

Aujourd'hui

ni Dieu

ni Maître

?

Emilie Blaser

La Manufacture - Haute École de Théâtre de Suisse Romande

Exigence partielle à la certification finale

# Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement :

**Christian Geffroy Schlittler**, mon tuteur, pour sa collaboration et son regard constructif sur ma recherche.

**Rita Freda**, pour son soutien, sa disponibilité, son aide précieuse et efficace.

**Jean-Yves Ruf et Mathieu Bertholet**, pour leurs lectures et leurs corrections constructives.

**Catherine Blaser**, ma maman, pour son soutien, son œil vif, ses relectures attentives et constructives.

**Bruno Putzulu, André Steiger, Alexandre Doublet, Isabelle Pousseur, Jean-François Sivadier, Anton Kouznetsov, Claude Régy, Dorian Rossel, Christian Colin, Vincent Macaigne, Daniel Mesguich et Jean-Yves Ruf**, pour m'avoir accordé du temps et du soutien.

**Guillaume Jung**, qui ne cesse de me soutenir, de me tirer vers le haut et de me protéger.

# Résumé

Un mémoire pour tout comédien soucieux de ses racines et désireux de trouver sa place dans son art et le monde.

Une traversée du passé afin de mieux comprendre le présent.

Une exploration de la figure du maître en tentant de la confronter au théâtre d'aujourd'hui.

Une rencontre avec pédagogues et praticiens d'aujourd'hui autour de la notion de maître.

Une recherche intérieure et un questionnement afin de se situer pour toujours avancer.

Une quête de liberté.

# Sommaire

Introduction	4
I. Diverses relations avec la notion de maître	8
II. Enquête 1: Quelle place pour le maître dans le théâtre d'aujourd'hui ?	20
II. 1 Les motivations de l'enquête	20
II. 2 Le déroulement des entretiens	25
II. 3 Synthèse de l'enquête	26
II. 3. a Qu'est-ce qu'un maître au théâtre ?	26
II. 3. b Héritage et transmission	33
II. 3. c Qui sont les maîtres aujourd'hui ?	37
II. 3. d Quelle place pour les maîtres à notre époque ?	42
III. Enquête 2: Place du maître dans l'enseignement en 2010	45
III. 1 Le CNSAD- Paris	46
III. 2 La HETSR-Lausanne	49
III. 3 La rencontre avec les deux directeurs	50
III. 4 Synthèse	51
III. 4. a La nécessité d'une école de formation de l'acteur	52
III. 4. b Quelle place pour le maître au sein du CNSAD et de la HETSR ?	55
III. 4. c La réalité professionnelle	60
III. 4. d L'influence des écoles et des générations	62
Conclusion	65
Bibliographie	68
Annexes	

# Introduction

Après avoir passé trois années de formation à la Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande, je m'apprête à entrer dans le milieu professionnel. Je me pose un nombre considérable de questions. La plus importante est sans doute celle-ci : quelle comédienne ai-je envie de devenir ?

A partir de cette interrogation ressurgit évidemment la question de mes origines. « Je cherche constamment à me situer pour pouvoir avancer » disait Susan Buirge<sup>1</sup>. Il m'est donc nécessaire, pour affronter mon entrée dans cette jungle professionnelle, de faire un retour sur ma formation. D'où je viens ? Qui, à part moi, a participé à la construction de la comédienne que je suis et deviendrai ? Quelles sont mes racines ? Suis-je issue d'une famille, d'une filiation ?

Depuis le début de ma formation qui remonte en 2003 aux Cours Florent à Paris, j'observe un type de relation au théâtre qui me touche profondément. Je ne m'y étais jamais vraiment attardée. C'est en deuxième année à la Manufacture dans un cours d'histoire du théâtre dirigé par Philippe Macasdar qu'elle est devenue de plus en plus présente.

Au fil des semaines, j'observe que Philippe est très fortement marqué par le discours de Bertolt Brecht. Ce nom revient sans arrêt dans sa bouche. J'apprends également que Philippe fut l'assistant de Benno Besson, qui lui-même a travaillé avec Brecht. Je remonte la chaîne et j'en retire ceci : Brecht – Besson – Macasdar ; un metteur en scène qui forme un metteur en scène qui forme un directeur de théâtre-pédagogue (c'est dans cette double fonction que je connais Philippe). Macasdar<sup>2</sup>, assistant de Besson est aussi ami d'André Steiger, metteur en scène et pédagogue fortement imprégné de la pensée de Brecht. Il y a donc bel et bien une

---

<sup>1</sup>BUIRGE SUSAN, « Allers-retours », in *L'Art d'hériter, Les Cahiers du Renard*, n°14, p.77, Paris, Juillet 1993. Susan Buirge est une danseuse et chorégraphe américaine née à Minneapolis le 19 juin 1940.

<sup>2</sup> Philippe Macasdar signe aussi des mises en scène comme *Dimanche* de Michel Deutsch au Théâtre des années, en 1980, *Don Juan revient de la guerre* d'Horvath, au Théâtre St Gervais, à Genève en 1981 et *Medea* de Michel Beretti au Grand Café du Grütli à Genève. Toutefois, son activité de metteur en scène n'est pas principale dans son itinéraire théâtral.

filiation, une empreinte, une reconnaissance et une transmission avec réappropriation dans une fonction commune entre Brecht et Besson ou dans une fonction différente entre Besson et Macasdar.

J'ai l'impression qu'il ne va pas de soi pour un praticien de théâtre d'aujourd'hui, de s'inscrire de manière constante voire revendiquée dans une filiation comme le fait Macasdar. Cette manière de se positionner dans l'art et le monde me touche car paradoxalement il me semble qu'elle n'a plus vraiment de sens pour mon époque. J'ai parfois la forte impression d'appartenir à une génération orpheline, qui peine à s'inscrire dans une histoire; une génération qui désire s'éprouver soi-même et avancer grâce à ses propres moyens. Cette génération à laquelle j'appartiens doit peut-être tout comme moi, ressentir ce sentiment de perte et de nostalgie, être sans repères.

Brecht ne s'est jamais proclamé maître, cependant nous pouvons observer qu'il existait une grande famille brechtienne, composée d'individus porteurs d'héritages différents. C'est sans doute l'un des événements majeur de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle dans l'histoire du théâtre. C'était une famille à la fois politique et esthétique dont les membres entretenaient des rapports qui s'exprimaient entre autre par le recours à un même vocabulaire théâtral et un marxisme plus ou moins marqué. C'était presque une tradition.

Travaillée par la question de la filiation, je me demande si le sentiment d'appartenir à une famille fait encore sens aujourd'hui pour un praticien du théâtre. Les générations précédentes ne construisent-elles pas un discours sur la filiation pour nous entretenir dans cette idée et cette impression que nous sommes une génération orpheline ?

Mon interrogation sur la filiation m'a amenée à concilier la notion de maître. La filiation et l'héritage étant des termes larges et vastes, j'ai pris la décision de resserrer mon étude sur la notion de maître (les termes d'héritage et de filiation y étant déjà contenus). Aujourd'hui, non seulement je ne me sens pas appartenir à une filiation, mais je n'ai surtout pas l'impression d'avoir un maître. L'admiration et la gratitude face à un maître me semblent être moins importantes aujourd'hui. Est-ce

parce que l'autorité d'un maître représente plus une forme de tutelle dont on désire s'affranchir ? Voilà bien l'enjeu de mon étude. Je décide donc de partir aujourd'hui à la recherche de ceux qui s'imposent comme étant des maîtres sur la scène théâtrale, dans l'idée de trouver le mien ou de trouver une piste qui m'y mènerait, ou tout simplement pour tenter de mieux comprendre ce sentiment de nostalgie que je ressens afin de trouver quel usage en faire. Et tout cela, bien sûr, dans le but de toujours avancer. Car, qu'est-ce qui nous fait grandir si ce n'est nos questionnements permanents, et dans ce cas précis ma quête d'identité. Qui sont ceux qui sont considérés comme des maîtres dans le théâtre d'aujourd'hui? Le besoin de maître existe-t'il toujours ? Et si c'est le cas, où les trouve-t'on ?

Il me semble alors qu'il est nécessaire, dans une première partie, d'observer et de décrire certaines relations qui ont pu exister avec cette notion de maître. Je pense partir de la notion du maître dans l'art en général, pour l'ouvrir en vue d'un éclairage philosophique, politique, etc., afin d'arriver à celle du maître de théâtre. Cela me permettra de circonscrire cette idée.

Dans une deuxième partie, je souhaite comprendre de façon plus précise quelle est la place du maître dans le théâtre d'aujourd'hui. J'ai donc mené une enquête auprès d'un certain nombre de personnes afin de savoir d'où ils viennent, s'ils considèrent avoir eu un (ou des) maître(s) ou encore que pensent-ils de cette notion de maître aujourd'hui. A-t-elle toujours un sens ? Je présente la synthèse des propos recueillis auprès des intervenants rencontrés au cours de ma formation ainsi que des metteurs en scène dont j'apprécie le travail et qui selon moi représentent au mieux le théâtre d'aujourd'hui.

Etant élève-comédienne, il me semble important, dans une troisième partie, de questionner la place du maître dans l'enseignement en 2010. L'école est un des endroits où il y a de grandes chances pour que la rencontre avec un maître soit possible. Elle est aussi le lieu symptomatique de l'héritage, donc de la manière de faire apparaître un maître, ou non. J'observe pour cela le fonctionnement de deux grandes écoles. D'un côté, je présente le Conservatoire Nationale Supérieur d'Art Dramatique de Paris (CNSAD), qui depuis 2007 traverse un tournant dans son histoire avec la nomination de son directeur Daniel Mesguich qui expose clairement

un retour des maîtres. De l'autre côté, j'expose le fonctionnement de la Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande – La Manufacture de Lausanne (HETSR), dont le plan pédagogique diffère radicalement du CNSAD. Enfin, je tente d'analyser ces deux visions et de voir ce qui les rapproche ou les éloigne. Cela me permettra aussi d'ancrer pleinement ma problématique dans l'actualité.

Au vu de l'ensemble de ma recherche et au regard de l'enquête menée et de la littérature, je me pose alors la question : Qu'est-ce qu'un maître dans le théâtre de 2010 ?



# I. Diverses relations avec la notion de maître

De l'Antiquité aux Universités médiévales jusqu'à l'école républicaine en passant par les écoles d'art, les savoirs se sont toujours transmis. Au Moyen-âge, un jeune homme qui voulait devenir peintre entraînait comme apprenti chez un peintre. Il n'y avait pas d'école mais cela n'empêchait pas la transmission. Celui qui transmet est toujours présenté comme la figure du maître.

Le terme de maître est un terme vaste et difficile à définir. Quand nous ouvrons le *Grand Larousse Illustré*, nous tombons sur un nombre de définitions toutes plus riches les unes que les autres : le maître, au sens de « quelqu'un qui a une autorité, qui gouverne »; le maître, « professeur, qui enseigne »; « le maître d'un animal, le propriétaire »; « le maître à penser au sens de philosophe ou d'un artiste qui dirige un atelier ou encore d'une personne dont on ignore le nom et dont on a reconstitué une partie de l'œuvre »; « le maître artisan dans un métier où subsistent les traditions de corporation », etc.

D'après une définition ancienne : « MAISTRE, se dit (...) de celui qui est supérieur d'un autre à l'égard de l'éducation, de l'instruction dans les sciences et dans les arts. DISCIPLE, escolier, celui qui apprend quelque chose sous un maistre »<sup>3</sup>. Nous pouvons donc remarquer une inégalité dans les termes et la forte hiérarchie qui existe entre eux. En effet, Françoise Waquet, qui s'est intéressée de près à la question de la filiation et de la transmission du savoir, fait remarquer qu'il existe une relation asymétrique et choisie entre un maître et son disciple. Cependant, cette asymétrie semble plus complexe qu'elle n'y paraît. Elle est la résultante de divers facteurs, à commencer par le savoir. Le maître est décrit comme quelqu'un qui possède une science immense qui peut parfois le séparer de celui qui ne sait pas ou sait moins. Les qualités intellectuelles, morales et humaines creusent aussi l'écart entre le maître et son disciple. Cette relation est assurément asymétrique, toutefois

---

<sup>3</sup> Définition extraite du *Dictionnaire Universel* d'Antoine FURETIERE (1690), citée d'après WAQUET Françoise, *Les Enfants de Socrate filiation intellectuelle et transmission de savoir XVII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel 2008, p.55-56.

l'écart peut être augmenté ou réduit en fonction des personnalités. Les variantes en sont infinies.

Pour comprendre ce qu'est ou pourrait être un maître dans le théâtre aujourd'hui, je me propose de commencer par ouvrir plusieurs champs de l'Histoire afin d'observer les différentes relations qui ont pu se tisser avec un maître dans les domaines de l'art, de la philosophie, de la politique, etc.

## Le maître dans la tradition orientale

Ayant fait du tai-chi durant deux ans à la Manufacture, j'ai été très marquée par mon professeur Dominique Falquet qui nous parlait sans arrêt de son maître, rencontré lors de son séjour en Malaisie, maître Phong. Je ressens dans sa pratique une grande rigueur, beaucoup d'entraînement, de concentration et d'observation. En effet, toutes les formations traditionnelles reposent sur l'observation, l'imitation et l'imprégnation par l'entraînement. Dans la tradition orientale, l'imitation est la première étape d'une formation. Le disciple apprend son art comme l'enfant apprend à parler. Il est ensuite accompagné et guidé par son maître et c'est en se laissant d'abord modeler qu'il découvrira son potentiel. Pour acquérir une bonne coordination de ses mouvements, il porte d'abord une attention séparée à la conduite des pas, à la combinaison des gestes, à la précision du regard. Il s'agit avant tout de prendre le temps d'observer, d'écouter et de laisser son corps s'imprégner. Pour cela, l'entraînement est primordial. En répétant les actions, le disciple va gagner des automatismes qui lui permettront d'acquérir une aisance.

Cela me fait penser à l'idée de contraintes et de liberté. En effet, nous entendons souvent dire que l'art naît de contraintes. Nous pouvons atteindre la plus grande liberté mais à condition qu'il y ait des frontières. Le maître dans la tradition orientale ou les arts martiaux impose une forme stricte dont le cadre est visible et ce n'est que lorsque le disciple aura acquis cette forme et en aura atteint les limites qu'il

pourra pleinement s'y sentir libre et découvrir son vrai potentiel. Charles Juliet<sup>4</sup> parle ainsi du maître : « (...). Idéalement, il doit aider le disciple à se connaître, à devenir pleinement lui-même, puis à user de sa liberté. Une telle disposition implique que le maître soit parvenu à se détacher de lui-même, n'ait plus aucun besoin d'affirmer sa domination sur autrui (...) »<sup>5</sup>. Le maître n'est donc pas celui qui contraint directement. Il est celui qui impose, de par son art et la forme de son art, une contrainte. Entre le maître et son disciple se trouve la forme qu'il transmet. Même si le maître est clairement au-dessus de son disciple de par ses connaissances et de par la maîtrise de son art, nous n'assistons pas à une relation d'assujettissement telle qu'on la trouve dans la relation maître esclave, que nous examinerons plus tard, mais bel et bien à une transmission et à un désir que le disciple trouve sa liberté dans la contrainte.

Rattaché au théâtre, nous pouvons observer cela dans les écoles russes. Durant toute leur formation, les élèves-comédiens devront travailler avec un maître en privilégiant la technique avant tout. Cela est radicalement différent dans le monde francophone qui se veut très hétéroclite. En effet, il existe très peu de troupes permanentes, mise à part la Comédie Française à Paris. Chacun va travailler avec des gens différents, très rarement les mêmes.

## Le maître d'école et le maître-artisan

Le maître d'école est une des figures les plus connues. Remplacé plus tard par le terme d'instituteur, le maître d'école, dans son appellation traditionnelle, était en charge d'enseigner auprès des jeunes enfants, notamment au niveau de la maternelle et au primaire.

---

<sup>4</sup> Charles Juliet est un poète, écrivain et dramaturge français, né le 30 septembre 1934, à Jujurieux dans l'Ain.

<sup>5</sup> JULIET Charles, « Rester lucide », in *Etudes Revue de Culture Contemporaine*, n°410/6, Paris, juin 2009, p. 815.

Le maître-artisan est en général une personne qui pratique un travail manuel. Il exerce une technique à son propre compte aidé souvent par des apprentis qu'il forme. Chez les *Compagnons*, nom donné à plusieurs associations françaises héritières des mouvements du *Compagnonnage* nés vers le XII<sup>e</sup> siècle, il s'agit de personnes qui assurent à des jeunes gens une formation à des métiers traditionnels, basée sur l'apprentissage, la vie en communauté, ainsi que le voyage.

Le maître d'école et le maître-artisan possèdent une autorité par le savoir et ont le devoir de le transmettre aux élèves ou aux apprentis.

La distinction principale entre ces deux notions est l'engagement de l'élève. Dans le cas du maître-artisan, l'apprenti choisit de suivre cette voie alors que dans le cas du maître d'école, l'élève suit un parcours obligatoire. D'un côté, nous observons une relation choisie, et de l'autre, une relation subie. La relation de l'élève face à son maître ne sera pas la même selon le cas. Pour l'apprenti, elle implique un respect pour la pratique de son maître et une envie réelle d'apprendre, ce qui n'est pas toujours le cas dans le cadre de l'école obligatoire où les élèves ne choisissent pas d'être là et peuvent rejeter cette autorité.

Au théâtre, nous n'observons pas ce problème d'autorité tant que cela ne touche pas à la raison de celui qui est dirigé. Dans les cours techniques par exemple, les règles du jeu sont claires, l'autorité n'est donc pas un problème. Par contre, quand un metteur en scène va imposer sa pensée (comme pourrait le faire un maître d'école), un risque de friction peut alors apparaître avec celle du comédien. Dans ce cas, le maître est celui qui va faire évoluer son disciple tant au niveau pratique qu'au niveau de la raison, sans imposer une vérité comme un maître d'école.

## Le maestro

En musique, il est habituel d'appeler un chef d'orchestre, un compositeur ou une personnalité musicale *maestro* pour signifier la considération, le respect ou l'admiration. Dans ce cas précis, ce terme fait office de titre, comme nous pourrions appeler un tel, Monsieur, ou une telle, Madame. Il est directement adressé ou

associé au nom de la personne évoquée, ce qui le différencie du domaine du théâtre. Au théâtre, il est très rare d'appeler « maître » celui que l'on considère pourtant comme tel.

Nous n'avons pas besoin de l'idée d'une filiation pour évoquer le maestro. Au théâtre, l'équivalent du maestro peut être aussi bien un metteur en scène qu'un comédien. Philippe Caubert, par exemple, pourrait être appelé « maestro » tant il est dans une totale maîtrise de son art mais il n'implique pas pour autant une filiation.

## Socrate, un maître à penser

La figure de Socrate est celle du maître qui n'impose pas son savoir. Il est celui qui interroge sans affirmer et qui pratique par le dialogue une sorte d'accouchement, la maïeutique socratique, pour amener le disciple à trouver le savoir qu'il a en lui. Dans les dialogues qu'il entreprend, Socrate est généralement celui qui interroge. Avec ses questions, il souhaite que son interlocuteur se rende compte de ses idées pour qu'il en examine ensuite la cohérence. Socrate n'est pas ignorant et aveugle. Il est celui qui sait et qui observe. Il se pose comme quelqu'un qui possède un esprit stérile en ce qui concerne la sagesse et qui ne possède qu'un seul art, celui de la maïeutique. Comme dans le cas du maître d'arme, il souhaite que son disciple trouve sa propre voix et son vrai potentiel par lui-même.

Appliqué au théâtre, ce type de maïeutique peut se retrouver chez un certain nombre de metteur en scène qui sont des directeurs d'acteurs comme Peter Brook. Au contraire de la méthode russe, qui est plus générale, où ceux qui s'en sortent sont les plus forts, la méthode de Peter Brook se rapproche de celle de Socrate, au sens où celle-ci ne concerne pas l'ensemble mais se concentre sur un interlocuteur en particulier.

## Le gourou

Voici une autre forme de maître à penser mais qui se restreint ici au champ de la spiritualité. *Gourou* signifie guide spirituel. Il peut être une figure d'autorité dans de

nombreux groupes religieux. Les plus connus sont l'hindouisme ou le bouddhisme. Le *guru* est celui qui aide un individu à passer de l'obscurité *gu* (par extension, l'ignorance) vers la lumière *ru* (par extension, le savoir). En sanskrit, le mot *gourou* signifie *poids*. Dans le sens figuré de l'expression, nous pouvons donc parler d'une personne de poids.

Dans nos sociétés occidentales, le terme peut être perçu de manière péjorative. On parle de gouroutisme ou de gourouisme pour dénoncer la tendance dominatrice du gourou, au sens particulier de chef d'une organisation, d'une école de pensée ou plus précisément d'une secte. Le gourou s'appuie sur les faiblesses de chacun, autant cognitives qu'émotionnelles, pour recruter ses adeptes et s'assurer un pouvoir totalitaire sur eux. Comme dans certains cas de relation maître-disciple, nous pouvons observer que le disciple voue ici un culte immense à cette figure du gourou au point d'être totalement ébloui par lui. Le disciple est non seulement soumis au gourou et dominé par lui, mais il n'arrive plus à penser par lui-même. Il est comme hypnotisé par son pouvoir et son discours, à tel point que tout ce que le gourou dit est jugé comme la vérité suprême. Cette forme de gourouisme peut également être possible dans une simple relation de maître à élève. Il peut arriver que l'élève ait une relation de gourouisme à son maître même si ce dernier ne se revendique pas comme tel. Nous pouvons l'observer également dans la vie de tous les jours. Combien de jeunes sont-ils éblouis par leur idole ou même par leur père ? A tel point, qu'ils n'arrivent pas à penser différemment que la figure idolâtrée.

Le théâtre ne fait pas exception au gourou. On connaît toutes les dérives des metteurs en scènes qui détruisent psychologiquement des jeunes comédiens ou qui couchent avec les comédiennes. Mais ces dérives ne doivent pas occulter que le théâtre est un terrain fertile au gourouisme. Travaillant sur la personnalité de l'acteur, sur sa psychologie, son corps, le metteur en scène détient des armes potentiellement dangereuses entre les mains. Le maître socratique opérant par maïeutique est déjà dans une sorte de manipulation puisqu'il tait ses objectifs. Le maître oriental peut devenir un casseur de corps, allant toujours plus loin, exigeant toujours plus, ordonnant des dépassements, coupant le comédien de sa pensée parce qu'il doit

d'abord faire et refaire longtemps avec acharnement pour comprendre quelque chose.

## La dialectique du maître et de l'esclave selon Hegel

Hegel présente dans *La Phénoménologie de l'Esprit* (1807), l'homme comme un individu immergé dans la nature à laquelle il appartient. Confronté à la réalité, l'homme va progressivement distinguer *l'en-soi* (son objectif réel) du *pour-moi* (la réalité telle qu'il la saisit subjectivement). La conscience prend conscience d'elle-même par l'action et deviendra *conscience pratique* qui veut s'appropriier le monde et autrui. C'est ce qu'on nomme le désir. Le désir est actif car il veut transformer l'objet désiré, mais le désir est aussi celui d'être reconnu par un autre. La conscience a besoin d'être reconnue comme conscience par une autre conscience, sinon elle n'est pas pleinement conscience de soi. L'homme est un être social et une relation sociale commence toujours par un affrontement des désirs (et ce parfois jusqu'à la mort). Chacun cherche donc à dominer l'autre afin d'être reconnu par lui. Le premier sujet à vouloir être reconnu est le maître. Il va accepter de risquer sa vie, préférant la mort à la possibilité de n'être pas reconnu. Au contraire, le deuxième, l'esclave, va ressentir la peur et préférer vivre soumis. Le premier n'est plus soumis au travail et le second travaille pour le premier.

Nous observons donc que cette relation maître-esclave, selon Hegel, n'est qu'une lutte de conscience et que, dans les deux cas, la conscience de soi passe par autrui. Le maître se réalise pleinement dans la *conscience de soi* seulement parce que l'esclave, autrui, l'a reconnu. Quant à l'esclave, dans cette relation à l'autre qui est une relation de lutte, il a éprouvé la disparition possible, la fragilité de son existence et a donc pris conscience aussi de lui-même. Dans les deux cas, la conscience de soi passe par autrui.

