relation entre l'économie et l'esthétique*. Paris : Économica, 1980.
- PASCAUD, Fabienne. *La grande déculottée*. <http://www.telerama.fr>. Dernière consultation le 12 mars 2010.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Collin, 2003.
- ROBERT, Catherine. *Agenda des cinq comédies de Molière*. <http://www.journal-laterrasse.com>. Dernière consultation le 17 avril 2010.
- *Coriolan*. <http://www.journal-laterrasse.com>. Dernière consultation le 17 avril 2010.
- *Entretien avec Christian Schiaretti et Jean-Pierre Jourdain*. <http://www.journal-laterrasse.com>. Dernière consultation le 10 mars 2010.
- *Par-dessus bord*. <http://www.journal-laterrasse.com>. Dernière consultation le 19 mars 2010.
- *Philoctète*. <http://www.journal-laterrasse.com>. Dernière consultation le 17 avril 2010.
- SCHIARETTI, Christian. *Coriolan de Shakespeare*. TNP-Villeurbanne. Captation de spectacle. 2006.
- *Des acteurs dans les théâtres*. <http://www.tnp-villeurbanne.com>. Dernière consultation le 2 mai 2010.