Cette relation maître – esclave semble être un très bon exemple de forte relation asymétrique. Cependant, elle ne concerne pas tant les qualités intellectuelles, morales et humaines évoquées par Françoise Waquet dans sa

définition, mais elle fait référence aux notions de force et de propriété. En effet, nous remarquons qu'un des deux protagonistes, le maître, se pose au-dessus de son esclave, de par sa force, et de l'autre côté, l'esclave, plus faible, assujetti, s'efface totalement sous le joug du maître. Apparaît alors la notion de propriété. Le maître n'est pas seulement supérieur à son esclave, comme le serait n'importe quel autre maître avec son élève, mais il décide aussi pour son esclave, il le contraint à faire ce que lui, le maître, souhaite. Il est propriétaire de son destin. L'esclave n'a aucune liberté.

Au théâtre, la dialectique impose qu'on peut se positionner comme celui qui est en avance sur l'élève-comédien, mais ce savoir n'est pas une vérité. Il est presque virtuel s'il n'est pas activé depuis la scène. Le comédien dépasse alors l'idée du maître par l'incarnation, lorsqu'il réalise sur scène ce que le maître ou le metteur en scène lui demande. Il y a donc une vraie dialectique

### **Le maître en tant que force dirigeante : le patron**

Le mot « patron » est couramment employé en français pour désigner un supérieur hiérarchique, une personne qui dirige des travaux intellectuels et artistiques, dans le monde médical un chef de clinique, ou toute autre personne qui dirige une maison ou commande à ses employés. Si nous rapprochons ce terme à celui du maître, il peut, tout en conservant l'un des sens qui vient d'être mentionnés, s'enrichir d'une autre acception qui traduit un autre rôle et laisse apparaître d'autres relations. Françoise Waquet cite Henri le Boiteux qui rend ainsi hommage à son « maître vénéré » Paul Langevin: « J'ai eu l'honneur et le bonheur d'être, au début de ma carrière, parmi ses collaborateurs, après avoir été son élève, l'un de ceux qui l'appelait « Le Patron » avec ce que ce terme, trop oublié de nos jours, comporte de respect, d'admiration et de désir de travailler avec ardeur pour se rapprocher de ce qui, humainement et scientifiquement, était pour nous un idéal<sup>6</sup> ». D'après Hubert Chantrenne, Jean Brachet était pour ses élèves « le Patron »; et l'un d'eux précisait :

---

<sup>6</sup> Henri LE BOITEUX, cité d'après WAQUET Françoise, *op.cit.*, p.75.



« un beau terme qu'il faut entendre dans son ancien sens de protecteur bienveillant, avec tout ce qu'il sous-entend d'estime, de confiance, voir de vénération<sup>7</sup> ».

Le patron est perçu ici comme un modèle qui amène l'employé à ressentir une profonde satisfaction à travailler pour lui, qui le pousse à se dépasser pour se rapprocher de l'idéal qu'il représente. De plus, il peut arriver que cette admiration pousse l'employé à se rendre malade par peur de ne pas vouloir décevoir celui qui est en dessus de lui. Cette relation d'admiration est d'autant plus complexe que parfois, le patron n'est pas si éloigné de son employé. Par exemple, il est le patron, de par son autorité hiérarchique, mais le savoir de l'employé peut parfois dépasser celui du patron.

Toutefois, comme dans la notion de gourou, le terme peut être compris dans un sens péjoratif : l'autorité hiérarchique peut être perçue comme aliénante. Tout comme le terme maître entendu dans la relation maître-esclave, le patron est celui qui contraint à faire, à travailler, à obtenir des résultats, qui, de par ses attentes et ses exigences, peut mettre très souvent ses employés sous pression. Dans ce cas-là, nous assistons à une domination verticale où le patron se pose en haut de la pyramide et contraint son employé.

Le metteur en scène peut être perçu comme une force dirigeante. Il peut fonctionner comme un patron. Jovet se faisait d'ailleurs appeler « patron ». Le metteur en scène fait fonctionner une entreprise artistique. Il met en marche une logistique qui doit fonctionner. Il a des résultats à obtenir, c'est-à-dire son spectacle. Pour cela, il stimule l'imagination et l'envie de ses comédiens. Il ne doit pas les laisser tomber.

## Ni Dieu ni maître : mai 68

« Ni Dieu ni Maître ». Ce slogan anarchiste soixante-huitard affiche le refus de toute forme de religion et de toute forme de régime qui prône la supériorité

---

<sup>7</sup> Hubert CHANTRENNE, cité d'après WAQUET Françoise, *op.cit.*, p.75.

quelconque d'un homme au-dessus d'un autre: bourgeois > prolétaires, maîtres > esclaves, patrons > travailleurs. En mai 68, il ne s'agissait plus seulement d'anéantir les principes, les institutions ou les pratiques de l'autorité, mais quelque chose d'encore bien plus profond : c'est-à-dire qu'il s'agissait d'éradiquer également la tendance à se poser comme l'auteur de son action ou de son œuvre, la tendance à se considérer comme légitime en une telle position, et la tendance à s'autoriser de cette légitimité pour en imposer aux autres. Il s'agissait de se laisser glisser sur la vague.

Suite à mai 68 est apparu le théâtre collectif, comme le Living Théâtre ou la troupe d'Ariane Mnouchkine. Cependant, toutes les troupes ont mis en avant le metteur en scène. Il y a eu une forme de désillusion par rapport au collectif et aussi une sorte de méfiance. A force de dire qu'on ne voulait plus de maîtres, ils sont revenu encore plus forts. Depuis les années 2000, de nombreux collectifs de jeunes sont apparus. Grâce à la pluridisciplinarité, ils fonctionnent ensemble sans qu'il y ait un leader. Ils mettent en place des dispositifs qui fonctionnent par complémentarité. Je pense au collectif d'acteurs tg STAN ou à de jeunes compagnies issues du nouveau théâtre belge.

## Une notion complexe et diversifiée

Nous avons vu qu'un maître peut être perçu différemment et entretenir des relations multiples selon sa pratique et son devoir. Dans tous les cas, nous assistons à une relation asymétrique où le maître se pose au-dessus de son disciple et possède une autorité justifiée pour des raisons différentes.

A force d'observation, d'imitation et d'imprégnation par l'entraînement, le disciple pourra trouver sa liberté et son vrai potentiel dans une forme imposée par le maître oriental, qui est dans une totale maîtrise de son art. Il peut maîtriser une pratique qui se situe au niveau du savoir, comme le maître dans l'artisanat, chez les *Compagnons* ou à l'école, et son devoir est avant tout de le transmettre à ses apprentis ou à ses élèves selon le cas. La relation choisie de l'apprenti sera remplie

de respect et d'envie d'apprendre, tandis que celle subie par l'élève pourra être parfois sujette à un rejet de l'autorité. La notion de maître peut également être un titre qui désigne quelqu'un qui est en pleine maîtrise de sa pratique comme le *maestro*. Il existe également des maîtres à penser comme le cas de Socrate qui va se poser face à son disciple comme possédant un esprit vierge et en questionnant son interlocuteur afin que celui-ci trouve sa propre voix. Une autre forme de maître à penser, mais celle-ci beaucoup moins acceptée, est celle du gourou. En effet, elle reste la forme perçue comme la plus péjorative et dans laquelle nous observons une relation verticale de domination comme chez le maître et l'esclave. Par ailleurs, le gourou profite des faiblesses de chacun pour dominer pleinement. De par sa force et son acte de propriété, le maître peut écraser et ne plus laisser de place et de liberté à son disciple comme le maître avec l'esclave. Nous assistons à une domination au sens vertical tout comme avec la figure du patron qui peut être perçue comme quelqu'un qui contraint ou alors comme un idéal que l'employé cherchera à égaler en se surpassant. Enfin, celle-ci peut être entièrement rejetée comme nous l'avons vu avec l'exemple de mai 68 où les gens désiraient s'éprouver eux-mêmes et où toute notion d'autorité supérieure était abolie.

Après avoir ouvert plusieurs champs de l'Histoire afin d'observer les différentes relations qu'il est possible de nouer avec un maître dans les domaines de l'art, de la philosophie, de la politique, etc., nous pouvons nous demander sur quel objet se situe le savoir d'un maître de théâtre. Est-ce sur la pratique de l'actorat, l'image, la fable, la pensée de la scène etc. ? Ou sur toutes ces choses en même temps ? Est-il un maître à penser ou un maître à faire ? Même si les deux notions n'ont pas de frontières étanches, qu'est-ce qu'un maître au théâtre ? Est-ce que Brecht a transmis une technique de jeu ou d'abord une pensée ?

Nous pourrions nous dire que le metteur en scène, vu comme maître est, du fait du partage des compétences au théâtre, un maître restreint. Il ne peut pas être dans une totale maîtrise de sa pratique car celle-ci se concentre sur plusieurs objets à la fois. Mais suffit-il d'avoir une maîtrise de sa pratique pour être un maître ? Vitez et Grotowski, reconnue très souvent pour être des maîtres, étaient avant tout des chercheurs. Nous observons que cette notion de *savoir-faire* et cette notion de

*savoir-penser* sont toutes les deux présentes. Ils visaient quelque chose de plus grand qu'eux, qui les dépassaient totalement, quelque chose d'infini. La plupart du temps, ils ne savaient pas où ils allaient. Ils transmettaient de l'intransmissible et c'est ça qui en faisait des maîtres. Ils partageaient leurs recherches. Les frontières entre *savoir-faire* et *savoir-penser* sont donc floues. Ce qui fait du metteur en scène, un maître, c'est justement le fait qu'il n'est pas dans une totale maîtrise de son art.

Le maître de théâtre peut être lié à tous les champs étudiés dans cette première partie. En effet, même si cela reste rare dans le monde francophone hétéroclite, le maître oriental se rapproche du maître de théâtre russe qui transmettra une méthode générale, en privilégiant la technique avant tout. Au contraire, certains metteurs en scène peuvent se rapprocher de Socrate en se concentrant sur un interlocuteur en particulier. Le maître de théâtre n'échappe pas au gourouisme. Le metteur en scène détient un pouvoir face à ses comédiens dont il peut parfois user abusivement. Enfin, parfois considéré comme un patron, le metteur en scène se doit de faire fonctionner son entreprise théâtrale en exigeant des résultats de ses comédiens.

Cependant, cette notion reste difficile à définir précisément parce qu'elle est très diversifiée. Pour essayer de la préciser, je me propose à présent de présenter une synthèse des deux enquêtes menées auprès d'un certain nombre de pédagogues rencontrés au cours de ma formation ainsi qu'auprès de metteurs en scène pleinement ancrés dans la pratique théâtrale d'aujourd'hui.

## II. Enquête 1: Quelle place pour le maître dans le théâtre d'aujourd'hui ?

Après avoir traversé l'histoire pour observer quelques exemples de relations maîtres-disciples et pour essayer de comprendre comment le maître a été perçu à différentes époques, il m'importe à présent d'observer ce phénomène aujourd'hui et plus précisément dans le théâtre de 2010.

### II.1 Les motivations de l'enquête

#### *Les critères de choix*

J'ai décidé de mener une enquête auprès d'un certain nombre de pédagogues que j'ai rencontrés durant ma formation à la Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande ainsi que des metteurs en scène dont j'apprécie le travail et qui selon moi représentent au mieux le théâtre d'aujourd'hui. J'ai souhaité avoir un panel du théâtre d'aujourd'hui avec des esthétiques très différentes et qui me touchent. Mon idée était de procéder par ordre générationnel afin que mon enquête soit la plus représentative et la plus précise possible, et surtout afin de mesurer à quel moment cette notion du maître a évolué, changé ou peut-être même a été refusée. Cependant, qu'est-ce qu'une génération ? Combien d'années comporte-t-elle ? Question difficile à laquelle j'ai été obligée de répondre. J'ai commencé par vouloir interroger deux personnes sur des tranches de 10 ans. Un metteur en scène et un pédagogue auraient été parfaits. Toutefois, je me suis très vite heurté à certaines tranches d'âge. Je n'ai connu par exemple aucun pédagogue qui appartenait à la tranche des septuagénaires et je connais très mal le travail des metteurs en scène de ces années-là. La seule personne qui aurait pu se rapprocher de ces années était Matthias Langhoff que j'aurais souhaité rencontrer lors d'un stage en mars 2010 à la Manufacture mais ce metteur en scène n'a finalement pas pu venir parce qu'il a eu des problèmes de santé.

Parmi les personnes les plus âgées que j'ai pu interroger, il y a André Steiger que j'ai eu comme pédagogue à la Manufacture et Claude Régy dont le travail prend énormément de sens pour moi aujourd'hui et qui n'est pas négligeable dans le paysage théâtral actuel.

En ce qui concerne la tranche des sexagénaires, j'ai rencontré Christian Colin lors de ma première année à la Manufacture mais ne connaissais pas le travail d'autres metteurs en scène ayant entre soixante et soixante-dix ans.

Pour les quinquagénaires, j'ai rencontré Isabelle Pousseur lors de ma deuxième année à la Manufacture et aurais aimé interroger Romeo Castellucci qui est très proche de la cinquantaine, dont j'apprécie le travail et dont l'esthétique est différente de celle des autres metteurs en scène que j'ai choisi d'interroger sur la notion de maître. Malheureusement, celui-ci n'a pas pu répondre favorablement à ma demande en raison de son agenda professionnel.

Parmi les quaranténaires, j'ai rencontré Jean-François Sivadier, Anton Kouznetsov, Jean-Yves Ruf et Bruno Putzulu. J'ai du renoncer à certaines rencontres comme celle avec Thomas Ostermeier dont le travail me marque très fortement ainsi que Denis Maillefer avec lequel j'ai travaillé à la Manufacture afin de conserver un équilibre entre les générations et les esthétiques. J'ai interviewé Anton Kouznetsov, pédagogue russe, que j'ai rencontré à la Manufacture lors de ma première année. Le fait qu'il soit issu d'une culture différente a été pour moi critère de choix qui n'était pas négligeable. Il allait sans doute m'apporter des éléments que jusqu'alors je n'aurais pas récoltés chez d'autres, qui pour la plupart sont francophones. Jean-François Sivadier fait un théâtre français au sens plus classique du terme et j'ai une profonde admiration pour son travail et son esthétique. Il m'était donc important de pouvoir l'entendre au sujet de ma problématique.

Wajdi Mouawad confie : « Mes véritables maîtres furent ma génération, mon époque, le monde et l'Histoire »<sup>8</sup>. Surprise par ses propos, j'ai demandé à mes

---

<sup>8</sup> ROBERT Catherine, « Wajdi Mouawad : Itinéraire difficile et passionnant », *Journal La Terrasse*, Eliasz Editions, [http://www.journal-laterrasse.fr/hs\\_desc.php?men=0&id\\_hs=18](http://www.journal-laterrasse.fr/hs_desc.php?men=0&id_hs=18)

interlocuteurs ce qu'ils en pensaient. Par ailleurs, j'ai souhaité soumettre mon questionnaire à Mouawad mais je reste à l'heure actuelle sans réponse de l'auteur-metteur en scène et interprète libano-qubécois.

Bruno Putzulu est une des personnes à qui je dois mon entrée à la Manufacture. Je l'ai rencontré lorsque je travaillais à Paris, il m'a soutenue et conseillée lorsque je préparais le concours d'entrée. Il était donc tout naturel que je l'entende à ce sujet puisqu'il a été pour moi un guide à une période importante de ma vie où il me fallait emprunter un chemin plutôt qu'un autre. Malgré ses douze années passées à la Comédie-Française, il a une carrière cinématographique très remplie, il pouvait donc m'apporter d'autres éléments et une autre vision.

Enfin, dans la génération des trentenaires, celle qui précède immédiatement la mienne, j'ai décidé d'interroger Dorian Rossel que j'ai rencontré à la Manufacture lors de ma troisième année et avec lequel nous avons travaillé sur *La Tempête* de Shakespeare. Alexandre Doublet est très proche de la trentaine, a fréquenté la même école que moi et se démarque aujourd'hui par son travail qui me plaît et dans lequel je me retrouve beaucoup. Enfin, Vincent Macaigne m'a totalement bouleversée avec sa dernière pièce *Idiot !*, une adaptation libre du roman de Dostoïevski. Il reste pour moi l'artiste qui m'a le plus marquée dans ma vie de jeune comédienne. Il est un artiste protéiforme, créateur d'un théâtre moderne, qui se situe au carrefour de la chorégraphie et des arts plastiques. De par son esthétique très radicale où la violence est souvent très présente, il propose selon moi un regard neuf sur le théâtre.

Je fais également figurer dans mon enquête Jean-Yves Ruf qui appartient à la génération des quadragénaires ainsi que Daniel Mesguich qui lui, approche de la soixantaine. Tous les deux étant directeurs d'école, je souhaitais avant tout les entendre sur la question de l'enseignement et de la formation qui prend place dans la troisième partie de mon étude, mais il était également primordial que je puisse les entendre sur la question du maître dans le théâtre de 2010 car ils sont aussi tous

deux pleinement ancrés dans une pratique théâtrale de par leur fonction de metteurs en scène.



*Les interlocuteurs interrogés ou que j'aurais souhaité rencontrer*

Génération	Interlocuteurs	Dates de l'entretien
1920-1930	Claude Régy 86 ans (1923)	01.02.2010
	André Steiger 81 ans (1928)	21.01.2010
1940-1950	Matthias Langhoff 68 ans (1941)	Annulé.
	Christian Colin 64 ans (1945)	19.02.2010
1950-1960	Daniel Mesguich 58 ans (1952)	23.02.2010
	Isabelle Pousseur 52 ans (1957)	24.01.2010
	Romeo Castellucci 49 ans (1960)	Annulé.
1960-1970	Jean-François Sivadier 46 ans (1963)	27.01.2010
	Anton Kouznetsov 42 ans (1967)	29.01.2010
	Jean-Yves Ruf 42 ans (1967)	18.02.2010
	Bruno Putzulu 42 ans (1967)	14.01.2010
	Wajdi Mouawad 41 ans (1968)	Sans réponse.
1970-1980	Dorian Rossel 34 ans (1975)	03.02.2010
	Vincent Macaigne 31 ans (1978)	23.02.2010
	Alexandre Doublet 28 ans (1981)	24.01.2010

## II. 2 Le déroulement des entretiens

Après la non-entrée en matière de Romeo Castellucci ainsi que la non-réponse de Wajdi Mouawad, j'ai finalement réalisé onze entretiens. Au début de ma recherche, j'imaginai idéalement pouvoir rencontrer tous mes interlocuteurs au cours d'un entretien en face à face. Mais je me suis vite rendue compte que ceci s'avérerait impossible. La plupart des gens que je souhaitais rencontrer et entendre se trouvaient à Paris, Limoges, Strasbourg ou à Bruxelles. Par manque de temps et d'argent, je me suis vue dans l'obligation de leur donner des rendez-vous téléphoniques. Les appelants depuis un logiciel internet je pouvais ainsi les entendre à moindre frais et surtout profiter de l'informatique pour enregistrer directement les conversations depuis mon ordinateur. J'ai toutefois pu rencontrer certaines personnes qui se trouvaient en Suisse, comme André Steiger et Dorian Rossel. Soit je les ai enregistré avec mon ordinateur, soit il m'est arrivée dans le cas de Dorian Rossel de prendre des notes dactylographiées directement depuis mon ordinateur. Je me suis également rendue à Paris durant la dernière semaine de février pour rencontrer Vincent Macaigne et Daniel Mesguich.

Je suis partie d'un questionnaire de base tout en me laissant de la marge avec certains interlocuteurs afin de pouvoir tenir compte aussi de l'orientation de la discussion. Je me suis permis de rajouter certaines questions qui n'étaient pas prévues dans le questionnaire. J'ai cependant toujours gardé ma ligne directrice. Je m'en écartais parfois pour y revenir ensuite. Ce qui m'a paru le plus difficile dans cet exercice était de saisir au bon moment la parole de mon interlocuteur pour pouvoir le relancer ensuite ou pour l'emmener sur un terrain qui me semblait bon à développer. Parfois j'y arrivais et quelques fois, je n'ai pas été capable de saisir l'occasion au moment opportun. Quand je m'en rendais compte, il était trop tard.

Une autre difficulté rencontrée fut la dernière étape de mes interviews : la retranscription. Comment retranscrire la parole d'un autre sans la trahir et en restant au plus proche d'elle ? J'ai décidé de partir de mes enregistrements en commençant par dactylographier mot pour mot ce que la personne me disait. Dans une deuxième étape, sans doute la plus difficile, je transformais le langage parlé en un langage écrit tout en essayant de rester au plus proche de la parole et du style de mon

interlocuteur. J'ai ensuite envoyé chaque interview pour que l'interlocuteur approuve ou non mon entretien. Il était très important pour moi et ma conscience de jeune enquêtrice d'avoir l'approbation de mes interlocuteurs en espérant que chacun d'entre eux se retrouve dans l'interview qu'ils m'avaient fait l'honneur de m'accorder.

Arrivée au terme de la retranscription de chacun des interviews et ayant reçu l'approbation de tous mes interlocuteurs, je vous propose maintenant de confronter, d'analyser, de mettre en liens la parole de chacun afin d'entrevoir des réponses possibles à ma problématique.<sup>9</sup>

## II.3 Synthèse de l'enquête

Dans un souci de clarté, j'ai pris la décision de construire mon analyse en respectant l'ordre dans lequel j'ai posé mes questions. J'ai créé ce questionnaire afin de pouvoir répondre au mieux à la problématique que je me suis donnée, mais il est important que je rappelle ici que ce sont également des questions profondes que je me pose moi aussi.

J'ai extrait de mon questionnaire quatre grands thèmes qui sont les suivants : Qu'est-ce qu'un maître au théâtre ? ; L'héritage et la transmission; Qui sont les maîtres dans le théâtre d'aujourd'hui ? Quelle place pour les maîtres à notre époque ? De ces quatre grands thèmes apparaîtront bien entendu des sous-thèmes. Enfin, j'enrichirai mon analyse de réflexions empruntées à Josette Féral.<sup>10</sup>

### II.3. a Qu'est-ce qu'un maître au théâtre ?

---

<sup>9</sup> Vous trouverez le questionnaire n°1 ainsi que les entretiens retranscrits en annexes qui figurent dans un dossier indépendant de celui de mon étude.

<sup>10</sup> FERAL Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur. Tome 1 : L'espace du texte*/Montréal, Lansmann/jeu, 2001.

Comme nous l'avons observé dans la première partie de mon étude, la notion de « maître » est très vaste et difficile à définir. Tous m'ont apporté dans leur discours des éléments qui peuvent nous aider ici à tenter de définir ce qu'est ou pourrait être un maître au théâtre.

Au départ, j'ai ressenti, chez la plupart de mes interlocuteurs, un sentiment de crainte face à cette notion, que je tenterai d'analyser plus précisément dans la suite de ma synthèse. En parlant du maître, la plupart parlaient de leur crainte avant d'arriver petit à petit à des éléments objectifs. Certains, comme Claude Régy, voient dans le maître une personnalité impressionnante et importante en tant que personne mais également et surtout en tant que praticien. Isabelle Pousseur ajoute à cela l'élément de l'invention : « Un maître est quelqu'un qui a réellement inventé quelque chose, qui a bouleversé le théâtre, le jeu de l'acteur et la relation entre le metteur en scène et le comédien »<sup>11</sup>. Ensuite, il se fait le transmetteur d'une méthode, de sa méthode.

Tous s'accordent sur le fait qu'un maître au théâtre n'est pas un gourou. Selon Jean-Yves Ruf, ce qui fait que les maîtres ne peuvent pas être des gourous, c'est qu'ils n'entretiennent pas de relation affective en dehors du plateau et du travail avec leurs disciples. Là où la relation au maître peut s'avérer dangereuse, c'est justement quand le disciple n'arrive plus à penser par lui-même. Le maître nous remue et nous transforme tellement sur notre vision du théâtre et notre geste théâtral que cela peut en devenir dangereux. Il faut savoir trouver la bonne tension entre accepter d'être altéré et toujours garder son centre sans poser le maître sur un pied d'estale d'où il serait une sorte de dieu tout puissant qui sait tout. En effet, la relation maître-disciple est asymétrique et choisie mais elle doit rester équilibrée. Jean-François Sivadier parle aussi de cet effet de distance et des risques que peut amener ce terme : « C'est comme si ce terme induisait automatiquement un respect inhérent à la personne qui l'éloigne des gens qu'ils rencontrent ou avec lesquels ils travaillent »<sup>12</sup>. Le maître dans ce cas-là est comme un dieu dont nous n'osons pas remettre en

---

<sup>11</sup> Cf. Annexes p.27.

<sup>12</sup> Cf. Annexes p.33.

cause la parole. C'est comme s'il possédait un savoir incontestable et qu'il n'y avait plus d'échanges possibles.

Malgré la crainte que certains peuvent ressentir à l'égard de ce terme, tous se rejoignent dans l'idée qu'un maître est avant tout quelqu'un qui travaille avec d'autres (élèves, disciples, etc.) pour chercher, se renouveler et avancer. Il ne se positionne pas en maître par rapport à son disciple mais il est dans une réelle écoute de l'autre selon Dorian Rossel. Dans la même idée, Bruno Putzulu insiste sur le fait qu'un maître ne doit pas gommer la singularité et la personnalité de son disciple au profit de la sienne. Enfin, selon les termes d'Alexandre Doublet, le maître n'est pas un « super héros ». Il est dans une recherche et n'arrive pas toujours à résoudre les problèmes qu'il rencontre. Et cette recherche, selon Daniel Mesguich, est quelque chose qui le dépasse totalement. « Le maître enseigne quelque chose qui est plus grand que la personne qu'il est. Son art est plus grand que lui. Il ne sait pas où il va car il vise quelque chose qui est de l'ordre de l'infini. Il transmet quelque chose qui est intransmissible et pourtant il le transmet. Il transmet une façon très particulière de faire du théâtre, une conception très personnelle de ce qu'on appelle le théâtre. »<sup>13</sup> C'est ce qui fait de lui un maître et non pas un professeur comme nous allons le voir.

### *Maître et professeur*

Je commencerai ici par faire référence à la notion de maître d'école que nous avons pu observer dans la première partie de mon étude. En effet, ce terme qui se rapproche de ceux d'enseignant ou de professeur, est directement lié au fait de transmettre un savoir à des élèves. Je me pose alors la question ici : est-ce que le maître peut transmettre sans enseigner ? Comme évoqué plus haut, Daniel Mesguich parle du maître comme étant justement quelqu'un qui ne transmet pas un savoir qui est transmissible mais bel et bien quelque chose qui est plus grand que lui, intransmissible, qui le dépasse et dont il ne maîtrise pas la totalité. Le maître n'aura donc pas toujours quelque chose à dire selon Bruno Putzulu vu que lui-même est

---

<sup>13</sup> Cf. Annexes p.80.

dans une recherche qu'il ne maîtrise pas totalement. Le professeur qui maîtrise son sujet, quant à lui, ne laissera pas place au vide vu qu'il est censé connaître parfaitement les frontières de son savoir. De même, le professeur qui possède une parfaite maîtrise de son enseignement l'exposera tel qu'il le connaît, alors que tout l'art du maître qui travaille sur quelque chose qui le dépasse est de s'adapter à chacun de ses disciples puisque il est également dans une recherche. Anton Kouznetsov ajoute à cela que le maître adapte sa recherche selon chaque promotion ou disciple qu'il rencontre. Un maître n'est donc pas obligé d'enseigner pour transmettre et partager la recherche qui le rend vivant vu qu'il est lui-même dans cette recherche. Toutefois, il a besoin de gens pour avancer. L'exemple de Warlikovski est parlant : au contraire de Kristian Lupa qui a toujours exercé son métier en étant également pédagogue, Warlikovski est considéré comme un maître mais il n'a jamais enseigné. Il partage sa recherche et ses questions avec les comédiens avec lesquels il travaille.

Nous avons donc d'un côté, le professeur qui transmet un savoir par l'enseignement, et de l'autre le maître qui, à l'image de Socrate, transmet sans transmettre un savoir qui le dépasse.

### *Une rencontre et un choix*

Toutes les générations interrogées dans le cadre de mon enquête s'accordent pour dire que s'il y a présence d'un maître, il y a évidemment quelqu'un en face de lui qui le reconnaît comme tel. Hegel, dans sa *dialectique du maître et de l'esclave*, expose cette idée selon laquelle la conscience a besoin d'être reconnue comme conscience par une autre conscience sinon elle n'est pas pleinement conscience de soi, et dans cette dialectique, le premier sujet à vouloir être reconnu est le maître. Toute relation avec un maître commence donc par une rencontre ou alors par un choix. La question qui se pose est alors de savoir où se fait cette rencontre et si elle a lieu, doit-elle être obligatoirement physique ?

Bruno Putzulu affirme que la rencontre avec un maître se fait principalement dans le cadre de la formation, c'est-à-dire à l'école. Mais ce n'est qu'avec le temps

qu'on peut être en mesure de le reconnaître comme tel. Au contraire, Christian Colin a fait la rencontre de son maître dans l'exercice de sa profession. Dans les deux cas, nous assistons à une rencontre physique. André Steiger approuve cette idée selon laquelle la rencontre avec un maître peut avoir lieu n'importe où. Jean-Yves Ruf déclare de son côté qu'il n'y a pas besoin d'avoir de rencontre physique pour considérer quelqu'un comme son maître. Beaucoup d'auteurs rencontrés à travers la lecture de leurs œuvres peuvent être considérés comme des maîtres et accompagner chacun par leurs pensées et leurs théories. Christian Colin considère Antoine Vitez comme un maître malgré le fait qu'il n'ait jamais travaillé avec lui. Vitez a fait partie du paysage culturel et intellectuel dans lequel il s'inscrivait et ses idées l'ont guidé dans la pratique de son métier.

La deuxième question qu'il convient de se poser ici dans cette relation maître - disciple concerne cette idée de choix. En effet, Françoise Waquet parle de la relation maître-disciple comme étant assurément une relation choisie. Je me demande alors qui du maître ou du disciple choisit ? Est-ce seulement le disciple ? Ou seulement le maître ? Ou peut-être les deux ? Françoise Waquet évoque les deux. Dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, des conseils étaient donnés à l'apprenti pour qu'il fasse le meilleur choix et qu'il ne laisse rien au hasard en ce qui concerne la formation qu'il souhaitait entreprendre. L'élève faisait son choix selon des critères allant de la réputation du maître, à la communion intellectuelle, au pouvoir qu'il avait dans l'institution et même parfois selon la simple nécessité académique. De l'autre côté, il ne manque pas de maîtres qui ont choisi leurs disciples ayant su discerner en eux le potentiel qu'ils avaient et qui ne demandait qu'à éclore. Pour André Steiger, le choix d'un maître peut se faire soit par contradiction, soit pour améliorer la perception d'un point de vue que l'élève et le maître ont en commun. Comme évoqué plus haut dans la tradition russe avec Anton Kouznetsov, un élève entrant dans une école de formation doit choisir auprès de quel maître il souhaite apprendre. Les élèves choisissent leur maître, ou l'inverse. Cette rencontre a souvent quelque chose d'exceptionnelle et d'unique dans le fait que le lien qui se noue est alors de nature personnelle, parce qu'il concerne non seulement des personnes en général, mais aussi deux êtres en particulier.

## *Histoires de ruptures ou d'éloignements*

Cette relation particulière entre deux personnes peut être, comme dans toutes les relations, sujette à des ruptures ou à des éloignements. En effet, Georges Steiner évoque cette idée du caractère intime de la relation maître disciple. Il va même jusqu'à affirmer qu'un « éros fait de confiance réciproque et, en vérité, d'amour »<sup>14</sup> est au cœur de la relation maître–disciple. Si tel est le cas, son contraire prend évidemment forme au sein de la relation. Selon Anton Kouznetsov, l'acte pédagogique pour le maître est de ne pas laisser son disciple couper le cordon. Mais une fois que ce dernier l'a fait, qu'il se lance et ne vit plus dans les conditions extraordinaires de travail qu'il pouvait avoir avec son maître, il devient un véritable artiste et le maître peut enfin le considérer comme un égal. Pour Christian Colin, il s'agit de partir, de rompre quand on se sent mieux armé. « C'est l'éternel recommencement »<sup>15</sup>. La séparation a lieu lorsque le disciple a trouvé un point d'ancrage. Nous avons besoin de cela pour nous démarquer ensuite. Nous pouvons observer ce principe dans la relation parents–enfants. A un moment donné, l'enfant aura besoin de couper le cordon pour voler de ses propres ailes et continuer de se construire lui-même. La rupture a beau avoir eu lieu, elle n'est pas définitive, car la pensée, les techniques apprises et l'expérience acquise auprès du maître resteront, tout comme les valeurs et les règles inculquées par les parents. Dans certains cas, nous assisterons à une rupture claire et dans d'autres, le maître laissera son disciple le dépasser, telle est l'impression qu'a Alexandre Doublet par rapport à Claire Lasne ou Christian Croset. Enfin, Dorian Rossel et Anton Kouznetsov s'accordent tous les deux pour conclure que tout ceci correspond à des étapes de vie. Il y a des âges où le disciple a besoin de considérer ses maîtres, ensuite de les fuir et de les oublier pour se rendre compte après quelques années à quel point ils ont été et sont extraordinaires. Tout cela dans le but qu'il se trouve lui-même et qu'il continue d'avancer. Apparaît alors cette idée de mémoire selon laquelle nous nous souvenons

---

<sup>14</sup> STEINER Georges, *Maîtres et disciples*, Paris, Gallimard, 2003, p.92.

<sup>15</sup> Cf. Annexes p.59.



du maître que nous avons eu. Mais pour s'en souvenir, il faut d'abord l'oublier, pour pouvoir mieux le retrouver ensuite. Ce que nous pensions avoir oublié est toujours présent des années plus tard. Ce qu'un maître transmet continue d'exister malgré le temps qui passe. Voilà aussi ce qui fait de lui un maître. En Russie, cette notion de mémoire est très présente.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Anton Kouznetsov : «En Russie, il y a une nostalgie. Nous aimons penser que le maître est du passé. Ça nous rassure. Et même si il est mort, c'est mieux car personne ne te le volera ! », annexes p.44.

## II. 3. b Héritage et transmission

Après avoir tenté d'y voir plus clair dans cette notion de maître au théâtre selon les éléments récoltés lors de mon enquête, je vous propose maintenant d'aborder le deuxième grand thème de mon analyse, celui de l'héritage et de la transmission.

En effet, comme nous l'avons vu plus haut, le maître que l'on peut rencontrer lors de sa formation, pendant l'exercice de sa profession, au fil de la lecture d'un livre, ou ailleurs, nous transmet un bagage que nous avons coutume d'appeler un héritage. Rien d'étonnant non plus à manier le vocabulaire des successions et des héritages dans une logique familiale qui souligne à nouveau la relation parents-enfants que nous avons vu plus haut. Comment a lieu cette transmission des insignes du pouvoir si je puis l'appeler ainsi. Suivant un partage ? Et en quel terme ? Au profit d'un seul ? Lequel ? L'aîné ou le cadet ?

Il arrive parfois qu'un maître désigne et prépare celui qui après sa mort va assurer la transmission de son enseignement. Il élit ainsi son successeur. Cependant, il est important de noter ici que le terme « héritage » n'implique pas seulement la mort car il n'est pas rare d'hériter également du vivant de son maître. Nous utilisons donc ce terme dans un sens un peu plus large. Parfois inconsciemment, c'est le disciple, décidant de couper le cordon avec son maître et de continuer sa route seul, qui continue de perpétuer ce qu'il a reçu en le transmettant à d'autres, en prolongeant avec d'autres la recherche dans laquelle il était avec son maître, ce dernier étant encore vivant. Que faire avec un héritage lorsqu'on le reçoit ? Comment faire avec ce qui nous a été légué ? Est-ce que l'héritage reste une chose intacte comme lorsque nous héritons de la vaisselle en porcelaine de notre grand-mère ?

### *Transmettre à d'autres ce qu'on a reçu*

Lors de mon enquête, j'ai demandé à mes interlocuteurs qui m'ont dit avoir rencontré un maître durant leur formation ou plus tard au cours de l'exercice de leur

profession, s'ils avaient eu l'occasion de transmettre « l'héritage » qu'ils avaient reçu. Certains, comme Jean-François Sivadier, voit en ce terme un lourd poids à porter. Tout comme le terme « maître », la notion d'héritage est encore plus difficile à accepter. En effet, cette notion sous-entend beaucoup et est aussi complexe qu'une simple succession ou qu'un héritage familial que nous pourrions recevoir. Toutefois, il est important de noter qu'une pensée commune ressort de toutes les personnes interrogées. Toutes générations confondues, ceux qui ont eu l'occasion de transmettre à d'autres ce qu'ils ont reçu de leurs maîtres, sont d'accord sur le fait que l'héritage, dans ce cas précis, n'est en aucun cas un héritage au sens strict du terme. L'héritage reçu se trouve modifié par la personne qui le transmet. Bruno Putzulu parle d'addition. Ce qu'il a reçu s'additionne à ce qu'il est. Cela se transforme et vit en lui. Un exemple sportif sera sans doute parlant : tous les boxeurs apprennent à mettre le même direct du droit mais celui-ci sera ensuite modifié selon la personne qui le mettra. Chacun le fera selon sa personnalité. Il en va de même dans toutes les autres disciplines et plus précisément au théâtre. Jean-François Sivadier ajoute : « Il fallait reconstruire la suite sans chercher à imiter »<sup>17</sup> en parlant de l'héritage laissé par Didier Georges Gabily. Ce qu'il a reçu est avant tout passé par lui avant d'être transmis à son tour. En effet, de son côté aussi, Anton Kouznetsov pratique ce qu'il a reçu de Lev Dodine, son maître, mais il le gère autrement. L'héritage est quelque peu transformé par qui il est et ce qu'il a vécu. Toutefois, la logique et la méthode de Dodine est toujours présente dans ce qu'il perpétue.

Jean-Yves Ruf ajoute à cela l'idée de temps. Ce que nous recevons n'est souvent pas transmissible directement dans l'état. Il faut pouvoir l'assimiler peu à peu et être conscient que si nous l'intégrons tel quel, il ne sera pas transmissible. En prenant le temps, Isabelle Pousseur a su discerner ce qui la fascinait de ce qui la déconcertait pour transmettre ensuite la méthode qu'elle avait reçue. Dans cette même idée, elle garde ce qu'elle pensait être nécessaire selon ses valeurs, ses croyances et la personne qu'elle est.

---

<sup>17</sup> « L'AUTRE, c'est moi... » entretien du dossier Famille et héritages, Théâtre Magazine, n°17, Paris, décembre 2004/janvier 2005.

Nous n'assistons pas à un héritage fermé, figé dans son temps, comme le serait la vaisselle en porcelaine de nos grands-parents. Etant avant tout des êtres humains dans une recherche permanente, en perpétuel mouvement, changeant constamment, il est normal que l'héritage que nous recevons se transforme et bouge lui aussi avec nous. Cette relation particulière est avant tout une histoire d'humains et qui dit humains dit complexité, paradoxe, mouvement et transformation.

Qu'en est-il alors des metteurs en scène qui font le théâtre en l'an 2010 ? Ils avouent transmettre ce qu'ils ont reçu de leur maître avec toutes les transformations ou les modifications que cela inclus, mais se sentent-ils, de par ce geste, être des descendants de la lignée de leur maître ? Peuvent-ils dire qu'ils appartiennent à une filiation ?

### *La filiation*

Comme déjà évoqué, la relation maître–disciple fait penser à la relation parents–enfants. Nous avons également observé avec Georges Steiner que cette idée d'une relation intime entre le maître et son disciple fait penser à l'amour paternel ou à l'amour filial. Cette relation maître – disciple fonctionne comme la relation d'un père et d'un fils au sein d'une famille, avec, à son fondement, de l'affection.

Anton Kouznetsov se sent clairement appartenir à la filiation de Lev Dodine. Il est intéressant de noter qu'en russe, *Za roditel'ei!* (*Za roditelei!*) veut dire « à mes parents ». Lorsqu'ils boivent de la vodka, c'est une façon de porter un toast au bien et à la santé des parents. Le maître en Russie est considéré comme un père, comme le père. Mais un père qui n'écrase pas et qui au contraire rassure. Les russes aiment cette idée d'appartenir à une école et à un maître, cela fait partie de leur tempérament. Au contraire, certains, comme Christian Colin ou Vincent Macaigne, se sentent profondément en marge et c'est le fait de ne justement pas avoir de père qui leur permet de continuer de vivre dans le monde et de pratiquer leur art. Alexandre Doublet préfère garder cette question de la filiation comme une quête d'identité permanente qui lui permet d'être toujours ouvert et d'avancer. Certains ont clairement un sentiment d'appartenance à une filiation. Pour d'autres, c'est la non-appartenance

qui permet de créer et de vivre. Enfin, certains préfèrent garder cette question ouverte par peur de s'enfermer et de ne plus avancer.

Selon André Steiger, il importe de connaître les origines du théâtre voir occidentale. Tout praticien doit connaître l'histoire de ses origines. Cela dépasse l'histoire du maître. Il est toutefois, clairement brechtien et descendant de la lignée de Brecht mais en plus de se sentir appartenir à la filiation de Brecht, il remonte encore plus loin, jusqu'aux origines. Selon Isabelle Pousseur : « on s'inscrit toujours dans une filiation, que ce soit dans celle d'un maître ou alors même dans celle des textes que nous travaillons, et ce même si nous ne pensons appartenir à aucune filiation »<sup>18</sup>. Dans ce cas, il est intéressant de noter que Dorian Rossel se sent appartenir à la « famille des gens qui n'ont pas de filiation »<sup>19</sup> et qui, de par ce manque, cherche une indépendance. Ceci ressemble étrangement au sentiment que je ressens et dont je parlais dans l'introduction de mon étude, celui d'appartenir à une génération orpheline. Y-a t-il peut-être là-dedans une impossibilité, une peur de rivaliser avec les grandes figures tutélaires et, la génération de Dorian, celle des trentenaires, qui n'est pas si éloignée de la mienne, cherche-t-elle à amener autre chose comme un rapport à la danse, à l'art contemporain ou encore aux arts plastiques ? Le risque ici serait de vouloir faire table rase du passé et de chercher à tout prix l'originalité. Nous avons vu que ce que le maître nous transmettait passait par nous avant que nous puissions le transmettre à notre tour, et que chercher à l'imiter n'apporterait rien de bon car nous ne sommes pas le maître. L'imitation, comme dans la tradition orientale, a lieu au début de la rencontre avec le maître. L'élève cherche d'abord à l'imiter pour ensuite trouver sa liberté dans la contrainte imposée de l'imitation et il finit par trouver son originalité. Il s'agit d'accepter ce que nous avons reçu de ces figures qui étaient là avant nous, tout en osant apporter des éléments nouveaux.

---

<sup>18</sup> Cf. Annexes p.29.

<sup>19</sup> Cf. Annexes p.55.

## II. 3. c Qui sont les maîtres aujourd'hui ?

### *Les maîtres anciens*

Comme Josette Féral l'évoque dans l'introduction de son ouvrage *Mise en scène et jeu de l'acteur*, ces quarante dernières années ont été marquées par trois grande figures magistrales qu'étaient Brecht, Artaud et Grotowski. « C'est sous leur influence que les bouleversements qui ont secoué l'univers théâtral dans les années soixante et soixante-dix ont eu lieu et que s'est imposée une nouvelle conception du rôle du théâtre aujourd'hui »<sup>20</sup>. Ils ont, chacun à leur manière, conçu une théorie du jeu en replaçant l'acteur au centre de la scène. Toutefois, ces théoriciens qui dominaient la scène théâtrale se font aujourd'hui plus discrets. Alors qu'ils constituaient autrefois des références pour toute personne qui se mesurait à la scène, ils ne sont quasiment plus vu très peu vu aujourd'hui : « Ces maîtres ont disparu, et si leur influence demeure chez certains, elle n'est plus affichée, brandie comme un étendard »<sup>21</sup>. En effet, toutes personnes rencontrées au cours de mes entretiens reconnaissent ces grandes personnalités comme étant des maîtres, et certains de mes interlocuteurs évoquent même ces grandes figures disparues. André Steiger avoue être clairement dans la lignée de Brecht qu'il a rencontré. Isabelle Pousseur, quant à elle, évoque l'enseignement de Grotowski, qu'elle n'a pas reçu directement, mais par l'intermédiaire de Michel Dezoteux, qui lui l'avait reçu d'Eugenio Barba.

Cependant, au fil de mes entretiens, je remarque que la plupart de mes interlocuteurs utilisent avec beaucoup de réserve le terme « maître », mise à part le cas d'Anton Kouznetsov qui vient du théâtre russe et dont nous parlerons plus tard. Il existe dans le domaine théâtral des praticiens qui assument le rôle de maître, tel

---

<sup>20</sup> FERAL Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur. Tome 1 : L'espace du texte/* Montréal, Lansmann/jeu, 2001, p.16.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

Jerzy Grotowski ou Anatoli Vassiliev, alors que d'autres l'ont toujours refusé, tout en suscitant parfois autour d'eux des groupes ou des fidèles qui les ont choisis pour guides. Je pense ici à Claude Régy à qui j'ai demandé ce qu'il pensait de la vague de gens qui se sont reconnus en lui dans les années soixante-dix. Il accepte qu'il y ait eu à un moment donné un respect pour sa démarche qui se trouvait en marge de la démarche majoritaire. Cependant, il lui est inconcevable d'entendre ou de considérer qu'il ait pu être ou soit encore aujourd'hui un maître pour certains. La tradition occidentale, fort éloignée des modèles orientaux, demeure allergique à cette notion de « maître » même si, en réalité, certaines structures ou fonctionnements génèrent volontiers des maîtres. Ainsi Peter Brook, Ariane Mnouchkine et d'autres que nous évoquerons plus loin sont pour beaucoup des maîtres. Ce n'est pas un hasard si les maîtres que l'on accepte volontiers comme figure de maître soient russes ou polonais. Après avoir interrogé Anton Kouznetsov, je me suis sentie plus sereine avec le fait de recourir à cette notion et de l'interroger. En Russie, le terme maître est pleinement ancré dans la société. Les russes n'ont aucun problème avec cette notion qui est totalement acceptée. Quand vous décidez d'entrer dans une école, vous choisissez chez qui vous souhaitez apprendre selon la méthode du maître. Le maître est considéré comme un père qui veille sur vous et vous permet d'avancer pour trouver votre voix. Cette notion rassure même les russes. Ils ne sont pas seuls car leur maître est là. Ils le placent très haut mais lorsqu'ils se rendent compte qu'il n'est pas si différent de ses élèves et qu'il reste avant tout un être humain qui est dans une recherche avec eux, cela renforce son statut de maître.

Aujourd'hui, et de manière plus forte dans la tradition occidentale, les pratiques semblent être devenues plus individuelles, plus autonomes et diversifiées. Chacun puise son inspiration, trace son chemin dans la lignée d'un maître mais plus souvent en solitaire. Ces « anciens maîtres », que sont Brecht, Artaud et Grotowski, ne constituent plus la source d'inspiration première. Nous pouvons donc nous demander, par qui ces maîtres disparus ont-ils été remplacés ?

### *Les metteurs en scène et les réalisateurs*

Lors de mes entretiens, je remarque que la plupart des maîtres qui servent de modèles, ceux que l'on admire et dont on s'inspire sont pour beaucoup des praticiens d'aujourd'hui. Ce sont les metteurs en scène qui font l'actualité théâtrale, ou les réalisateurs de cinéma. Ils s'imposent par leur démarche esthétique, leur force et leur originalité. Ils peuvent être admirés, reconnus et parfois contestés. Les maîtres ont toujours été plus âgés et avec plus d'expérience que leurs disciples. La génération d'André Steiger et de Claude Régy évoquent encore et toujours ces grands maîtres qu'ont été Brecht et Dullin qui étaient là bien avant eux. En parlant de cinéma, Bruno Putzulu évoque de Jean-Luc Godard. Alexandre Doublet évoque Roy Andersson, réalisateur suédois de trente ans son aîné ou encore de Truffaut. Cependant, nous pouvons remarquer que cette frontière de l'âge n'a plus vraiment de sens aujourd'hui. Certes, Jean-François Sivadier, Dorian Rossel parlent de gens tels que Claude Régy, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Pina Bausch ou Tarkovski qui ne sont pas de leur génération et par lesquels ils ont été influencés. Cependant, ils évoquent aussi des gens de leur génération.

### *Histoires de générations*

Quand je demande à mes interlocuteurs, s'il y a des gens de leur génération avec lesquels ils se sentent proches, les réponses sont parlantes. La plupart reconnaissent chez des personnes appartenant à leur génération des modèles, des influences, des pratiques qui peuvent guider leur travail artistique d'une certaine manière. Ainsi, la cinquantenaire, Isabelle Pousseur, évoque Kantor, Pina Bausch, Patrice Chéreau qui sont ses contemporains. Jean-François Sivadier se retrouve chez Stanislas Nordey, Olivier Py et Stéphane Braunschweig qui pensent énormément en termes de troupe. Philippe Quesne, Jérôme Bel, Pierre Meunier ou le théâtre du Radeau constituent une grande influence pour Dorian Rossel issu de la génération des trentenaires. Vincent Macaigne, jeune trentenaire, dit avoir voulu faire ce métier pour rencontrer principalement des gens de sa génération. Selon lui, l'ancienne génération est parfois difficile à comprendre même s'il garde un profond respect pour ce qui a été fait avant lui. Enfin, Claude Régy préfère ne pas s'interroger sur l'influence des praticiens issus de sa génération de peur que : « la réalité



devienne de plus en plus petite et mesquine, ratatinée et sans envergure ». <sup>22</sup> Pour lui, la proximité rend peut-être plus difficile la reconnaissance du maître. En effet, la relation maître – disciple est une relation asymétrique et lorsque le disciple se rapproche trop du maître, il aura tendance à s'en détacher.

### *Les spectacles*

Lorsque j'ai demandé à André Steiger ce qu'il gardait de l'enseignement des maîtres qu'il a rencontré au cours de sa formation ou au cours de son travail artistique, il m'a répondu « leurs spectacles » : « Nous apprenons presque plus d'un spectacle qui est loin de nous qu'un spectacle qui est proche de nous car il nous pose des questions » <sup>23</sup>. Ainsi, certains spectacles peuvent devenir aussi important qu'une rencontre avec un maître et peuvent même devenir des maîtres en soi. Les spectacles du Théâtre du Radeau reviennent beaucoup dans les discours des quarantenaires et des trentenaires comme Jean-François Sivadier, Jean-Yves Ruf ou Dorian Rossel et Vincent Macaigne. Ils sont des spectacles de chevet qui les suivent durant leur carrière et avec lesquels ils ne cessent de travailler. Tout comme les spectacles, les films peuvent aussi avoir ce rôle-là. Ils ont été tellement marquants qu'ils deviennent aussi importants que l'idée qu'un maître pourrait nous transmettre. Les films de Godard sont souvent cités.

### *Les influences*

Certains parlent plus volontiers des influences qu'ils se reconnaissent que des maîtres qu'ils ont rencontrés. Les Philosophes tels que Spinoza, Marx, Engels, Hegel, Kant, Nietzsche ainsi que les penseurs des sciences ont joué un rôle d'une grande importance dans la construction du travail d'André Steiger. La musique, la danse, la peinture, la littérature et les auteurs (écrivains, philosophes, poètes, etc.) sont cités par la plupart des générations que j'ai interrogées. Les voyages, pour Christian Colin, sont une grande source d'influence pour son travail. Quant à Bruno

---

<sup>22</sup> Cf Annexes p.47.

<sup>23</sup> Cf. Annexes p.14.

Putzulu, il insiste sur l'importance des rôles qu'il a pu jouer. La rencontre avec des rôles fut tellement forte qu'il lui arrive très souvent de ressentir « un manque » de certains des rôles et des personnages qu'il a interprétés. Ce manque est parfois plus important que le souvenir de certains metteurs en scène ou maîtres qu'il a rencontré durant la pratique de son métier ou dans sa formation.

Aujourd'hui, nous assistons à un étirement de cette notion. Les praticiens se reconnaissent plus facilement des influences que des maîtres. Cette notion ne se cantonne plus à un profil, une personne que l'on rencontrait autrefois principalement lors de sa formation, mais elle s'étend de plus en plus, allant des metteurs en scène et des réalisateurs qui font l'art théâtral et cinématographique d'aujourd'hui, à leurs spectacles ou leurs films, aux praticiens des mêmes générations, ainsi qu'à toutes autres notions d'art prises dans un sens plus large tel que la peinture, la musique, la littérature, la philosophie, les voyages ou encore les rôles joués. Nous vivons une époque où nous sommes sans cesse encouragés à aller voir ailleurs, à découvrir de nouveaux horizons, à aller prendre partout ce que nous pouvons prendre. La société dans laquelle nous vivons encourage cela. Les écoles dans lesquelles nous nous formons ont pour but de donner à l'élève les moyens de se constituer une boîte à outils des plus complètes, afin d'être armés au mieux pour entrer dans la réalité professionnelle. Nous sommes sans cesse encouragés à être curieux et à aller voir derrière chaque porte ce qui s'y cache. Je vous propose donc à présent d'ouvrir la dernière porte de cette synthèse et d'aller voir s'il y a toujours une place pour le maître dans le théâtre en 2010.

### II. 3. d Quelle place pour les maîtres à notre époque ?

Nous avons tenté, dans la première partie de cette synthèse, de définir au regard de l'enquête menée et de la littérature consultée, ce qu'était un maître au théâtre. Nous avons observé la relation qu'il pouvait entretenir avec autrui, son disciple ou son élève. Puis, nous avons analysé, dans une deuxième partie, cette idée d'héritage et de transmission pour tenter de comprendre qui sont ces maîtres aujourd'hui et, dans une troisième partie, de définir en quoi ils sont différents des maîtres d'autrefois. Ayant remarqué qu'aujourd'hui la notion de maître s'est étirée et ne désigne plus une seule personne, une figure, il est donc naturel de se demander s'il y a encore une place pour un maître dans le théâtre d'aujourd'hui.

#### *Effet de rétroaction et individualité*

A la question « Quelle place ont les maîtres dans le théâtre aujourd'hui ? », la plupart de mes interlocuteurs ont tous évoqué la notion d'individualité d'une part, puis celles de temps ou de rétroaction. Il est difficile de répondre à cette question car elle ne peut trouver de réponse générale. L'idée de choix apparaît à nouveau ici. En effet, comme la relation maître–disciple est assurément une relation choisie, elle sous-entend donc la notion d'individualité. C'est le disciple (ou le maître) qui choisit. Cette notion est donc très personnelle et elle induit des rapports individuels. C'est également et avant tout, selon Jean-François Sivadier, une histoire de rencontres qui sera différente pour chacun. Enfin, reconnaître quelqu'un comme étant son maître ne se fait pas dans l'immédiat. Il faut des ruptures, des éloignements, du temps pour reconnaître son maître. Pour Bruno Putzulu, il est très rare de considérer dans l'instant, sur le moment, au travail, que telle personne est son maître. Daniel Mesguich, quant à lui, parle de « combustion lente »<sup>24</sup>. Il faut du temps pour digérer. Nous pourrions imaginer ce phénomène de la manière suivante<sup>25</sup> : lorsque je mange plusieurs aliments pendant des années, toujours les mêmes, que je les avale et qu'ils

---

<sup>24</sup> Cf Annexes p.81.

<sup>25</sup> Voir *supra*, annexes p.7.

entrent dans mon corps, je ne peux plus les disséquer par la suite si on me demande pourquoi j'ai ce corps-là. Je sais ce que j'ai mangé mais au fond de mon estomac, les aliments réunis forment un tout. Ce n'est que plus tard, avec le temps, que je saurai ce qui fait que je suis ainsi et que je me rendrai compte, de par mon trop plein de graisse, que j'ai abusé du chocolat ou au contraire que ce qui fait que je suis svelte et forte, c'est le fait que j'ai privilégié des aliments sans graisse. Il en est de même avec le maître. Lorsque je travaille avec lui, je ne me pose pas la question de savoir s'il est mon maître sinon je ne pourrais plus travailler. Ce n'est qu'après avoir ingurgité tous les outils qu'il m'a transmis, après les avoir testés, oubliés, retrouvés et retransmis à mon tour que je pourrai dire s'il était mon maître et ce qui faisait qu'il l'était. Il est donc difficile de définir la place du maître car la relation à un maître sera différente selon chacun. En effet, mon maître ne le sera peut-être pas pour mon voisin.

### *La fin des maîtres ?*

Après avoir évoqué les « maîtres anciens » en tentant ensuite de découvrir par qui ils avaient été remplacés, nous sommes loin de voir apparaître l'ère de la fin des maîtres. Certes, les « maîtres anciens » comme les appelait Françoise Waquet en évoquant Brecht, Artaud et Grotowski, sont peut-être moins lus voire plus du tout aujourd'hui, la notion d'individualité et le désir de tracer son chemin en solitaire gagne du terrain.

Toutefois, au regard des réponses recueillies, nous découvrons que cette notion ne cesse d'évoluer, de changer, de s'étirer d'une génération à l'autre. Pour Alexandre Doublet, Dorian Rossel et Anton Kouznetsov qui appartiennent à des générations différentes, il y aura toujours des maîtres et des personnes qui nous influencent. Nous avons besoin de références. Dans ce métier qui est fait principalement de rencontres et de découvertes, il suffit d'avoir les yeux et les oreilles ouverts ainsi que son corps en alerte pour être influencé, et ce, même inconsciemment. C'est une chose instinctive. Pour avancer, nous avons besoin de gens meilleurs qui puissent être moteurs. C'est ce qui nous permet de rester vivants.

J'ai pu remarquer cette idée dans ma promotion à la Manufacture où dans certains stages, telle personne était plus douée ou plus à l'aise que telle autre. Dans certains cas, elle devenait un moteur pour le groupe. Voyant la souplesse et l'intelligence dont cette personne faisait preuve sur ce stage, cela encourageait chacun à se surpasser et à avancer. Si bien, que le niveau du groupe était beaucoup plus élevé. C'est cette idée de chaîne, de maillon et de filiation. Les maîtres créent d'autres maîtres à l'infini et qui évoluent selon leur époque. Un nouvel héritage engendre de nouvelles réappropriations, puis de nouvelles modifications, etc. En ce qui concerne les « maîtres anciens », ils nous influencent donc différemment aujourd'hui qu'à leur époque. Leur mémoire est toujours présente dans les livres et comme nous l'avons évoqué plus haut, les pensées écrites d'un auteur peuvent devenir un maître pour certains d'entre nous.

André Steiger, qui reste accroché à cette notion de « maîtres anciens », ne croit plus qu'il y ait une place pour ces maîtres. Aujourd'hui, il affirme au second degré « le seul maître est le sms »<sup>26</sup>. Il y a comme un décalage avec cette notion qui ne correspond plus à celle qu'il a connue. Il faisait partie de la génération des « maîtres anciens » et aujourd'hui, cette notion s'étant étirée, il est sans doute difficile d'accepter tous ces changements. Cela me fait penser aux discussions que je peux avoir avec ma grand-mère sur le fait qu'à son époque, elle n'avait pas tout ce qu'elle voulait, que les gens devaient trimer pour obtenir ce qu'ils souhaitaient à la différence d'aujourd'hui où, selon elle, tout est plus simple. Elle est nostalgique de l'époque dans laquelle elle est née et a du mal à accepter les changements de l'époque dans laquelle elle va mourir. Et, sensible à son discours, c'est comme si moi aussi je devenais nostalgique de cette époque que je n'ai pas connue et qui avait l'air tellement mieux. J'en reviens à mon sentiment nostalgique d'un temps où il y avait des maîtres et je me demande à nouveau ici si tout cela ne serait-il pas en fin de compte entretenu par l'ancienne génération ?

Ma problématique est pleinement ancrée dans la réalité d'aujourd'hui et cela aussi du côté de l'enseignement. J'ai décidé d'interroger la place du maître dans

---

<sup>26</sup> Cf. Annexes p.18.

l'enseignement en 2010. Il m'a semblé donc pertinent d'aller à la rencontre de Daniel Mesguich pour comprendre le fonctionnement du CNSAD en y comparant le projet pédagogique de la HETSR, école au sein de laquelle j'ai suivi ma formation et d'où je sortirai très prochainement.

### **III. Enquête 2: Place du maître dans l'enseignement en 2010**

Ma problématique touche également les écoles de formation. Cette question est pleinement ancrée dans les écoles d'aujourd'hui. En effet, en 2007, une grande polémique a eu lieu suite à la nomination au Conservatoire Nationale Supérieur d'Art Dramatique de Paris de Daniel Mesguich en tant que directeur. Une des lignes majeures de son plan pédagogique consiste à réintroduire les maîtres dans la formation des comédiens. Le choix du CNSAD comme premier objet de mon étude s'est donc imposé d'emblée. J'ai décidé ensuite de mettre en relation et de lui confronter une autre école avec une pédagogie différente, plus axée sur le métissage : la Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande de Lausanne qui est également l'école dans laquelle j'ai été formée et qui est dirigée par Jean-Yves Ruf. Il se trouve également que les deux directeurs de ces écoles ont dix-huit ans de différence d'âge et que la question des générations abordée plus haut dans mon enquête pourra peut-être prendre du sens ici aussi, dans la réflexion sur la formation. Daniel Mesguich et Jean-Yves Ruf sont non seulement des directeurs mais également des praticiens, metteurs en scène et pédagogues. J'ai donc rencontré Jean-Yves Ruf et Daniel Mesguich en leur soumettant des questions sur la formation et l'école, mais je n'ai pas négligé le fait qu'ils étaient aussi pleinement ancrés dans une pratique. Il a été donc également important pour moi de les entendre sur la question du maître en général et de voir si cela les avait influencé, ou non, dans leur manière de créer leur plan pédagogique et de diriger leurs écoles.

Avant de retranscrire les idées principales de chaque plan pédagogique, j'exposerai plus précisément le fonctionnement de chacune de ces deux écoles. Puis, je rendrai compte en quelques mots de ma rencontre avec chacun des deux

directeurs. Enfin, une synthèse permettra de confronter, de mettre en lien et d'analyser leur discours respectif.<sup>27</sup>

### III.1 Le CNSAD- Paris

« Moi je suis de la vieille école ! La bonne ! Celle qui ne fait pas de progrès ! »

Georges Feydeau.<sup>28</sup>

Le but de mon étude n'est pas de retracer ici un historique du CNSAD mais il est important d'évoquer certains événements ou réformes qu'a subie cette institution depuis sa création, afin de mieux comprendre le projet pédagogique de Daniel Mesguich.

A partir de 1946, de nombreuses réformes ont lieu au Conservatoire d'Art dramatique. Le 20 mars 1947, un nouveau règlement intérieur fixe le destin du nouveau Conservatoire. La formation se fait sur trois ans. En ce qui concerne les cours d'interprétation, le règlement de 1947 conserve l'idée ancienne de choisir un maître et de le suivre pendant trois ans. Les élèves restaient donc avec le même professeur durant toute leur formation. A partir de 1952, pourtant, certains élèves commencent, à chaque rentrée, à demander des mutations. Celles-ci sont acceptées seulement en cas d'incompatibilité flagrante d'humeur avec le professeur, et si le maître qu'ils sollicitent accepte leur présence.

Un changement important voit le jour dès 1974, année à laquelle Jacques Rosner est nommé directeur. Il présente son projet ainsi :

*«A un enseignement au sens professoral du terme, j'aimerais substituer un enseignement magistral. Je m'explique : je crois plus à la notion de maître qu'à la notion de professeur. Il n'y a pas, je pense, d'enseignement unilatéral du jeu. Plutôt qu'apprendre aux élèves comment on doit dire un texte, il vaut mieux, à mon avis, leur montrer comment travailler sur ce texte. Il y a toutes sortes de matières à aborder. Chaque maître à la sienne. J'entends le mot maître au sens des peintres de la Renaissance, qui tous avaient leur « école »... A partir de ce principe, il peut y avoir, ou non, rencontre entre le maître et l'élève. Là intervient le critère de choix.*

---

<sup>27</sup> Vous trouverez le questionnaire n°2 ainsi que les entretiens retranscrits en annexes qui figurent dans un dossier indépendant de celui de mon étude.

<sup>28</sup> Site du CNSAD : <http://www.cnsad.fr/interface.php>

*C'est aux élèves de choisir leur professeur, et au professeur de décider si ce choix est bon.*

*Je voudrais, qu'au Conservatoire, les jeunes comédiens aient la possibilité de rencontrer un maximum de personnalités diverses : d'autres comédiens, des metteurs en scène, français, ou étrangers, des écrivains, etc. Comment appliquer cette formule ? Je pense à l'organisation de stages ou la mise au point de certains contrats à court terme... »<sup>29</sup>*

Ainsi, les élèves ne suivent plus un même maître pendant trois ans. Il est convenu que, en dehors de la première année où le professeur choisit son élève, les comédiens en formation doivent changer de classes pour la suite de leurs études. Les élèves peuvent donc exprimer des vœux quant à la classe où ils désirent entrer et sur le choix du maître dont ils veulent suivre l'enseignement. Dans le projet de Jacques Rosner, nous assistons clairement à un désir d'ouverture, avec l'introduction de stages dans un esprit de métissage.

Les directeurs qui ont succédé à Jacques Rosner sont : Jean-Pierre Miquel (1983-1992), Marcel Bozonnet (1993-2001), Claude Stratz (2001-2007) et Daniel Mesguich. Dès lors, la réforme qui a fait le plus parler d'elle reste celle de Daniel Mesguich en 2007. Je vous propose de la découvrir plus précisément.

### ***2007, retour des maîtres avec Daniel Mesguich : son plan pédagogique***

En 2007, Daniel Mesguich revient avec le désir d'introduire « un équilibre : une tension entre tradition et modernité »<sup>30</sup>. Il parle d'un retour en même temps que d'une avancée, d'une avancée en raison de ce retour. Ce « retour des maîtres » est le principal changement opéré par Daniel Mesguich. Le reste de son projet pédagogique reste fidèle à ce qui était déjà en place. Il lui est arrivé toutefois de changer quelques termes de présentation pour certains cours.

---

<sup>29</sup> SUEUR Monique, *Deux siècles au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique*, Edition Paris Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, 1986, p.165.

<sup>30</sup> MESGUICH Daniel et MAUREL Xavier, *Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique*, plaquette C.N.S.A.D., 2010, p.8.



Premièrement, les quatre-vingt-dix élèves des trois promotions se mélangent dans les cours d'interprétation, cours majeurs du CNSAD. Le principe est d'entrer dans la classe d'un maître et d'avancer dans son sillage pendant trois ans. Désormais, six artistes en activité sont, chacun, le maître d'une quinzaine d'élèves. Toutefois, en cas d'incompatibilité, il est bien sûr possible pour un élève de quitter son maître pour en choisir un autre. Ce principe est donc différent de la majorité des écoles de théâtre dont l'enseignement est généralement fondé sur une suite de stages ou d'ateliers ponctuels.

Deuxièmement, les cours traditionnels de danse et de chant changent d'appellation et d'orientation. Ils sont désormais connus sous le nom de « danse-théâtre » et « langue et voix », car les élèves n'ont pas pour vocation de devenir des chanteurs ou des danseurs professionnels.

Troisièmement, aux disciplines d'entraînement à la maîtrise de soi qui existaient déjà (escrime, taï-chi) s'en sont adjointes d'autres (yoga, aikido), parmi lesquelles les élèves peuvent choisir.

Quatrièmement, aux anciennes « disciplines » de l'art dramatique (le jeu masqué), s'ajoutent des nouvelles. Parmi elles : le jeu devant la caméra (il est important que les élèves connaissent et éprouvent des territoires comme ceux du cinéma et de la télévision qui ont leurs lois propres) ; le jeu en anglais (jouer les grands textes dans leur langue d'origine en donne une perception plus aiguë et, plus généralement, jouer dans une autre langue enrichit la manière de jouer dans la nôtre) ; les cours de « solitude » (un artiste doit aussi apprendre à travailler sans se reposer sur quiconque, à entrer en scène en n'ayant rien à offrir que lui. Le travail du clown, du monologue, du sketch, du mime ou de la prestidigitation peuvent également révéler au comédien telle part de lui qu'il ignorait lui-même).

Les élèves apprennent aussi à connaître les grandes théories philosophiques, politiques, esthétiques du théâtre, ainsi que leurs grands théoriciens dans des cours d' « histoires du théâtre ». Ces cours ne sont pas donnés sous forme universitaire : il ne s'agit pas seulement d'écouter des théories, mais d'être pratiquement confronté à

ce qui est étudié. Il s'agit de préparer un spectacle où un élève joue Stanislavski, un autre Meyerhold, Brecht, Jovet, Diderot, Artaud, etc.

L'atelier « comédie-musicale » traverse tous les territoires de la musique et de la danse qui pourraient appartenir à l'acteur, ou qui, dans le passé, ont pu lui appartenir (cabaret, café-concert, music-hall, etc.).

Enfin, les élèves sont amenés à rencontrer régulièrement des aînés sur des thèmes ponctuels. De grands philosophes, psychanalystes, écrivains viennent travailler les concepts du théâtre avec les élèves afin qu'ils pratiquent la « pensée » de leur art.

Après avoir observé le fonctionnement du CNSAD, je vous propose à présent de découvrir celui de la HETSR à Lausanne.

### III.2 La HETSR-Lausanne

La Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande, plus connue sous le nom « Manufacture », a une histoire qui n'est pas des plus ordinaires. Jeune école, qui a ouvert ses portes en 2003, elle est installée dans une ancienne usine de taille de pierres précieuses. Elle propose une formation de comédien(nes) professionnel(les) au niveau Bachelor sur trois années d'études ainsi que très prochainement une spécialisation à la mise en scène au niveau Master déployée sur trois semestres. Elle fait partie du réseau Haute Ecole Spécialisée de Suisse Occidentale.

L'admission se fait sur concours et a lieu deux années sur trois. Depuis 2003, cinq promotions, allant de la promotion A à la promotion E, se succèdent au sein de l'école. La sixième promotion, la promotion F, s'apprête à faire son entrée en septembre 2010. Toutes les promotions sont composées de seize étudiants. Deux tiers de ses étudiants sont suisses et les un tiers restants sont étrangers.

La Manufacture compte parmi son corps enseignant des intervenants fixes et des intervenants invités qui viennent donner des stages sur une période allant de trois semaines à deux mois. Qu'ils soient metteurs en scène, comédiens,

dramaturges, écrivains, réalisateurs, plasticiens, chorégraphes ou musiciens, ce sont tous des créateurs pleinement ancrés dans une pratique et une recherche.

L'école privilégie, de par son plan pédagogique, un désir d'ouverture. Elle est comme un laboratoire où les expériences les plus contradictoires viennent se frotter et se heurter. Par là, elle défend une idée de métissages. Métissages également dans le sens où elle ne cesse de confronter ses étudiants à des pratiques connexes comme le jeu devant la caméra, le jeu masqué, le clown, le cabaret musical, la danse-théâtre ainsi que les métiers se rapprochant de près ou de loin au théâtre comme l'animation théâtrale et les métiers de la technique (son, lumière, mise en scène), etc. Elle organise également de nombreuses rencontres entre gens de théâtre ou personnes ayant des métiers différents (philosophes, astrophysiciens, médecins, chercheurs, responsables de la culture, critiques, journalistes pour n'en citer que quelques uns).

### III.3 La rencontre avec les deux directeurs

J'aurais pu me contenter de lire l'ouvrage de Daniel Mesguich, des plaquettes de présentation des deux écoles, ainsi que divers articles consultés sur internet pour comprendre et exposer les deux plans pédagogiques. Cependant, il m'a paru nécessaire de rencontrer en personne les directeurs respectifs des deux écoles.

Un entretien face à face est toujours plus agréable et permet de mesurer plus précisément les propos de son interlocuteur, et si nécessaire, de pouvoir rebondir. De plus, il était important de recueillir leur propos "à la source" afin de rester la plus objective possible dans l'analyse et la confrontation des idées de chacun.

Concernant Daniel Mesguich, j'avais besoin de me faire ma propre idée sans me laisser influencer par tout ce qui avait pu être dit, ou écrit, suite à la polémique autour de son plan pédagogique.

Concernant la Manufacture, j'aurais pu tout simplement me reposer sur les connaissances que j'ai. Etant en formation depuis bientôt trois ans dans cette école,

je pense connaître de nombreux éléments concernant le plan pédagogique de Jean-Yves Ruf.

Dans un premier temps, je leur ai donc soumis quelques questions empruntées à mon questionnaire n°1, pour savoir s'ils avaient rencontré un plusieurs maîtres au cours de leur formation, ce qu'ils avaient retenu, et en quoi ils avaient influencé leur travail artistique. Les autres questions avaient pour objectif principal de connaître leurs avis sur la place des maîtres dans l'enseignement.

Finalement, il semble intéressant de noter la différence de parcours des deux directeurs afin de mieux comprendre l'essence de leur plan pédagogique.

Daniel Mesguich fut élève au Conservatoire, y est devenu enseignant à partir de 1983 avant de devenir directeur en 2007. Il est donc, selon moi, une des personnes les plus à même de nous éclairer sur l'histoire de cette école, sur ses bouleversements, notamment au niveau du système pédagogique et du fonctionnement maître-disciple.

Contrairement à Daniel Mesguich, le parcours de Jean-Yves Ruf est plus métissé. Diplômé de l'Ecole Nationale Supérieure du Théâtre National de Strasbourg en 1996, il participe à l'Unité nomade de formation à la mise en scène en 2000. Il a enseigné au TNS en 2005 avant de devenir directeur de la HETSR en 2007.

### III. 4 Synthèse

Arrivé au terme de la présentation des deux écoles, de leurs plans pédagogiques et de leurs directeurs respectifs, il est temps de confronter les deux institutions afin d'analyser au mieux ce qui les rapprochent ou les éloignent et afin surtout de répondre à ma question : quelle place donnent-elles au maître aujourd'hui ?

Dans un souci de clarté et pour la bonne cohérence de mon travail, j'organise l'analyse de cette troisième partie selon l'ordre des questions de mon questionnaire n°2. J'en retire quatre grands thèmes qui sont les suivants : La nécessité d'une école

de formation de l'acteur ; Quelle place pour le maître au sein de l'école aujourd'hui ? ; La réalité professionnelle ; L'influence des écoles.

Ayant également interrogé les pédagogues et metteurs en scène au sujet de leur formation, il s'agira dans ce dernier thème de confronter et de voir si des idées communes pourraient se regrouper en fonction de l'école que chacun a suivies. En complément, j'ajouterai, tout comme dans la synthèse de ma deuxième partie, des réflexions empruntées à Josette Féral.<sup>31</sup>

### **III. 4. a La nécessité d'une école de formation de l'acteur**

L'opinion générale et parfois celle des professionnels et des artistes eux-mêmes demeure pleine de suspicion à l'égard de l'enseignement du théâtre. On dit souvent qu'on ne forme pas un comédien, qu'un comédien a une nature, un talent, une présence, une évidence et que cela suffit à faire de lui un comédien. Les chemins de chaque comédien sont multiples et il n'y a pas de voie unique pour pouvoir acquérir les moyens d'exercer ce métier. Je me suis donc posée la question de la nécessité d'entrer dans une école de formation et j'en ai profité pour la poser à Daniel Mesguich et à Jean-Yves Ruf.

#### ***Le métier d'acteur : un artisanat qui s'apprend***

Aujourd'hui, l'acteur affirme de plus en plus son rôle de créateur face à celui du metteur en scène. Il n'est plus seulement considéré comme un pantin qui exécute les ordres du metteur en scène, mais il est aussi un créateur qui construit en collaboration avec le metteur en scène, main dans la main. Christian Geffroy

---

<sup>31</sup> FERAL Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur. Tome 1 : L'espace du texte/* Montréal, Lansmann/jeu, 2001.

Schlittler utilisait le terme de « créateur-interprète » que je trouve fort approprié ici. Charles Dullin s'adressait dans aux jeunes plein d'espoirs et de désirs d'exercer ce métier, en leur expliquant à quel point « il était difficile, contraignant et nécessitait efforts et travail ». <sup>32</sup> Devenir acteur exige une formation réelle, concrète, tout comme lorsqu'il s'agit d'apprendre un métier considéré comme un artisanat. Cela nécessite un apprentissage long et minutieux, un entraînement permanent, un perfectionnement progressif et une connaissance du métier que nous pouvons atteindre qu'à force d'efforts et d'expériences. Louis Jouvet disait : « Il y a beaucoup de gens pour dire que le théâtre ne s'apprend pas. Les uns, qui méprisent tout apprentissage, rejoignent ici les autres, qui ne croient qu'au génie. Culte de la spontanéité, culte de l'ineffable- finalement, c'est la même chose. Ce que cette même chose nie, implicitement ou non, c'est le travail, précisément le travail du jeu. Et qui pourrait dire qu'un jeu ne s'apprend pas ? » <sup>33</sup>. Louis Jouvet rejoint Dullin sur l'idée que l'acteur apparaît donc comme un artisan avant d'être un artiste. Nous pouvons donc nous poser la question : où le jeune comédien peut-il acquérir tous ces outils ? L'école s'impose alors directement à nous. Toutefois, en quoi, lui serait-elle profitable ?

### *Les écoles de formation*

Selon Jean-Yves Ruf, il n'y a pas de nécessité pour un acteur de suivre une formation au sein d'une école. Ce qui est nécessaire, c'est avant tout, le travail et l'envie de progresser. Si l'acteur a déjà une « bonne boussole » <sup>34</sup> et qu'il fait des rencontres, il se fera sa propre école. Nous pouvons alors nous demander, qu'est-ce que cela signifie « *se faire sa propre école* » ?

Daniel Mesguich évoque deux écoles : « l'école informelle, officieuse, dont les frontières ne sont pas définies, qui est celle de la vie, du hasard, de la rue, du chagrin

---

<sup>32</sup> DULLIN Charles, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Libraire Théâtrale, 1985, p.84.

<sup>33</sup> Antoine Vitez cité par Féral Josette in *Mise en scène et jeu de l'acteur. Tome 1 : L'espace du texte/* Montréal, Lansmann/jeu, 2001, p.35.

<sup>34</sup> Cf Annexes p.73.

d'amour, du deuil ou encore du voyage »<sup>35</sup>. On dit souvent « apprendre sur le tas ». Cette idée rejoint donc clairement l'idée de Jean-Yves Ruf quand il parle de « faire sa propre école »<sup>36</sup>. Ensuite, il y met en lien « l'école officielle, constituée qui contient un programme du matin au soir »<sup>37</sup> avec un cadre précis qui peut être le CNSAD ou la HETSR ou toute autre école de formation. Nous pouvons nous demander qu'est-ce qui est mieux pour le comédien ?

Daniel Mesguich et Jean-Yves Ruf ne privilégient pas une école au dépend de l'autre, mais ils se rejoignent pour dire que l'école officielle permet de gagner du temps. Elle est comme un concentré de l'école informelle et permet de développer et d'obtenir des outils techniques afin de permettre au comédien d'approfondir ce qu'il possède déjà à l'intérieur de lui. Evoquant le travail du corps et de la voix, le comédien doit mettre le doigt sur les béquilles accumulées lors de sa vie pour qu'il apprenne ensuite à les gommer. Féral parle de « solides bases qui permettent d'améliorer les possibilités de communication entre les interprètes, et d'enlever tous les dangers de « brouillage » qui ralentissent le travail »<sup>38</sup>. Après avoir pris conscience de ces « brouillages », le comédien pourra plus rapidement s'ouvrir et grandir. Cela rejoint l'idée de Ludwig Hohl que cite Jean-Yves Ruf : « l'école permet de développer un travail qui consiste à porter « un processus intérieur vers l'extérieur »<sup>39</sup>. Il ajoute : « Elle donne le droit au jeune comédien de se tromper, de se perdre, d'expérimenter en traversant des déserts »<sup>40</sup>. Il est souvent difficile de rencontrer cela dans la réalité professionnelle car celle-ci laisse peu de temps, par souci d'efficacité. Non seulement l'école permet de perfectionner les fondamentaux du jeu, mais elle permet aussi de favoriser les rencontres et la mise en place d'un réseau professionnel.

---

<sup>35</sup> Cf Annexes p.82.

<sup>36</sup> Cf Annexes p.73.

<sup>37</sup> Cf Annexes p.82.

<sup>38</sup> FERAL Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur. Tome 1 : L'espace du texte* Montréal, Lansmann/jeu, 2001, p. 39.

<sup>39</sup> Cf. Annexes p.74.

<sup>40</sup> Cf. Annexes p.73.

### III. 4. b Quelle place pour le maître au sein du CNSAD et de la HETSR ?

Afin de répondre à cette question, je me propose d'analyser d'abord plus précisément le profil des pédagogues choisis pour venir enseigner dans les deux écoles étudiées. Qui choisit et selon quels critères ? Serait-il possible pour un pédagogue engagé à la HETSR d'enseigner également au CNSAD ?

#### *Maîtres ou pédagogues*

Le choix des pédagogues, maîtres, ou intervenants selon les cas, se fait de manière subjective. Il dépend principalement du directeur de l'école.

Daniel Mesguich insiste sur la notion de maître. Il est important, selon lui, de garder ce terme même si il fait très « XVI<sup>e</sup> siècle » et qu' « il peut être mal vu dans une démocratie »<sup>41</sup>. Il reconnaît que ce terme peut paraître péjoratif mais insiste pour le maintenir. En effet, le terme maître vient de *Magister* en latin qui veut dire *très grand*. Tout comme l'idée déjà évoquée plus haut, nous avons besoin, selon lui, de gens très grands dans notre société et ceux-ci sont des maîtres. Au CNSAD, Daniel Mesguich fait le choix d'engager des maîtres et il les appelle ainsi. Ce modèle rappelle celui de la Russie évoqué par Anton Kouznetsov. En effet, tout comme les russes, Daniel Mesguich n'éprouve aucune gêne à utiliser le mot « maître » dans son école. Il fait remarquer qu'il en était ainsi à l'origine du Conservatoire. Pourquoi n'en serait-il pas ainsi aujourd'hui ?

Quel est le profil du maître qui entre au CNSAD ? Que doit-il avoir ? Quelles qualités Daniel Mesguich reconnaît-il à un maître ? Le directeur du CNSAD insiste, premièrement, sur la notion de bienveillance : « Le maître doit avoir un grand amour de ceux qui ne savent pas encore faire ce qu'il aimerait qu'on fasse »<sup>42</sup>. Deuxièmement, il doit avoir une ouverture : « une envie que la jeune femme ou le

---

<sup>41</sup> Cf. Annexes p.84.

<sup>42</sup> Cf. Annexes p.85.



jeune homme en face de lui devienne formidable »<sup>43</sup>. La culture générale est également, selon lui, très importante : « Le maître doit pouvoir être à l'aise dans tous les répertoires »<sup>44</sup>. Enfin, il doit avoir une « noblesse », une « éthique » et une « hauteur de vue » selon les termes de Daniel Mesguich. Ce qui compte, c'est la manière dont le maître va réagir face à tel problème et non pas tellement ce qu'il dit. Daniel Mesguich ajoute : « S'ils ont du talent, c'est encore mieux ! »<sup>45</sup>. Avec toutes ces qualités, les élèves du CNSAD pourront dire, selon son directeur, « *j'étais dans la classe de...* ».

Il est intéressant de noter ce que Claude Stratz, qui a précédé Daniel Mesguich à la direction du CNSAD, disait par rapport au maître qu'il préférait appeler « le grand enseignant »<sup>46</sup>. Selon lui : « le grand enseignant est celui qui s'interroge sur sa pratique. Il n'est pas forcément celui qui vient avec ses acquis et qui se sert de ses acquis brillamment »<sup>47</sup>. Il précise: « le grand enseignant est celui qui sait transmettre une inquiétude, un doute qui va permettre à l'autre de cheminer et de construire. Il apprend à se poser les bonnes questions et il n'est pas celui qui apporte les réponses. Les réponses sont toujours celles d'aujourd'hui. Les réponses que tout artiste amène ont été à un moment nouvelles mais on ne peut pas les reproduire parce que dans ce cas, on sérénise le créateur en face de soi »<sup>48</sup>. Claude Stratz souhaite donc le même type de pédagogue choisi par Daniel Mesguich.

Quand j'analyse les réponses de chacun des deux directeurs interrogés, je m'aperçois que Daniel Mesguich décrit un maître idéal. Dans le cas de la HETSR, c'est très différent : Jean-Yves Ruf est plus pragmatique et moins porté sur la personne. Il n'utilise pas le terme maître.

Les gens qui viennent enseigner à la Manufacture sont des intervenants ponctuels qui donnent des stages de quelques semaines à quelques mois. Selon Jean-Yves Ruf, l'intervenant doit être quelqu'un qui privilégie avant tout une écoute et

---

<sup>43</sup> Cf. Annexes p.85.

<sup>44</sup> Cf. Annexes p.85.

<sup>45</sup> Cf. Annexes p.85.

<sup>46</sup> Site du CNSAD : *Etre Acteur, réalisé par JP Larcher*, <http://www.cnsad.fr/public/histoire/histoire.htm>

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> Ibidem.

qui a une vraie démarche. Il rejoint en ce sens, l'idée de bienveillance de Daniel Mesguich et celle évoquée par Claude Stratz. Cependant, il parle du profil de l'intervenant, tout en le posant toujours dans le contexte de l'école. A la différence de Daniel Mesguich, Jean-Yves Ruf pense davantage en terme de pédagogie : les intervenants ne seront pas les mêmes en première, deuxième ou troisième année. En troisième année, il se permet d'engager des gens plus «autistes et moins instituteurs »<sup>49</sup>, qui sont « dans leur recherche parfois obsessionnelle et qui savent moins gérer les groupes ».<sup>50</sup> Les élèves en troisième année sont assez autonomes pour s'autogérer, d'autant plus qu'ils pourront être amenés à travailler avec ces professionnels à leur sortie.

D'un côté, Daniel Mesguich souhaite un maître d'exception pour suivre les élèves depuis leur entrée jusqu'à leur sortie, sans prendre en compte le fait qu'ils soient en première, deuxième ou troisième année. Au CNSAD, l'élève est considéré comme un artiste à part entière et il lui sera demandé dès son entrée de faire les plus grandes choses possibles.

De l'autre côté, Jean-Yves Ruf privilégie un enseignement plus pédagogique où l'étudiant, au centre de toutes préoccupations, sera amené petit à petit à rencontrer ponctuellement des intervenants, pédagogues ou metteurs en scène. Les intervenants seront différents en première année ou en troisième année et selon les besoins des étudiants.

### *Un seul maître ou plusieurs intervenants*

Nous venons de voir que d'un côté, le CNSAD privilégie la formation avec un profil d'enseignant unique que les élèves seront amenés à suivre pendant toute leur formation. De l'autre côté, la HETSR adopte un système plus métissé où les intervenants viendront ponctuellement donner des stages. Je me demande alors quels sont les avantages et/ou les désavantages de ces deux systèmes pour les apprentis-comédiens ?

---

<sup>49</sup> Cf. Annexes p.76.

<sup>50</sup> Cf. Annexes p.76.

En plus de la parole des deux directeurs, je vous propose de prendre en compte celles des pédagogues et metteurs en scène à qui j'ai également posé cette question.

A nouveau, il n'est pas facile de répondre car bien évidemment, elle pourra être différente selon chaque apprenti-comédien. Jean-Yves Ruf en parle très bien. Pour lui, tout dépend de la maturité de l'étudiant. Toutefois, il n'est pas possible d'imaginer un pédagogue par étudiant. Le mieux selon lui est de garder ce système de stages tout en faisant un contrepoint de suivis par les responsables pédagogiques et le directeur. Il ne condamne pas l'idée de maître mais il n'est pas question pour lui d'imposer un maître, mais bel et bien plutôt de donner la possibilité au jeune comédien de se choisir un maître.

Le changement de pédagogues est, selon Claude Régy, très important. Il faut, selon lui, que les élèves-comédiens s'entraînent à changer leurs méthodes de jeux et il voit dans le maître unique un « risque d'intoxication » à force d'être sous son influence, pouvant aller jusqu'au rejet ou au contraire à la passion.

Isabelle Pousseur aime dans l'idée de rencontrer plusieurs intervenants au cours de sa formation le fait de prendre ce qu'elle a envie de prendre là où elle le souhaite. Aujourd'hui, il faut, selon elle, que l'étudiant acquière dans sa formation indépendance et autonomie.

Daniel Mesguich voit un enseignement à la carte auquel le monde entier donne raison. Aujourd'hui, « la pluralité fait bonne presse et il est bien vu de travailler avec le plus de gens possibles que l'on pourra mettre ensuite sur son Curriculum Vitae. »<sup>51</sup>

Le comédien, selon Dorian Rossel, a besoin de quelqu'un qui le connaisse vraiment et qui le suive pour le faire travailler sur des zones de sa personnalité qu'il ignore. Toutefois, cela peut arriver même dans une école qui fonctionne plus par stages s'il y a un suivi personnel régulier, ce dont parlait Jean-Yves Ruf.

---

<sup>51</sup> Cf. Annexes p.86.

Anton Kouznetsov approuve l'idée de découvrir des univers différents afin de pouvoir trouver ensuite le sien. Mais le risque avec ce système est parfois le survol des choses. Passer un court moment avec un intervenant sans avoir le temps de toucher à des points fondamentaux peut être frustrant.

Le comédien risque d'avoir l'impression de n'être pas allé au bout du travail. (Mais est-il possible d'aller au bout ?).

Enfin, pour Vincent Macaigne, Il s'agit là de fausses questions :

*« L'important pour un élève comédien est avant tout d'apprendre, de jouer et de créer, de découvrir des auteurs, d'aller au théâtre, de tester des choses, de mettre en scène et de se frotter à tout. Après, il n'y a pas vraiment de règles et peu importe si l'élève suit un maître ou qu'il rencontre plusieurs intervenants durant sa formation. Le plus important est qu'il garde son centre, ses envies et qu'il soit toujours en réaction, qu'il ose entrer en contradiction avec son maître ou son intervenant. »<sup>52</sup>*

Vincent Macaigne porte donc plus loin l'idée d'Anton Kouznetsov en disant que le temps est trop court pour se frotter à l'intervenant et oser entrer en contradiction avec lui.

### *La place de la mémoire et de l'étude du passé*

Les deux écoles se rejoignent sur l'idée primordiale de donner une place à la mémoire et à l'étude du passé. Selon Jean-Yves Ruf : « Nié l'histoire est ce qu'il y a de plus grave »<sup>53</sup>. Selon les termes de Daniel Mesguich : « C'est un acte fascinant et non pas un acte de civilisation »<sup>54</sup>. Tous deux accordent donc une place importante à l'enseignement de l'histoire du théâtre et à la dramaturgie classique au sein de leur école. L'élève-comédien a besoin de connaître ce qui s'est passé avant lui. C'est également une manière de donner le choix au jeune apprenti de se découvrir d'autres maîtres en se plongeant pleinement dans la pensée des grandes figures

---

<sup>52</sup> Cf. Annexes p.66.

<sup>53</sup> Cf. Annexes p.77.

<sup>54</sup> Cf. Annexes p.88.

théâtrales ou des mouvements qu'ils ont pu déclencher. Ainsi, une fois les grands noms connus et en ayant compris les contextes des grands textes, le jeune comédien sera en mesure de les remettre en scène, les relativiser, les analyser, les ouvrir et les déplacer. L'annuler purement et simplement n'est jamais en soi quelque chose d'intéressant mais aller contre, ou le contredire, peut le devenir. Et pour cela, il a besoin du cadre que représente cet enseignement-là. C'est en somme le même principe qu'avec un maître. Le maître pose un cadre que le disciple, à un certain moment, pourra décider de dépasser.

Ainsi, il est important de noter que les plans pédagogiques de Daniel Mesguich et Jean-Yves Ruf ne sont pas complètement opposés.

D'un côté, Daniel Mesguich prône un maître unique dans son projet, mais reconnaît aussi l'importance de l'ouverture vers l'Histoire afin d'élargir son champ de connaissances et de métisser ses influences. De son côté Jean-Yves propose une formation métissée faite de rencontres multiples, qui ne contredit en aucun cas la possibilité de se trouver un maître

### **III. 4. c La réalité professionnelle**

Après avoir examiné la place du maître dans chacune des deux écoles, je pense qu'il est important à présent de voir ce qu'il en est avec la réalité qui attend les comédiens sortant de ces écoles. Nous l'avons vu, l'école est un lieu où la rencontre avec un maître peut être possible. Toutefois, la vie professionnelle, celle qui attend l'apprenti-comédien à sa sortie de l'école, l'est aussi. Nous l'avons vu dans ma deuxième partie. Je me demande alors comment une école prépare ses étudiants à entrer dans la réalité professionnelle. Les prépare-t-elle à avoir la chance de faire cette rencontre si celle-ci n'a pas eu lieu au sein de l'école ?

*Spécialisation ou polyvalence de l'apprenti-comédien?*

Comme déjà évoqué, le théâtre aujourd'hui se développe considérablement et ses frontières sont de plus en plus poreuses. En effet, les arts ont tendance à se mêler et il est parfois difficile de dire si nous avons assisté à un spectacle de danse, de théâtre ou d'art plastiques. Comment nos deux écoles préparent-elles leurs apprentis-comédiens à travailler dans ce théâtre-là ? L'acteur doit-il toucher à tout, être polyvalent ? Le risque avec ce système n'est-il pas d'entrer dans ce survol des choses que nous avons évoqué plus haut ? Et de l'autre côté, n'est-il pas dangereux d'habituer le jeune comédien à une seule pensée, à suivre une seule personne, une seule méthode dont il deviendrait pratiquement spécialiste ? Comment affronterait-il alors la réalité professionnelle si diversifiée ?

D'un côté, nous avons le CNSAD où selon son directeur « la seule tâche est de travailler pendant 3 ans au plus haut niveau »<sup>55</sup>.

La question d'entrer dans la réalité professionnelle est évidemment importante mais Daniel Mesguich décide de ne pas trop s'en occuper par peur de devenir « les valets de l'offre et de la demande telle qu'elle existe à l'extérieur »<sup>56</sup>. Selon lui, le niveau du théâtre est en baisse, notamment avec la floraison de « one man show plus ou moins vaseux à cause des amuseurs de télévision »<sup>57</sup>. « Le Conservatoire ne doit pas tenir compte de cette réalité sinon il risquerait de s'abaisser au niveau de la profession »<sup>58</sup>. Il fait donc le choix de ne pas prendre en compte la réalité extérieure ; et lorsque les élèves-comédiens sortiront du CNSAD après avoir travaillé au plus haut niveau, ils auront, selon lui, « le monde à leur pied »<sup>59</sup>. Il s'explique : « Ce sera à la réalité professionnelle de s'adapter à la hauteur de vue, à l'éthique, à la puissance, à la force artistique, philosophique, intellectuelle et émotionnelle des élèves »<sup>60</sup>.

De l'autre côté, nous avons la HETSR qui prend en compte la réalité professionnelle extérieure pour préparer au mieux les jeunes comédiens à y entrer, notamment en organisant des stages où les étudiants sont appelés à s'y confronter.

---

<sup>55</sup> Cf. Annexes p.83.

<sup>56</sup> Cf. Annexes p.83.

<sup>57</sup> Cf. Annexes p.84.

<sup>58</sup> Cf. Annexes p.84

<sup>59</sup> Cf. Annexes p.84.

<sup>60</sup> Cf. Annexes p.84

L'école n'a bien sûr par les moyens nécessaires pour expérimenter toutes les formes d'art que les comédiens risquent de retrouver en sortant. Mais ce qui compte avant tout, selon son directeur, c'est de « déclencher chez l'étudiant un processus réflexif »<sup>61</sup>. L'école doit les aider à acquérir leur propre démarche petit à petit. Son but n'est pas de former un comédien qui deviendrait une espèce d'animal multiscarte qui saurait à peu près tout faire, mais il est important, avant tout, qu'il apprenne à développer peu à peu sa propre manière de travailler. Il faut qu'il acquière une autonomie et une exigence, pour qu'en sortant de l'école, il puisse interroger des formes qu'il connaît moins, mais auxquelles il sera capable de se confronter intelligemment.

L'idée ici n'est pas de former un comédien polyvalent, ni même qu'il devienne un spécialiste. D'un côté, nous avons une école qui décide de travailler et de former ses élèves au plus haut niveau en préférant ignorer la réalité extérieure. Toutefois, cette même école, montre ses comédiens en invitant des professionnels aux présentations d'école. A l'opposé, nous avons une école qui décide de prendre en compte cette réalité pour justement inciter les élèves-comédiens à devenir autonomes et qu'ils puissent s'adapter au mieux à un univers professionnel en mouvement.

Cette étude repose sur des entretiens et la voix de différentes personnes qui ont eu une certaine histoire théâtrale. Avant de conclure, il semble nécessaire de prendre en compte l'origine de ces interlocuteurs et de tenter de dégager des axes de réflexions supplémentaires. L'école dans laquelle ils ont été formés influence-t-elle d'une certaine manière leurs façons de penser et leurs réponses ? Qu'en est-il de l'effet de génération ?

### **III. 4. d L'influence des écoles et des générations**

Parmi les interlocuteurs que j'ai interrogés, certains ont suivis leur formation dans la même école. Daniel Mesguich, Bruno Putzulu et Vincent Macaigne viennent du CNSAD. Jean-François Sivadier et Jean-Yves Ruf sont issus du TNS. Les autres

---

<sup>61</sup> Cf. Annexes p.75.

personnes interrogées viennent toutes d'écoles différentes (Le Conservatoire de Genève pour André Steiger, L'école de Dullin pour Claude Régy, l'INSAS pour Isabelle Pousseur, L'Académie Nationale du Théâtre de St Petersburg pour Anton Kouznetsov, L'école Serge Martin pour Dorian Rossel et enfin la HETSR pour Alexandre Doublet).

Nous pouvons remarquer qu'Alexandre Doublet, qui a suivi un enseignement à la HETSR, sous forme de stages avec des intervenants différents, ne condamne en aucun cas la notion de maître. Toutefois, il reste attaché à cette idée de métissage et il revendique clairement ne pas s'être vu imposer un maître. Les maîtres dont il parle, il les a choisis et découverts. Il n'est pas contre l'idée d'une école avec des maîtres car, selon lui, il est bien que chaque école ait une ligne claire pour que les élèves qui postulent puissent décider quelle sorte d'enseignement ils souhaitent avoir.

Daniel Mesguich, Bruno Putzulu et Vincent Macaigne, tous les trois issus du CNSAD, ont une tendance à défendre l'école avec des maîtres. Pour Daniel Mesguich, nous l'avons vu, cela est clair.

Bruno Putzulu défend clairement cet enseignement qu'il a reçu même s'il tient très fortement à cette idée de notion individuelle. Philippe Adrien qui a été son maître ne l'était pas pour d'autres.

Enfin, Vincent Macaigne rejoint Alexandre Doublet et défend davantage l'idée selon laquelle une école se doit de créer un cadre et d'exposer clairement sa ligne pédagogique, non seulement pour que les élèves puissent choisir mais aussi pour qu'ils puissent réagir à ce cadre.

André Steiger, qui vient du Conservatoire de Genève, rejoint l'idée de Daniel Mesguich. Il est également issu d'un Conservatoire.

Jean-François Sivadier et Jean-Yves Ruf, tous deux anciens élèves du TNS et issu de la même génération, se rejoignent clairement sur l'idée d'un enseignement métissé. Par contre, ils ne condamnent pas l'idée du maître qu'ils ont d'ailleurs rencontré dans l'exercice de leur profession.



Dorian Rossel rejoint l'idée de la formation métissée bien qu'il ait reçu un enseignement plus « magistral ».

Les autres interlocuteurs, qu'ils se soient formés auprès d'un maître ou avec plusieurs intervenants, ont une préférence pour l'idée de métissage tout en ne condamnant pas la notion de maître. L'idéal serait de trouver un juste équilibre entre ces deux systèmes.

L'école joue peut-être un rôle mais elle n'est pas le seul élément à prendre en compte. Qu'en est-il de la génération ?

Claude Régy, issu de la génération la plus âgée prise en compte dans mon enquête avec André Steiger, défend clairement l'importance pour un apprenti-comédien de faire l'expérience de plusieurs rencontres durant sa formation et il rejette l'influence d'un maître qui risquerait d'intoxiquer son élève.

Isabelle Pousseur a beau être de la même génération que Daniel Mesguich, elle défend plus la diversité des enseignements, mais sans pour autant condamner l'idée de maître.

Enfin, en ce qui concerne les praticiens issus de la plus jeune génération interrogée, ils défendent tous les trois cette idée de métissage.

Au regard de cette dernière analyse, nous pouvons noter à quel point il est difficile de trouver les influences qui amènent mes interlocuteurs à penser le maître de telle manière plutôt que telle autre. En effet, je reviendrai à cette idée que les artistes que j'ai interrogés sont avant tout des êtres humains qui sont en perpétuel mouvement et qui ne cessent d'évoluer et de changer. L'école et la formation qu'ils ont reçue peut avoir une influence, tout comme la génération de laquelle ils sont issus. Toutefois, cela ne suffit pas. C'est toute l'expérience de vie qu'il faudrait prendre en compte, l'éducation qu'ils ont eue, la famille, les amis, les rencontres, les projets, les réussites, les échecs, etc.

# Conclusion

Dans une première partie, nous avons remarqué à quel point la notion de maître est large, complexe, diversifiée et difficile à définir.

Cela est confirmé dans la deuxième partie par les commentaires recueillis par les praticiens interrogés. En effet, l'idée du maître au théâtre ne peut pas être définie de façon générale car cette notion est avant tout individuelle. Elle dépend de chacun. Nous pouvons reconnaître des maîtres mais ne pas les considérer comme étant les nôtres. Il en va ainsi des « maîtres anciens » comme Grotowski, Brecht ou Artaud. De plus, la notion de maître s'est étirée et déplacée. Ainsi, les maîtres, pour certains, ne seront pas obligatoirement personnifiés, mais ils pourront prendre une forme plus large et être des influences, comme les spectacles, les films, les livres ou des artistes de même génération ne venant pas forcément du monde théâtral.

Dans une troisième partie, nous avons confronté deux écoles. D'un côté, le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris qui donne une place principale au maître, sans pour autant négliger l'Histoire, ce qui lui permet d'élargir son champ de connaissances et de métisser ses influences. De l'autre côté, la Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande propose une formation métissée faite de rencontres multiples, qui ne contredit pas la possibilité de se trouver un maître. Ces deux écoles qui nous semblaient diamétralement opposées se rejoignent donc sur le fait que se découvrir un maître reste une histoire personnelle et que l'école n'est pas forcément le seul endroit où cette rencontre peut avoir lieu.

A l'issue de cette étude, les résultats que j'ai obtenus ne sont en aucun cas spectaculaires. Ils sont le reflet de la voix de plusieurs personnes qui ont chacune une histoire théâtrale différente. Même si l'étude a été faite sur un échantillon assez représentatif du théâtre d'aujourd'hui, il est important de noter que mes résultats auraient pu être totalement différents si j'avais interrogé d'autres praticiens.

Au début de ma recherche, je n'avais aucune idée préconçue, juste ma grande envie de traiter cette question pour comprendre d'où venait mon sentiment d'appartenir à une génération sans maîtres. Je me trouvais devant un gouffre dans

lequel je suis tombée. Comme Alice revient du Pays des Merveilles où elle a vécu une aventure initiatique et bouleversante, j'ai moi aussi traversé et découvert un monde complexe et étrange. Mes enquêtes m'ont permis de rencontrer des gens avec des perceptions et des expériences différentes, toutes plus riches les unes que les autres. Certains m'ont mise en garde, et d'autres m'ont permis de relativiser avec cette notion de maître, de la prendre avec plus de sérénité et avec moins de pression. Aujourd'hui, je me sens beaucoup plus libre avec cette notion et n'éprouve plus cette crainte que je pouvais ressentir au début de mon étude : la crainte d'employer ce mot. Je crois fortement à cette notion, même si je ne pense pas avoir un maître. Je reconnais certaines personnes comme étant des maîtres, sans pour autant que cela soit les miens et je n'exclus pas la possibilité d'en rencontrer un, plus tard. Ma formation m'a permis de rencontrer toutes sortes de gens, appartenant ou non au monde du théâtre, et aujourd'hui, je porte un peu de chacun d'eux en moi.

Lors de la rédaction de mon mémoire, une rencontre a été pour moi très significative. J'ai été très impressionnée par le travail mené au cours de ma troisième année sous la direction de Claudia Bosse. J'ai ressenti cette impression d'être face à quelqu'un qu'on pourrait appeler « maître ». Je ne la considère pas comme mon maître mais je reconnais en elle cette qualité. Elle avait une véritable démarche, était dans une recherche constante et nous transmettait tout en recherchant avec nous.

Concernant mon sentiment d'appartenir à une génération orpheline, il est aujourd'hui moins présent. Beaucoup d'influences guident mon parcours de jeune comédienne. Le lapin qui guide Alice au Pays des Merveilles prend la forme de personnalités très fortes que j'ai rencontrées au cours de ma formation, de spectacles que j'ai vus, de metteurs en scènes, de films, de musiciens, d'artistes-peintres, d'écrivains, de philosophes, etc. Alice a besoin de son lapin pour avancer, tout comme j'ai besoin d'influences, de modèles et d'inspirations pour me construire en tant que comédienne.

Arrivée à ce stade, je prends pleinement conscience du rôle de mon interrogation. Elle est une question qui me permet d'avancer. Ce qui fait que je me sens plus forte aujourd'hui, c'est justement le fait de n'avoir pas résolu complètement cette question du maître. Cette quête d'identité permanente m'accompagne. C'est, je

crois, ce qui me permet d'être toujours ouverte et d'avancer dans ce métier que je m'appête à faire. En somme, ces questions ont le même rôle que le lapin d'Alice, elles me permettent de tracer mon chemin.

Pour compléter mon étude, il serait intéressant de la poursuivre afin de comprendre plus concrètement comment se crée et comment se vit la relation maître-disciple. Comment un maître transmet-il à son disciple ? Quelles interactions se créent ? Comment concrètement se transmet un savoir, une idée, une approche, une vision ? Y a-t-il des modèles de transmission, ou là encore s'agit-il d'une histoire personnelle?

# Bibliographie

## Ouvrages :

CYRULNIK Boris, MORIN Edgar, *Dialogue sur la nature humaine*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2000.

FERAL Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur. Tome 1 : L'espace du texte/* Montréal, Lansmann/jeu, 2001.

LASALLE Jean et RIVIERE Jean-Loup, *Conversations sur la formation de l'acteur ;* suivi de *Après* (pièce de théâtre) de Jacques Lasalle, Arles, Actes Sud-Papiers/ Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, (Apprendre ; 20), Arles, 2004.

MESGUICH Daniel, *Je n'ai jamais quitté l'école... entretiens avec Rodolphe Fouano*, Paris, Albin Michel, 2009.

MESGUICH Daniel et MAUREL Xavier, *Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique*, plaquette C.N.S.A.D., 2010.

RANCIERE Jacques, *Le maître ignorant*, Paris, Editions 10/18, 2004.

STEINER Georges, *Maîtres et disciples*, Paris, Gallimard, 2003.

SUEUR Monique, *Deux siècles au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique*, Paris, Collection Comédie Française, 1986.

VITEZ Antoine, *Ecrits sur le théâtre, 5. Le Monde*, édition établie et annotée par Nathalie Léger, préface de Emile Copfermann, Paris, P.O.L, 1998.

WAQUET Françoise, *Les enfants de Socrate filiation intellectuelle et transmission de savoir XVIIe-XXIe siècle*, Paris, Albin Michel 2008.

## Reuves et articles de revues:

Maîtres et Disciples, *Etudes Revue de Culture Contemporaine*, n°410/6, Paris, juin 2009.

Famille et héritages-dossier, *Théâtre Magazine*, n°17, Paris, décembre 2004/janvier 2005.

L'Art d'enseigner-dossier, *Mouvement*, n°53, Paris, septembre 2009.

L'Art d'hériter, *Les Cahiers du Renard*, n°14, Paris, juillet 1993.

Les penseurs de l'enseignement de Grotowski à Gabily, *Alternative théâtrales*, n° 70-71, Bruxelles, décembre 2001.

## Documents consultés sur internet :

DELUCVELLERIE Jacques, *Etudier ou apprendre*.

[www.theatreetpublic.org/.../ETUDIER\\_OU\\_APPRENDRE-delcuvellerie.doc](http://www.theatreetpublic.org/.../ETUDIER_OU_APPRENDRE-delcuvellerie.doc)

DUSIGNE Jean-François, Extrait de *Le Théâtre du Soleil, des traditions orientales à la modernité*, Editions Sceren, 2005.

[http://www.artacartoucherie.com/IMG/pdf/Textesoleilarta\\_doc.pdf](http://www.artacartoucherie.com/IMG/pdf/Textesoleilarta_doc.pdf)

KERVEGAN Jean-François, *Hegel et l'hégélianisme*, PUF. *Que sais-je*,

[http://www.akadem.org/photos/contextuels/6779\\_12\\_maîtreEsclave.pdf](http://www.akadem.org/photos/contextuels/6779_12_maîtreEsclave.pdf)

LARCHER J-P, vidéo « *Etre Acteur* », Site du CNSAD :

<http://www.cnsad.fr/public/histoire/histoire.htm>

LEGER Ariane, « Jouer au maître et au disciple. Filiation, maîtrise et ironie dans la correspondance de Jacques Ferron et Pierre Baillargeon », *Revue @nalyzes*,

<http://www.revue-analyses.org/document.php?id=837>

ROBERT Catherine, « Jean-Yves Ruf : Apprendre des choses comme en les volant », *Journal La Terrasse*, Eliaz Editions, [http://www.journal-](http://www.journal-laterasse.fr/hs_desc.php?men=0&id_hs=32)

[laterasse.fr/hs\\_desc.php?men=0&id\\_hs=32](http://www.journal-laterasse.fr/hs_desc.php?men=0&id_hs=32)

ROBERT Catherine, « Wajdi Mouawad : Itinéraire difficile et passionnant », *Journal La Terrasse*, Eliaz Editions, [http://www.journal-](http://www.journal-laterasse.fr/hs_desc.php?men=0&id_hs=18)

[laterasse.fr/hs\\_desc.php?men=0&id\\_hs=18](http://www.journal-laterasse.fr/hs_desc.php?men=0&id_hs=18)

ROBIC Myriam, « Théodore de Banville : maître, disciple ou passeur ? », *Acta Fabula*, <http://www.fabula.org/revue/document5128.php>

PIOLAT SOLEYMAT Manuel, « Dominique Pitoiset : Dépasser la relation du maître à l'élève », *Journal La Terrasse*, Eliaz Editions, [http://www.journal-](http://www.journal-laterasse.fr/hs_desc.php?men=0&id_hs=41)

[laterasse.fr/hs\\_desc.php?men=0&id\\_hs=41](http://www.journal-laterasse.fr/hs_desc.php?men=0&id_hs=41)

Aujourd'hui

ni Dieu

ni Maître

?

**ANNEXES**

Emilie Blaser.

La Manufacture - Haute École de Théâtre de Suisse Romande.

# Sommaire des annexes

<b>A. Enquête 1: Quelle place pour le maître dans le théâtre d'aujourd'hui ?</b>	<b>3</b>
Le questionnaire n°1	3
Bruno Putzulu	5
André Steiger	11
Alexandre Doublet	19
Isabelle Pousseur	25
Jean-François Sivadier	32
Anton Kouznetsov	38
Claude Régy	45
Dorian Rossel	52
Christian Colin	58
Vincent Macaigne	63
<b>B. Enquête 2: Place du maître dans l'enseignement en 2010</b>	<b>68</b>
Le Questionnaire n°2	68
Jean-Yves Ruf	70
Daniel Mesguich	79



## A. Enquête 1: Quelle place pour le maître dans le théâtre d'aujourd'hui ?

### Le questionnaire n°1

- Avez-vous eu ou connu un ou plusieurs « maître(s) » durant votre formation ou pendant l'exercice de votre profession ?

SI OUI	SI NON :
<p>↓</p> <ul style="list-style-type: none"><li>- Qui est cette ou ces personnes(s) ?- circonstances de la rencontre</li><li>- Pourquoi la/les considérer comme maître(s)</li><li>- Quelles sont les qualités qu'avait cette/ces personne(s)</li><li>- Quel enseignement avez-vous reçu de ce(s) maître(s) ? Qu'avez-vous appris à son/leurs côté(s) ?</li><li>- Comment ou en quoi ont-ils influencé votre travail artistique ou votre manière de l'envisager ?</li><li>- Avez-vous transmis cet enseignement à d'autres ? Si oui, à quelles occasions et comment ?</li><li>- Avez-vous ressenti le besoin de rompre avec cette figure de maître ? Si oui, pourquoi</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>- Vous ne vous reconnaissez aucun maître.</li><li>- Avez-vous reçu un enseignement. Si oui, où ?</li><li>- Avez-vous rencontré néanmoins des personnes dont la rencontre a été pour vous déterminante. Qui ? Pourquoi ? En quoi ?</li></ul>

- Quelles sont les grandes influences, quels sont les modèles, quelles sont les influences – appartenant ou non au monde du théâtre – qui guident ou nourrissent votre parcours artistique ?
- Quels sont les artistes de votre génération ou de générations antérieures dont vous vous sentez proches et avec lesquels vous avez des affinités ? Quelles en sont les raisons ?
- Vous inscrivez-vous dans une filiation ? Si oui, laquelle ? Et quel en a été l'impact sur votre travail en tant que comédien et/ou metteur en scène ?
- Que pensez-vous du projet de Daniel Mesguich appuyé par l'Etat français de réintroduire les « maîtres » dans la formation des comédiens au CNSAD ? Quels en seraient les bénéfices et/ou les désavantages pour les comédiens et metteurs en scène d'aujourd'hui ?
- En opposition, nous pouvons observer le fonctionnement de la HETSR. Où vous positionnez-vous par rapport à ça ?
- De façon plus générale, y-a-t-il une place pour les maîtres dans un futur proche ?
- Que pensez-vous de la citation Wajdi Mouawad : « *Mes véritables maîtres furent ma génération, mon époque, le monde et l'Histoire* » ?

## **Bruno Putzulu**

*Jeudi 14 janvier 2010 à 18h30, rendez-vous téléphonique Lausanne-Paris. Durée environ 40 minutes.*

### *Bibliographie :*

*Sa formation professionnelle débute en 1990 où il fut l'élève de Philippe Adrien pendant 3 ans au Conservatoire Nationale Supérieur d'Art Dramatique à Paris. De 1994 à 2003, il fut pensionnaire à la Comédie Française où il travailla notamment sous la direction de Philippe Adrien, Antoine Vitez, Jacques Lasalle, Roger Planchon, Georges Lavaudant, Catherine Hiegel, Jean-Pierre Miquel, etc...*

*Dès 1993, il travaille également pour le cinéma sous la direction de nombreux réalisateurs tels que Bertrand Tavernier, Jacques Audiard, Jean-Luc Godard, Antoine de Caunes et Michel Boujenah pour ne citer qu'eux.*

*Il joue pour la télévision et prête sa voix pour des documentaires.*

*En 2002, il est nommé Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres.*

*En 2007, il est l'auteur de Je me suis régaté, un livre de conversations avec Philippe Noiret.*

*En 2009, il écrit son premier album de chanson qui sortira prochainement.*

### *Contexte :*

*Je rencontre Bruno Putzulu à Paris en 2006 au Restaurant Le Papparazzi où je travaillais en tant que serveuse. Très vite, nous nous lions d'amitié, parlons théâtre. Il me conseille pour mes scènes du concours d'entrée à la Manufacture. Grâce à ses conseils et ses encouragements, il est une des personnes à qui je dois mon entrée dans cette école.*

### **- As-tu eu ou connu un ou plusieurs « maître(s) » durant ta formation ou pendant l'exercice de ta profession ?**

Il faudrait d'abord s'entendre sur le mot maître... Pour moi, cela n'a rien à voir avec un gourou par exemple.

J'ai l'impression d'avoir eu un maître en la personne de Philippe Adrien parce que j'ai beaucoup travaillé avec lui. Je l'ai rencontré au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris où je l'ai eu comme professeur pendant trois années et j'ai fais deux spectacles avec lui : « En attendant Godot » et « Monsieur de Pourceaugnac ».

Philippe Noiret me parlait de Jean Vilar comme son maître. A la fin de sa vie, il a été pour lui la rencontre la plus importante. Je peux dire la même chose pour Philippe Adrien. Dans le mot maître, il y a aussi comme une reconnaissance envers quelqu'un qui nous aurait formés. Je crois que l'on rencontre son maître plus au moment de sa formation qu'au moment des films ou des pièces de théâtre que l'on fera ensuite. Cela a vraiment avoir avec la formation du comédien.

- **Pourquoi considères-tu Philippe Adrien comme un maître ?**

Je n'ai jamais appelé Philippe Adrien « maître » mais dans les Arts martiaux j'avais un maître et je l'appelais « maître ».

Peut-être qu'un maître refuserait qu'on l'appelle maître tout compte fait.

A un moment, on se considère comme l'élève. Qui dit maître dit élève et non pas esclave d'une pensée, d'une façon de faire. Je crois que c'est ce qu'il faut différencier. Le maître a des élèves et non pas des esclaves. Il n'impose rien.

Ce qui m'impressionnait chez Philippe Adrien, c'était sa faculté de concentration envers ses élèves, envers moi, et sa faculté d'observation ainsi que sa faculté à se taire. Ce n'est souvent pas le cas chez certains professeurs qui veulent absolument dire des choses à la fin de chaque scène, à la fin de chaque cours. Il faut savoir laisser place au vide. Philippe avait cette faculté là, de ne pas dire grand chose mais quand il disait quelque chose ça touchait vraiment au plus profond. Ça faisait mouche souvent, et c'est ce qui m'a beaucoup marqué chez lui. Il ne solutionnait pas les choses de manière artificielle en faisant du placement. Tout était plutôt interne et de ça découlait tout le reste sur le plateau.

- **Il n'aurait pas employé les mêmes mots avec un autre élève ?**

Exactement ! C'est comme si tu te rends en Chine par exemple. Nous n'allons pas parler la même langue que si nous nous rendons en Finlande. Mais, quelque fois, les gens parlent la même langue. Et ils parlent aussi la même langue d'années en années. C'est un peu comme les mauvais masseurs qui appliquent le même massage pour tous les corps. Il y a des professeurs qui sont comme ça. Ne pas employer les mêmes mots pour tous les élèves était une des qualités majeures de Philippe Adrien.

Il nous disait aussi qu'il était en cours avec nous même quand il n'était plus dans la classe physiquement. Il pensait à nous même quand il était chez lui. Il ne se mettait pas en route simplement quand il arrivait en cours. Je crois que c'est ça aussi le maître. Je crois que c'est celui qui a un regard bienveillant sur vous, qui vous dit des choses qui font mouche. Philippe Adrien ne montrait jamais comment faire sur le plateau. Par ses mots, il touchait juste au bon moment. Pour toucher juste, il faut aussi le dire au bon moment, dans le bon timing. Il savait ouvrir des horizons et percuter quelque chose en nous.

- **Quel enseignement as-tu reçu de lui? Qu'as-tu appris à ses côtés?**

Ce que je retiens le plus, c'est qu'il faut faire avec ce que nous avons sur le moment pour jouer dans l'instant présent. Si nous allons chez le boulanger et que nous avons 2 euros, nous ne pouvons pas acheter 6 pâtisseries. Nous pouvons acheter une baguette. Il ne faut pas chercher à masquer les choses, à les combler. Il faut faire avec ce que nous avons sur le moment en s'y étant préparé, en ayant

pensé aux choses. Mais si ce n'est pas là au moment venu, il ne faut pas aller contre.

Il m'a également transmis une manière d'être au monde. Etre acteur quand on joue le soir, c'est plus une manière d'être au monde en général plutôt que de se dire « Ah oui, je suis dans tel théâtre devant tel public ». C'est plus large que ça.

- **Comment ou en quoi a-t-il influencé ton travail artistique ou ta manière de l'envisager ?**

Maintenant, je ne peut plus te le dire. C'est comme plusieurs aliments que tu manges pendant des années et qui te donnent le corps que tu as. Si on te demande ensuite de disséquer, on ne sait plus. Ca devient une manière d'être. Après, tout est mêlé. Mais je sentais son enseignement. Je le portais et le porte toujours en moi et souvent je le regrette.

- **As-tu ressenti le besoin de rompre avec cette figure de maître ? Si oui, pourquoi ?**

Je crois qu'il faut faire attention aux clichés maîtres-élèves. Ca me fait penser à cette histoire où il faut couper le cordon ombilical avec ses parents.

Certains pensent que le maître va nous faire à son image.

Philippe Adrien n'essayait pas de nous construire à son image.

Je suis tombé sur des metteurs en scène qui nous imposaient de jouer comme si c'était eux qui jouaient. Philippe Adrien cherchait avec nous. Il cherchait à nous découvrir, nous mettait sur la piste pour nous aider aussi à nous trouver nous-mêmes à un moment donné. Mais comme nous changeons tous les jours, c'est un long chemin. Aujourd'hui je suis l'héritier de cette gymnastique là, de cette façon de penser là. Mais nous ne nous découvrons pas une fois pour toute. Est-ce qu'il est possible de se découvrir totalement ? Je ne pense pas. D'ailleurs, nous sommes toujours une énigme pour nous-mêmes. En tout cas, Philippe Adrien ne gommait pas notre singularité, notre personnalité au profit de la sienne. Je rapproche souvent ça au sport. Il y a certains sportifs qui s'entraînent avec certains entraîneurs et qui perdent toute leur spontanéité parce que l'entraîneur a voulu les modifier, les construire à son image. Il en fait des handicapés. Dans ce cas-là, oui, il faut rompre avec celui qu'on appellerait maître.

- **As-tu transmis cet enseignement à d'autres ? Si oui, à quelles occasions et comment ?**

Oui. J'ai fais des stages. J'ai aidé quelques personnes à passer des concours. On me demande aussi d'enseigner à la Rue Blanche à la rentrée, mais à ma façon, avec ma manière d'être. Ce n'est pas comme un héritage au sens strict, comme des cuillères en argent que l'on transmettrait de générations en générations. Car dans ce cas précis, les cuillères en argent restent les mêmes à part quelques dégradations du temps, mais ce n'est pas pareil dans l'enseignement. Nous recevons quelque

chose et ça s'additionne à ce que nous sommes. Je ne pourrais pas te dire exactement, « c'est ça qu'on m'a légué et ensuite je te le redonne ». Ca se transforme, ça vit avec moi. Tous les boxeurs apprennent à mettre le même direct du droit. Après, ils le font selon leur personnalité.

**- Quelles sont les grandes influences, quels sont les modèles appartenant ou non au monde du théâtre – qui guident ou nourrissent ton parcours artistique ?**

Ce qui compte beaucoup dans mon travail d'acteur, c'est mon enfance, ma famille et ce que le sport m'a apporté en concentration. Compte aussi les rencontres au cinéma parce qu'au cinéma il y a aussi cette chose où c'est gravé une fois pour toute. Nous ne pouvons pas revenir en arrière. Au théâtre, nous serions incapables de se souvenir de telle ou telle interprétation il y a 20 ans, alors que les films restent gravés. Nous possédons une trace et si c'est bon ou mauvais, c'est gravé une fois pour toute.

Il y a des personnes qui ont jalonné mon parcours. J'étais très impressionné par Jean-Luc Godard. En lui, j'ai vu un artiste qui privilégiait la pensée. Quand il m'a pris pour son film, il m'a dit « On ne prend plus les gens pour leur pensée, moi je vous prends pour votre pensée aussi parce que ça m'intéresse ». Quand j'ai vu Strehler travailler au Piccolo et qu'il m'a proposé de jouer dans une de ses pièces, je sentais une sorte de souffle en lui. Il était habité par le théâtre. Il allait donner des conseils à ceux qui répétaient, tout en nous faisant visiter. Il voyait les choses, comme si il était en symbiose avec elles. C'était impressionnant d'être au contact de quelqu'un comme lui.

Pour finir, j'ai eu plein d'autres rencontres avec des rôles aussi. Quelques fois plus qu'avec des metteurs en scènes. La rencontre avec le rôle était tellement évidente à ce moment-là de ma vie que cela a été formidable. Cela a même parfois dépassé la rencontre que je pouvais faire avec le metteur en scène. Ces quelques rôles-là me manquent beaucoup plus que certaines personnes vivantes.

**- Quels sont les artistes de ta génération ou des générations antérieures ou postérieures dont tu te sens proche et avec lesquels tu as des affinités ? Quelles en sont les raisons ? Je pense notamment à Philippe Noiret dont tu as écrit un livre sur des entretiens que tu as eus avec lui...**

Philippe Noiret était un ami. Je ne dirai jamais qu'il était un maître pour moi car nous n'avons pas suffisamment travaillé ensemble. J'aimais parler avec lui du métier de comédien. Ce que j'ai constaté avec lui, c'est le plaisir d'être sur scène, sur un tournage jusqu'au dernier moment, même quand la mort était presque là. C'était comme si l'art pouvait le protéger de la mort, comme si la mort n'avait pas le dernier mot quand il était sur une scène ou un plateau. Il était comme un grand enfant. J'ai pu le voir et l'entendre, c'était sous mes yeux. C'était très émouvant, frappant.

Certains acteurs comme Michel Simon m'émeuvent beaucoup. Je voudrais faire partie de cette famille-là.

- **Te sens-tu appartenir à une famille ?**

Par vraiment. Quand les gens parlent de famille, c'est plutôt des familles de travail. Des gens qui travaillent ensemble régulièrement. Je dirais que j'appartiens plus à des familles de pensée. Il y a des gens que j'aime plus que d'autres mais je m'aperçois que ce n'est pas souvent les mêmes qui me font travailler.

- **Que penses-tu du projet de Daniel Mesguich appuyé par l'Etat français de réintroduire les « maîtres » dans la formation des comédiens au CNSAD ? Quels en seraient les bénéfices et/ou les désavantages pour les comédiens et metteurs en scène d'aujourd'hui ?**

Ca ne veut rien dire « réintroduire les maîtres ». Ce n'est pas une chose volontaire. Il faut du temps.

Sur le moment, quand j'étais avec Philippe Adrien, je ne le considérais sûrement pas comme un maître. Plus tard, c'est devenu évident. Dire « On va engager des maîtres ! » Qu'est-ce que cela veut dire ? Cela ne veut rien dire. Cela se fait entre deux personnes ou pas. Avoir un maître n'est pas un acte volontaire. Nous analysons ça après. Cette sensation s'éprouve avec le temps mais ce n'est pas un coup de baguette magique.

Au Conservatoire de Paris, tous les ans tu changeais de professeur. Je préfère ce fonctionnement à celui de changer tous les mois de pédagogues. Plus tard, dans ta vie de comédienne, tu changeras tout le temps. Je ne crois pas que des gens puissent bien se concentrer sur un groupe d'élèves pendant un mois et demi. Je trouve ça pratiquement impossible. Si le but est de rencontrer le plus de gens possible, alors oui mais pour moi, ce n'est pas bénéfique. C'est un faux travail. On a l'impression d'être toujours sur les chapeaux de roues, d'avoir toujours beaucoup de travail à l'école, mais quelques fois, quand on a quelqu'un pendant un an ou même trois, il y a des cours où c'est le vide, le ras le bol, où tu n'as rien à présenter durant des cours entiers et il y a des choses qui naissent de ça. Alors que quand nous avons toujours des projets, je ne trouve pas que ce soit une bonne chose. Il faut du temps, on ne rencontre pas un maître en un mois et demi.

- **Que penses-tu de la citation de Wajdi Mouawad : « *Mes véritables maîtres furent ma génération, mon époque, le monde et l'Histoire* » ?**

C'est un peu une tarte à la crème ! Il nous faut, encore une fois, nous mettre d'accord sur ce que nous appelons « maître ». Je ne considère pas l'histoire et le monde comme étant mes maîtres. Qu'on le veuille ou non, nous sommes dans ce magma de toute façon. C'est un peu cliché de dire qu'on dépend des gens qui nous entourent car oui, nous sommes dépendants de l'histoire, du monde dans lequel nous vivons et des gens qui nous entourent. Il aurait même pu rajouter l'économie car les artistes sont très dépendants de l'économie.

- **Mouawad utilise et reconnaît quand même le terme « maître ». Qu'en penses-tu ?**

C'est une manière de dire qu'il considère qu'il n'a pas vraiment appris d'une personne. J'entends bien ce qu'il dit mais les gens dans la rue peuvent dire la même chose. Chacun, qu'on soit bureaucrate, jongleur, ou ébéniste, peut dire que son maître est le monde. Avoir un maître quand on est comédien, c'est quelque chose de spécial, une forte communion avec une personne et ça peut ne pas se passer aussi, ce n'est pas obliger. Il dit ça aussi parce qu'il est écrivain. Il veut peut-être dire que sa force pour écrire, il la trouve dans le monde.

- **De façon plus générale, y a-t-il une place pour les maîtres dans un futur proche ?**

On ne peut pas nommer des maîtres aujourd'hui car si on prend Chéreau par exemple, il le sera pour certains et pas pour d'autres. Philippe Adrien ne l'a pas été pour certains élèves du tout. C'est un moment de la vie. Qu'est-ce qui fait que dans cette classe là, à ce moment-là, des gens le suivaient trois ans de suite, et qu'est-ce qui a fait qu'on soit tous resté avec lui ?



## André Steiger

*Jeudi 21 janvier 2010 à 11h37 Avenue de Montoie Lausanne. Durée environ 2 heures.*

### *Bibliographie :*

*Sa formation professionnelle débute au Conservatoire de Genève, avant de se poursuivre à Paris, au Centre d'apprentissage d'art dramatique et à la Sorbonne à la section spéciale dirigée par André Villiers. De nombreux ponts jetés entre la France et la Suisse caractériseront aussi ses activités pédagogiques et administratives, l'enseignement ayant toujours été une de ses passions dominantes.*

*Il n'a pas encore 20 ans quand il réalise ses premières mises en scène au « Groupe élan », théâtre amateur ouvrier. Il va très vite franchir les frontières romandes et travaillera beaucoup dès les années 50 dans l'Hexagone de Molière, que ce soit à la Comédie de Centre Ouest, au Théâtre de Lutèce, à l'Ecole de Strasbourg, au Théâtre de Bourgogne, au Centre Dramatique de l'Est. Il n'en oubliera pas pour autant les rives helvétiques, montant des spectacles, entre autres, au Théâtre de la Comédie de Genève, à Carouge, au centre dramatique de Lausanne, au Théâtre de l'Echandole.<sup>1</sup>*

### *Contexte :*

*Je rencontre André Steiger à la Manufacture- Hetsr à Lausanne où il fut mon professeur de dramaturgie en deuxième et troisième année (2009-2010).*

### **- As-tu eu ou connu un ou plusieurs « maître(s) » durant ta formation ou pendant l'exercice de ta profession ?**

Oui, très vite. Après la guerre, je faisais parti d'un collectif, le groupe « élan » où nous faisons un théâtre politique. C'était un groupe de gauche. Nous écrivions nous-mêmes des sketches pour des actions politiques, une sorte d'Agitprop. A un moment donné, nous avons décidé de monter les Classiques. Nous avons lu Molière et avons choisis de monter sa première pièce (pensant que cela allait être la plus facile) « La jalousie du barbouillé ». Nous ne nous imaginions pas qu'elle allait être aussi compliquée. Nous avons travaillé selon nos méthodes, mais le texte résistait car il ne venait pas de nous. Pour acquérir une technique et une réflexion, un camarade professionnel de théâtre de gauche est venu nous aider et puis il m'a conseillé de penser au théâtre sérieusement et de prendre des cours du soir au Conservatoire de Genève.

J'ai alors découvert mon premier maître : Greta Prozor, la fille du Comte Prozor, le premier traducteur français d'Ibsen. Greta avait joué avec le Cartel (Louis Jouvet,

---

<sup>1</sup> Site internet « l'aveux de théâtre : chantier Brecht » :  
[http://www.aveudetheatre.org/\\_archive/\\_archives\\_brecht/biographies/bio\\_as.htm](http://www.aveudetheatre.org/_archive/_archives_brecht/biographies/bio_as.htm)

Gaston Baty, Charles Dullin, Georges Pitoëff) à Paris et c'était une femme extraordinaire techniquement. Nous n'apprenions pas beaucoup mais nous apprenions la fonction profonde du théâtre comme divertissement et enseignement. C'est ce qu'on appelle le théâtre d'Art. L'art et le choc émotif dominaient.

Un jour je suis allé voir Jean-Louis Barrault qui mettait en scène « Les fausses confidences » de Marivaux à Genève. J'y suis allé tous les soirs où il jouait et j'ai pris des notes sur la scène que je travaillais au Conservatoire au même moment. J'ai essayé à ma façon, avec mon point de vue, de mettre mes pas dans les siens, d'être dans le rapport de l'élève au maître, c'est-à-dire de l'imitation. Une imitation au théâtre n'est jamais une imitation pure. Imiter quelqu'un, c'est s'enrichir et c'est enrichir la personne qu'on imite parce qu'on y apporte notre sensibilité, nos éléments. J'ai travaillé cette scène d'arrache-pied en copiant la mise en scène de Barrault et peu à peu la scène est devenue autre. J'ai compris à ce moment-là qu'il fallait commencer au théâtre non pas par l'originalité mais par l'imitation. C'était la seule façon d'arriver à l'originalité. De nos jours, il y a plutôt un refus du maître (dû à mai 68 entre autre) et il manquera toujours aux jeunes un temps d'adaptation à la copie.

Ensuite, je suis entré à la Rue Blanche à Paris. Jean Le Goff était mon professeur de diction. *« C'était un personnage étonnant d'humanité et d'un savoir poétique profond qui nous transmettait grâce à son plaisir et son enthousiasme. J'aimais travailler des poèmes avec lui car il avait un discours étonnant sur la maîtrise des textes. En plus, sa pédagogie était souple. Il essayait de nous faire entendre la différence entre des syllabes longues et des brèves sans nous imposer de contraintes. La question de l'imitation était au cœur même de son enseignement. Nous essayions de l'imiter pour nous approprier sa technique. J'avais aussi un rapport d'amitié avec lui. Chaque été, je revenais à Genève chez mes parents et j'allais lui rendre visite car il était en cure à Divonne. Nous faisons des promenades dans la campagne jurassienne au cours desquelles il me racontait des tas de choses sur sa vie, la poésie et le théâtre. Il avait son univers que je tentais de comprendre. L'acceptation de son discours et cette fréquentation au quotidien me réinterprétait, me transformait, me récrivait en quelque sorte. Cependant, je ne me perdais pas à cette écoute. Je possédais mon propre univers ce qui provoque transitoirement un petit décalage. C'est sans doute là que réside l'énigme de la formation théâtrale, savoir entrer dans le discours d'un autre, s'en imprégner corps et âme tout en affirmant de l'autre côté les points de vue de notre propre identité, une sorte de dialectique pré-brechtienne ».*<sup>2</sup>

C'est marrant à quel point ce personnage qui était secondaire (il n'était pas quelqu'un avec qui nous travaillions l'interprétation) était le plus important !

---

<sup>2</sup> 5<sup>ème</sup> gauche ! Entretien d'André Steiger avec François Marin, 2010

Après, j'ai eu des maîtres réels. J'allais voir les metteurs en scène travailler, à côté des pièces que je jouais en tant que comédien professionnel et il y a des tas de répétitions qui m'ont enrichi.

Si tu es logique avec toi-même, quand tu joues face à ton maître, le seul problème est que tu veux faire plaisir au maître. A partir de ce moment-là il y aura un apport aux autres, qui n'est pas le tiens précisément, mais celui du plaisir du maître. C'est comme en amour : c'est pour avoir du plaisir. Le maître ou l'amant est souvent la même chose. C'est celui qui conduit non pas au plaisir mais à vouloir lui faire plaisir.

L'idée du maître c'est surtout l'idée de quelqu'un en qui on se donne (comme on se donnerait à Satan ou à Dieu) mais ce n'est pas un assujettissement. C'est par plaisir que tu as un maître et non pas par nécessité. Autrement, c'est un directeur d'étude. C'est quelqu'un au sens directif et non pas au sens d'orientation.

Après ma formation, j'ai fait des tas d'autres rencontres. C'était des maîtres mais paradoxalement ils commençaient eux aussi à me considérer comme tel (presque comme un alter ego). Les rapports que j'ai eus avec Arthur Adamov et Giorgio Strehler (j'ai connu Strehler très jeune. Il était exilé en Suisse et suivait des cours au Conservatoire de Genève chez Jean Bart. Je l'ai vu jouer et mettre en scène ses premiers spectacles avant le Piccolo) étaient différents parce que c'était un rapport d'échanges qui était plus forts. C'est ça qui a changé dans l'acte de maîtrise. Avant, le maître était marqué par une expérience sanctifiée, valorisée, et le disciple inscrivait tant bien que mal son parcours dans l'itinéraire du maître. Puis peu à peu, le maître a appris autant du disciple que le disciple du maître. Ça a été accentué par mai 68 mais j'ai vécu ce changement. Je peux te donner l'exemple de Jean Jourdeuil que j'ai eu comme élève. Maintenant, son influence sur moi est aussi importante que l'influence que j'ai pu avoir sur lui. C'est une sorte d'échange sur la réflexion générale autour de la question du théâtre et de sa pratique. Le maître aime à apprendre plus qu'à enseigner. Je dirais que l'enseignement est un alibi pour continuer à apprendre. Alors que le professeur aime enseigner. Je pose résolument le professeur et le maître. Mais il y a aussi des professeurs qui savent être maître à leur moment.

- **Est-ce que tu peux dire que Brecht était un de tes maîtres ?**

Ca oui ! Incontestablement. Sa femme aussi, Hélène Weigel, je la connaissais bien.

Tu n'es pas obligé de rencontrer ton maître dans ta formation, tu peux le rencontrer ailleurs. Brecht je l'ai rencontré quand j'étais déjà fortement brechtien et que j'avais finis ma formation. J'avais déjà monté des pièces de Brecht qui, à l'époque, ne se montaient presque pas.

Un maître tu le choisis, un professeur on te l'impose. Tu peux avoir deux façons de le choisir. Soit par contradiction : tu choisis un maître parce que justement tu ne penses pas comme lui au départ. Soit pour améliorer ta perception d'un point de vue que tu as déjà avant lui. Le maître ne va pas t'imposer un parcours. C'est toi qui vas t'inscrire dans un parcours. C'est une question personnelle. Ensuite, pour devenir un maître, tu dois d'abord être dans un rapport à un maître et pas à un professeur.

- **Quel enseignement as-tu reçu de ton ou tes maîtres? Qu'as-tu appris à leurs côtés?**

Leurs spectacles. Je pouvais avoir des divergences assez fortes avec certaines personnes mais si leurs spectacles ne correspondaient pas à ce que j'attendais et étaient réussis, j'apprenais quelque chose. Nous apprenons presque plus d'un spectacle qui est loin de nous qu'un spectacle qui est proche de nous car il pose des questions. Le spectacle proche de nous ne nous pose pas les questions du spectacle mais nous pose les questions que posent le spectacle, c'est-à-dire, le rapport avec la vie sociale et pas forcément avec l'œuvre elle-même. Quand tu lis Brecht, tu penses à la guerre, tu as une vision, une « praxis » comme dirait Brecht (cette union du théorique et du pratique) qui débouche sur une réflexion sur le monde. Par contre, si c'est un spectacle qui n'est pas dans ta tasse de théâtre, tu as des réflexions sur l'œuvre elle-même, donc tu apprends des choses. C'est pourquoi la notion même de maîtrise et de transmission est très difficile à discerner. Par exemple, j'adore lire Platon mais je partage très peu d'idées de Platon. Je partage plus de points de vue d'Aristote, mais je n'aime pas le lire. Il y a une poésie dans l'un qu'il n'y a pas dans l'autre. Vu comme cela, l'art sert de révélateur à ta propre dialectique, c'est-à-dire à tes propres contradictions et c'est ces contradictions qui sont intéressantes. Le maître, c'est celui qui dit ce qu'il pense mais agresse aussi la façon de penser de ceux qu'il a comme disciples. C'est un point de vue dialectique.

- **Comment ou en quoi tes maîtres ont-ils influencé ton travail artistique ou ta manière de l'envisager ?**

La chose la plus importante que je retiens de mes maîtres et qui me suit toujours dans mon travail est que tout se reporte à la nourriture artistique. Même la vie quotidienne dans des formes très variées (l'amour, le désir sexuel, la bonne bouffe, les vacances) est organisée autour de la question de l'amélioration de l'outil de travail. Une des pulsions qui nous ramenait l'un près de l'autre était partagée. La pulsion n'était pas simplement le fait de l'expression individuelle. C'était comment mettre cette expression individuelle au service (en accord ou en désaccord) de l'autre. C'est ce que j'appelle la pulsation.

**- As-tu transmis cet enseignement à d'autres ? Si oui, à quelles occasions et comment ?**

Oui. J'ai enseigné au TNS à Strasbourg, à l'INSAS à Bruxelles, au Conservatoire de Lausanne. J'ai aussi donné des stages populaires en France (la ligue de l'enseignement ainsi que Jeunesse et culture) d'où sont sortis des gens formidables.

A Strasbourg, les gens avaient peu de vie personnelle en dehors de l'école. Le soir, nous mangions et discussions ensemble. Nous avions des rapports privés parce qu'il y avait une volonté de refaire le théâtre et le monde. Tout acte hors enseignement devenait un acte théâtral en lui, une petite pièce improvisée.

Je me suis souvent retrouvé face à des cas de maîtrise. Il m'est arrivé de ne plus pouvoir avoir de vie personnelle sans quoi mes élèves me boudaient. Le rapport de maîtrise c'est quand l'élève ne peut pas se passer de celui avec qui il travaille autrement dit, son maître.

C'était pareil au Conservatoire de Lausanne. J'ai eu des rapports extraordinaires avec des élèves.

C'est les élèves qui font leur enseignement. La façon dont ils procèdent et fonctionnent fait leur enseignement.

**- As-tu ressenti le besoin de rompre avec cette figure de maître ? Si oui, pourquoi ?**

Rompre avec un maître est difficile parce qu'un maître sait faire en sorte qu'il n'y a pas de rupture mais des éloignements qui semblent naturels. L'acte de maîtrise est un rapport étrange parce qu'il ne passe pas toujours par la connaissance journalière du maître. Avec Adamov par exemple, je le voyais tous les jours mais quand je partais en tournée, je ne le voyais pas pendant trois mois. Ça créait des espaces. Mais pendant ces 3 mois, je parlais de lui, j'entretenais cette relation et puis nous avions des rencontres.

*(André me montre une photo de lui avec Adamov et Strehler) : j'avais deux maîtres face à face et d'ailleurs eux aussi. Nous étions des co-disciples co-maîtres en même temps.*

Je me souviens aussi qu'avec Roger Planchon et Strehler, nous avons chacun monté « La Bonne Âme du Se-Tchouane » de Brecht et nous disions qu'il y avait 800 problèmes dramaturgiques dans cette pièce. Chacun de nous en la montant, nous en avions réglé 200. Peut-être que si nous la montions tous les 3 ensemble, nous arriverions à une version définitive !

**- Quelles sont les grandes influences, quels sont les modèles appartenant ou non au monde du théâtre – qui guident ou nourrissent ton parcours artistique ?**

D'abord des philosophes : Spinoza, Marx, Engels. Puis, des bouts de philosophie : chez Hegel, chez Kant et Nietzsche. Des penseurs des sciences humaines comme Levi Strauss ainsi que Lacan en psychanalyse. J'ai non seulement été influencé et guidé par leur pensée mais aussi par leur forme, leur écriture. Beaucoup d'écrivains m'ont nourri: Proust, Joyce, Stern. Même des Bd ! Ainsi que des films en paquet ! Plein de cinéastes et même ceux que je détestais ! Je lisais beaucoup Artaud entre autre. Tous ces personnages devenaient des maîtres. Les maîtres, nous les trouvons partout ! En musique aussi ! Quand tu montes des pièces, tu écoutes des musiques qui sont liées à ces pièces et jusqu'à la fin de la réalisation du spectacle tu écouteras ces musiques. Le caractère pluridisciplinaire au théâtre est essentiel. On ne peut pas travailler uniquement sur le théâtre, on doit avoir un enveloppement.

**- Quels sont les artistes de ta génération ou des générations antérieures ou postérieures dont tu te sens proche et avec lesquels tu as des affinités ? Quelles en sont les raisons ?**

Plein ! Michel Deutsch que j'ai connu lorsqu'il écrivait ses premiers textes et qu'ils me les soumettaient à Strasbourg pour que je les corrige tous les midis. Je ne pouvais jamais manger ! Ce con ! Et Michel fait un théâtre qui n'est pas toujours conforme à mes idées ! Ce qui est bien dans ce rapport, c'est la conversation. La conversation se libère.

**- T'inscris-tu dans une filiation ? Si oui, laquelle ? Et quel en a été l'impact sur ton travail en tant que comédien et/ou metteur en scène ?**

Oui, c'est clair ! Elle remonte aux Grecques, aux Indou. C'est eux qui ont dit : « le théâtre c'est fait pour que le citoyen améliore sa perception de la cité. C'est ce que je veux.

De mon temps, j'ai été très marqué par les professeurs que j'ai eus mais aussi par le cartel. J'ai vu des spectacles de Jouvet, Dullin. Toute cette époque et les auteurs qui y correspondent : Ibsen en Norvège à Strinberg à Lenz en Allemagne, Molière en France m'ont donné une inscription dans le monde du théâtre que je m'efforce de suivre.

Et puis, je m'inscris incontestablement dans la filiation brechtienne. Tu me parlais de la genèse de ton Mémoire avec la filiation entre Brecht, Besson et Macasdar qui te touche profondément... Nous avons une figure de proue et puis nous sommes trois éléments (Besson, Macasdar et moi) à être derrière avec nos spécificités propres et nos différences.

Enfin, je ne pense pas que la filiation soit une question de temporalité mais plutôt une question d'intensité et de reprise. Brecht parle de la reprise de l'intonation pour nous montrer qu'un comédien, si il veut être original, doit savoir reprendre l'intonation de l'autre pour lui répondre et ne pas trouver une intonation à lui car ce n'est pas constructif du point de vue artistique.

**- Que penses-tu du projet de Daniel Mesguich appuyé par l'Etat français de réintroduire les « maîtres » dans la formation des comédiens au CNSAD ? Quels en seraient les bénéfices et/ou les désavantages pour les comédiens et metteurs en scène d'aujourd'hui ?**

Je le connais bien. Nous en avons parlé et c'est aussi mon point de vue ! Avant mai 68, au Conservatoire, tu avais un maître pour 3 ans. Le matin, tu avais ce que j'appelle des exercices d'interprétation (de l'interprétation pure). Tu travaillais des scènes individuellement devant les autres camarades. Nous devrions réinstaurer des cours individuels d'interprétation parce que ce qu'on a à dire à l'un ne vaut pas forcément pour l'autre. Un comédien n'interprète pas, c'est le public qui interprète. Le comédien est un passeur de signes oraux et physiques. Il a eu son moment d'interprétation lorsqu'il répétait autour de la table. Sur scène, il se prête à l'interprétation du public.

Le matin, tu travaillais donc avec ton maître et l'après-midi, il y avait les cours techniques. Ensuite, nous convoquions toutes les classes des différents maîtres et nous les réunissions. Les classes mélangées créaient trois projets (un travail de scène) mais les élèves se voyaient dans l'obligation de travailler avec un autre maître que le sien. Cela aidait l'élève à réfléchir à ce qu'il voulait apprendre. Or, pour choisir, les goûts dépendaient aussi beaucoup de leur maître. L'élève demandait des conseils à son maître. C'est un peu dans cet esprit là que Daniel Mesguich pense l'histoire.

Un fonctionnement plus divers comme à la HETSR est utile si il y a la contradiction avec l'autre ! Il faut que la contradiction soit acceptée et mise en jeu. Toutefois, je pense qu'il est important qu'une structure comprenne cette idée que le théâtre a une attache fixe et très localisée dans le temps. D'où la distinction entre le maître et l'intervenant.

**Que penses-tu de la citation de Wajdi Mouawad : « *Mes véritables maîtres furent ma génération, mon époque, le monde et l'Histoire* » ?**

C'est un gag littéraire. C'est quelque part une approximation scripturale qui est marrante. En français, nous appellerons ça autrement. C'est la sphère d'influence. Tout être humain baigne dans la sphère d'influence. Il y a la biosphère (milieu naturel), la sociosphère (milieu politico sociale dans lequel on vit) et la sphère d'influence (je l'appelle la sphère d'utopies, c'est-à-dire, comment l'individu dans ces deux optiques va être sujet à rêver, à « utopier » le monde). Nous sommes influencés vers une utopie très précise de notre propre conception de l'évolution du

monde. Le maître est résolument dans la troisième, la sphère d'influence, mais il est vivant. Il peut même être vivant fantasmatiquement. Socrate peut être encore un maître pour nous.

Au sens où il l'entend dans cette citation, cela ne peut pas être des maîtres. Cela peut être des influences.

- **De façon plus générale, y a-t-il une place pour les maîtres dans un futur proche ?**

Je ne sais pas. Je crois que tout concourt pour l'instant à te dire non. Le vrai maître aujourd'hui c'est le sms.



## Alexandre Doublet

*Dimanche 24 janvier 2010 à 13h30, rendez-vous téléphonique Lausanne-Poitiers. Durée environ 1h.*

### *Biographie :*

*Diplômé de la promotion B, à la Manufacture – HETSR à Lausanne en novembre 2007. Il crée sa compagnie en septembre 2007. En octobre 2007, il reprend son premier spectacle, crée dans le cadre des projets d'été à la Manufacture, Scievilisation, pour la remise des diplômes de l'ERACOM. En Mai 2008, la Compagnie Alexandre Doublet remporte le premier prix du concours PREMIO à Aarau, avec Il n'y a que les chansons de variété qui disent la vérité ! Parallèlement, il est assistant à la mise en scène pour La Mouette d'Anton Tchekhov, mis en scène par Claire Lasne-Darcueil dans le cadre du Printemps Chapiteau au Centre Dramatique Poitou Charente. Puis il est assistant à la mise en scène de Marielle Pinsard pour Nous ne tiendrons pas nos promesses, texte de Marielle Pinsard, dans le cadre du festival de la Bâtie à Genève. En septembre 2008, il crée et met en scène les étudiants de la Manufacture-HETSR dans Même les Playmobils ont un cœur ! dans le cadre de l'inauguration du M2 à Lausanne.*

*En décembre 2009, La Compagnie Alexandre Doublet joue au théâtre de l'Arsenic à Lausanne Il n'y a que les chansons de variété qui disent la vérité ! Episode 1/4 : Who will be the hero ?*

### *Contexte :*

*Je fais la rencontre d'Alexandre Doublet lors de mon entrée à la Manufacture en 2007. Il fait partie de la promotion B qui s'apprête à être diplômée en novembre 2007. Je me lie d'amitié avec lui et me rend à la représentation de son projet d'été Scievilisation à la Manufacture. Je suis ensuite son travail de près qui me touche et dans lequel je me reconnais.*

### **- As-tu eu ou connu un ou plusieurs « maître(s) » durant ta formation ou pendant l'exercice de ta profession ?**

Oui. Deux personnes me viennent en tête. Le premier était Christian Croset que j'ai rencontré aux Cours Florent lors de ma deuxième année, puis Claire Lasne avec qui nous avons monté « La Mouette » de Tchekhov en deuxième année à la Manufacture et avec qui je travaille encore.

Claire m'a proposé de travailler sur « Hamlet » lorsque j'étais en tournée avec le spectacle de sortie de la Manufacture « Débrayage » de Rémi De Vos. Je suis devenu assistant à sa mise en scène et j'ai fini par remplacer un comédien à la dernière minute. Après avoir travaillé ensemble professionnellement, elle m'a demandé de faire partie de son équipe au Centre dramatique de Poitou-Charentes à Poitiers pour m'assurer de « bouffer pendant 2 ans ». Je me suis ensuite senti plus libre sur mes propres créations car j'étais assuré de travailler durant 6 mois dans

l'année. Maintenant je ne suis plus son assistant, je joue pour elle et elle vient tout juste de me confier la mission de monter un spectacle avec des amateurs au Centre dramatique. Le Centre dramatique fut aussi le premier coproducteur de mon spectacle « Il n'y a que les chansons de variété qui disent la vérité »

- **Pourquoi considères-tu ces deux personnalités comme tes maîtres ?**

Je pense que c'est avant tout une histoire d'humain. Je me suis retrouvé aux Cours Florent, une « école-usine » un peu étrange et j'avais quelqu'un en face de moi qui a énormément fait pour que le théâtre soit beau et sain. Avec Christian Croset, j'ai vécu un échange plus humain qu'artistique même si les deux sont liés. Il m'a donné les clés pour la suite de mon parcours.

Pour moi, les maîtres sont des gens qui n'ont pas d'acte de propriété sur toi. Je ne leur dois rien et ils ne me doivent rien. Nous passons un moment de notre vie ensemble en sachant qu'il y aura une fin. Avec Christian, je savais que ça prendrait fin. D'ailleurs je n'ai plus de contacts avec lui. Cette sensation de liberté m'est très chère.

Quatre années séparent ma rencontre de Christian Croset avec celle de Claire Lasne. J'ai donc eu une toute autre relation avec Claire. Avec Christian je me posais la question de : « Est-ce que je peux faire du théâtre ? » tandis qu'avec Claire, c'était le début de ma vie professionnelle et ma solitude de metteur en scène. Elle m'a donné des armes humaines. Je ressentais également la même liberté avec elle qu'avec Christian, mais les outils qu'elle m'a donné étaient plus concrets : « Comment diriger une équipe? Que veut dire être artiste aujourd'hui politiquement et socialement ? ». J'ai aussi appris auprès d'elle la notion très forte que tout le monde est payé pareil : « Autant le comédien que celui qui déplace une table ». J'ai appris à défendre la notion d'artiste au sens politique du terme, l'intermittence par exemple, et enfin, comment diriger un bateau et être le plus clair, concret et droit possible.

**Quel enseignement as-tu reçu de ces personnalités? Qu'as-tu appris à leurs côtés?**

Avec Christian, j'étais le jeune comédien qui débute. J'étais comme un nouveau né. Christian m'a appris à marcher et Claire m'a donné la carte routière pour me montrer les routes possibles. Elle m'a montré la sienne en m'encourageant à construire la mienne. Je suis passé du nouveau né à l'adulte.

J'adorais leurs défauts. J'ai appris par leurs défauts. Ils m'ont aidé à porter un regard sur les autres et donc sur moi. Ils m'ont appris à faire avec les êtres humains et ne pas vouloir en faire ce que j'aimerais qu'ils soient. J'ai appris à m'asseoir, à regarder et à écouter. Et je remarquais parfois qu'eux-mêmes n'étaient pas toujours capables de cela. J'ai vu cela et c'est devenu très intéressant. J'ai compris que ce n'est pas toujours aussi évident.

La notion de maître est géniale car ce ne sont pas des supers héros. Ils tendent vers quelque chose, ils cherchent, mais ils n'y arrivent pas toujours. J'ai adoré les observer, être l'assistant de Claire. En cours, même quand je ne travaillais pas sur le

plateau, j'allais observer mes camarades. J'étais tout le temps là. Elle parlait de mes camarades et non pas de ce qu'ils auraient dû être ou faire en tant que comédien. J'ai vu des gens faire des choses incroyables à partir de leurs défauts. Et tout cela m'a été très bénéfique dans mon travail de directeur d'acteur.

**- Comment ou en quoi ont-t-ils influencé ton travail artistique ou ta manière de l'envisager ?**

Claire m'a beaucoup influencé avec sa méthode, plus qu'avec la forme de son travail. Elle fait des choses plus conventionnelles, classiques, plus proches du texte. Moi je casse cela. J'ai besoin de retrouver un rapport frontal au théâtre, j'ai besoin que les gens se parlent.

J'ai appris avec Claire à diriger les acteurs. Je ne dis pas que j'y arrive mais souvent je pense à elle et me demande comment elle agirait. J'ai appris à regarder ce qu'était un acteur. Ce que j'aime chez elle, c'est qu'elle travaille depuis 15 ans avec les mêmes comédiens. C'est une force. Elle sait distribuer. Elle les fait se surpasser tout en leur disant d'aller s'enrichir avec d'autres metteurs en scène. C'est à partir de là que j'ai décidé de travailler sur du long terme avec mes épisodes de « Il n'y a que les chansons de variété qui disent la vérité ». J'ai ressenti le besoin d'éprouver une équipe sur du long terme.

A présent, ma relation avec Claire n'est plus celle du maître et du disciple. Nous sommes sur le même pied d'égalité. J'ai l'impression que mes maîtres m'ont laissé les dépasser. C'est une sensation personnelle, peut-être qu'ils ne parleraient pas ainsi. A un moment donné, ils m'ont transmis tous leurs outils. Je reviens sans arrêt à eux mais j'ai l'impression de les avoir dépassés ou en tout cas d'être sur le même pied d'égalité.

**- Et pour ce qui est de la forme de tes spectacles, d'où te viennent ces influences?**

J'ai reçu une grosse claque avec le théâtre et la danse flamande. J'ai découvert « Platonov » en flamand et j'ai vu également il y a quelque temps une pièce dansée qui m'a très fortement marqué. Je me suis senti très proche d'eux, de leur esthétique. Des choses me parvenaient, je les entendais. Je ne me souviens pas des metteurs en scène, mais de leurs spectacles, de la liberté et de l'inculture qui en émanaient. Les flamands cassent tout ! J'ai également ressenti cette sensation avec Marielle Pinsard dans « Mon Pyrrhus ».

Je suis d'origine française et lorsque j'étais aux cours Florent, je sentais que si tu voulais monter une pièce, par exemple de Molière, tu avais une lourde responsabilité face au classique qu'il représentait : le poids de la culture. A ce moment-là, j'étais aussi très admiratif du travail de Patrice Chéreau. Puis, j'ai découvert des formes où les metteurs en scène revisitaient les classiques et en faisaient des œuvres proches de leur sensibilité à eux. Depuis, je travaille à ça. Etre dans l'irrespect, j'ai adoré cela ! Je l'ai aussi vu dans « La libération des grands classiques » créée par Christian Geffroy Schlittler. Cela me pose aussi la question du

droit que j'ai par rapport à la pièce. Pour Platonov, j'ai ressenti parfois ces problèmes.

**- As-tu transmis cet enseignement à d'autres ? Si oui, à quelles occasions et comment ?**

Un peu tout le temps en fait. Chaque fois que je suis devant un acteur, je suis présent avec les valeurs qui m'imprègnent. Par exemple, j'ai vécu cette situation sur « Il n'y a que les chansons de variété qui disent la vérité » avec Charlotte Nagel, la comédienne qui jouait le rôle de Marie. Quand elle pleurait je ne savais pas comment le prendre, je ne savais pas si c'était elle qui souffrait. J'ai compris que j'avais une responsabilité face à cette jeune comédienne de 20 ans. J'ai beaucoup parlé avec elle et ai essayé de lui transmettre, de lui donner les outils que j'avais reçus.

**- Quelles sont les grandes influences, quels sont les modèles appartenant ou non au monde du théâtre – qui guident ou nourrissent ton parcours artistique ?**

Je pense à Roy Andersson, un réalisateur suédois. J'ai vu son film « Chansons du deuxième étage » qui m'a beaucoup marqué sur le rapport qu'il avait au monde. Il se pose beaucoup de questions sur ce que j'appellerais la majorité : lorsqu'une société se met en place qu'elle doit savoir ce qu'il lui faut sacrifier pour qu'elle tienne la route. Cela parle aussi de la dictature. Qui élimine-t-on pour que notre société soit parfaite ? Il fait ça avec un humour grinçant et beaucoup de plans fixes, comme des tableaux.

J'ai été aussi très marqué par les films de Truffaut et en ce moment je regarde beaucoup de séries, notamment Skins, une série anglaise sur les adolescents.

En peinture, les portraits d'Otto Dix me parlent énormément. Après, cela varie beaucoup selon les périodes de ma vie.

**- Quels sont les artistes de ta génération ou des générations antérieures ou postérieures dont tu te sens proche et avec lesquels tu as des affinités ? Quelles en sont les raisons ?**

J'adore Marco Berrettini. Il est l'audace absolue ! Nous avons travaillé avec lui lors de ma formation à la Manufacture, je connais donc un peu ses secrets.

Oscar Gomez Mata me fascine.

Je trouve Rodrigo Garcia très paradoxale et cela me plaît.

Marielle Pinsard évidemment !

Je ne vais pas énormément au théâtre, je connais donc très peu les metteurs en scène de ma génération. Je pense à François Gremaud ou Guillaume Béguin. Je n'ai jamais vu leur travail. J'aime les positions politiques de Guillaume Béguin. Ça me rassure de le savoir engager.

**- T'inscris-tu dans une filiation ? Si oui, laquelle ? Et quel en a été l'impact sur votre travail en tant que comédien et/ou metteur en scène ?**

Oui et non. Je me sens proche artistiquement des gens dont je t'ai parlé plus haut mais ça m'est difficile d'y répondre. A vrai dire, je me pose encore cette question. J'ai l'impression qu'il est plus facile de répondre à cela quand tu as plus d'expérience. Pour le moment, il ne faut peut-être pas y penser. Il faut garder cette quête d'identité comme une question permanente. C'est ce qui te permet d'être toujours ouvert et d'avancer. Je ne sais pas si mon prochain spectacle sera dans la même vaine que le précédent. Je n'ai pas envie de le savoir pour le moment car ce qui est beau c'est que ce que tu fais émane de ce que tu es au moment présent. Je manque aussi de références par rapport à certains, j'ai des références très populaires, très communes.

Il faut déjà savoir qui nous sommes, s'approprier et comprendre ce qui nous touche et d'où nous venons. Cela demande un énorme travail et ensuite tu sais à peu près ce que tu as envie de faire et avec qui tu désires travailler.

On a dit un jour que mes spectacles étaient un savant mélange entre Massimo Furlan et Marco Berrettini. C'est très flatteur, mais peut-être que dans un an cela changera. Je n'ai pas envie de me figer là-dedans et d'y croire. Par contre, j'ai envie de me dire : « J'ai été touché par un spectacle flamand, ça m'inspire et je veux faire la même chose ». Mais de toute façon cela ne sera pas la même chose car je ne suis pas le même.

**Que penses-tu du projet de Daniel Mesguich appuyé par l'Etat français de réintroduire les « maîtres » dans la formation des comédiens au CNSAD ? Quels en seraient les bénéfices et/ou les désavantages pour les comédiens et metteurs en scène d'aujourd'hui ?**

J'aurais envie de te dire bêtement que c'est complètement con. J'ai vécu un an et demi à la Manufacture avec un directeur fantôme, et quand Jean-Yves Ruf est arrivé, il nous a dit très clairement qu'il n'allait pas être notre maître. Nous avons une force artistique dans ma promotion : nous jouions sur un plateau parce c'était devenu une chose essentielle. Nous avons expérimenté des tas de choses. Nous n'avons pas de maîtres. Les maîtres dont je te parle plus haut, je les ai choisis et découverts. On ne me les a pas imposés. Une personne peut te convenir à toi et pas à ton camarade. Certains stages étaient géniaux pour des gens de ma promotion et l'enfer pour d'autres. Claude Régy a marqué les esprits de la majorité de la classe, quant à moi, il me donnait de l'urticaire. Mais en même temps, il m'a fait prendre conscience de certaines choses.

Concernant Mesguich, j'ai toujours un peu de mal avec ces traditions. C'est très français. Mais d'un autre côté, je suis convaincu que ce sont les élèves qui font une école. Il y a un choix à faire pour entrer dans une école et je pense que le Conservatoire a raison de se radicaliser. C'est aussi aux gens qui postulent de décider. Il faut savoir dans quoi tu veux travailler. Si tu as besoin de travailler dans un

classicisme et que tu prends le parcours du Conservatoire puis de la Comédie Française et bien ça me paraît cohérent. Après il y a d'autres endroits. J'ai juste peur que la formation devienne un passage obligé et qu'il faille avoir un diplôme pour travailler. Je pense qu'il faut aussi laisser carte blanche aux artistes créateurs sans formation.

J'espère que la Manufacture restera ce qu'elle est. Je l'ai vécu comme un laboratoire. Les gens qui y sortent n'ont pas la même façon de parler, de penser et de bouger. Peut-être que dans quelques années, les élèves sortant du Conservatoire de Paris auront tous la même façon de parler, de penser et de bouger !

En tout cas, il me semble que le piège serait que toutes les écoles se ressemblent. C'est justement leurs diversités qui font la richesse des artistes.

- **Que penses-tu de la citation de Wajdi Mouawad : « *Mes véritables maîtres furent ma génération, mon époque, le monde et l'Histoire* » ?**

Je suis d'accord avec lui. Ça sonne très Nord Américain avec les grands sentiments. Cette citation rejoint tout ce dont nous parlions depuis le début de l'interview. Cela rejoint Christian Croset et Claire Lasne. Cela va avec les gens de ton époque et de ton histoire, les gens qui n'ont pas vécu le même théâtre que toi et qui n'ont pas lutté pour les mêmes choses que toi.

J'ai l'impression de faire un théâtre très proche de ce que je suis, empreint d'une culture populaire très ancrée.

- **De façon plus générale, y a-t-il une place pour les maîtres dans un futur proche ?**

C'est de la connerie générationnelle. On dit souvent : Il n'y aura plus de maîtres ». Ce n'est pas vrai, il y aura toujours des maîtres, des gens qui t'influencent. Tu ne viens pas de nulle part. En plus, le théâtre est fait principalement de rencontres. Si tu as les yeux, les oreilles ouvertes et ton corps en alerte, tu seras toujours influencé. Il est important de te mesurer à des gens, à ceux que tu admires. C'est instinctif. Cela existera toujours dans ce milieu, je ne vois pas comment cela serait possible autrement. Il n'y a pas de limites dans la rencontre des maîtres.

## Isabelle Pousseur

*Dimanche 24 janvier 2010 à 19h30, rendez-vous téléphonique Lausanne-Bruxelles. Durée environ 1h.*

### *Biographie :*

*Isabelle Pousseur est diplômée en 1972 de l'INSAS<sup>3</sup>.*

*Dés 1981, elle s'adonne à de nombreuses mises en scènes. Parmi les plus significatives, citons : « Et si ma mère savait écrire... » (d'après Tahar Ben Jelloun – 1981) ; « Baal » (Bertolt Brecht – 1982), « Je voulais encore dire quelque chose, mais quoi » (d'après Arthur Adamov), « Le roi Lear » (Shakespeare-1986), « Le Géomètre et le Messager » (d'après Kafka), présenté dans le Cloître des Carmes à Avignon en 1988 ; « Le Songe » d'August Strindberg créé au Festival d'Avignon et présenté en Belgique, en France et au Canada ; « Quai Ouest » (Bernard-Marie Koltès – 2000) créé à la Comédie de Genève en collaboration avec Bruxelles ; « Et votre fumée montera au ciel » (Heiner Müller). Récemment on se souvient de « Une est une plume » (Jean-Marie Piemme) créé au Théâtre de la Place en 2004. « 4.48 Psychose » (Sarah Kane-2008) et « Biographies d'ombres » (Lars Norèn-2010).*

*Affectionnant particulièrement la musique, elle lui consacre une large place dans son travail. Isabelle Pousseur réalise aussi plusieurs mises en scène d'opéras.*

*Parallèlement à son travail de création, elle se consacre à la pédagogie du théâtre. Elle a enseigné aux Conservatoires de Liège et de Milan, au Centre National des Arts du Cirque et est chargée de cours depuis 1981 à l'INSAS. Depuis 2005, elle enseigne aussi à la Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande de Lausanne et anime différents ateliers pour acteurs professionnels ou amateurs au sein du Théâtre Océan Nord.*

*En 2001, elle reçoit, de Catherine Tasca, la décoration de chevalier des Arts et des Lettres. Depuis 2004, et pour cinq années consécutives, elle est metteur en scène associée au Théâtre National de la Communauté française de Belgique.*

### *Contexte :*

*Je rencontre Isabelle Pousseur lors de ma deuxième année à la Manufacture en mars 2009. Nous travaillons avec elle sur la pièce de Lars Norèn « Crises ».*

### **- As-tu eu ou connu un ou plusieurs « maître(s) » durant ta formation ou pendant l'exercice de ta profession ?**

Je ne pensais pas avoir rencontré de maîtres dans ma formation mais maintenant, avec le recul, j'ai l'impression d'en avoir eu un. C'était une femme, professeur d'histoire du théâtre, une très grandeoureuse des textes. A la fin de ma formation, j'ai également rencontré un metteur en scène belge, Michel Dezoteux, qui venait de faire un an chez Eugenio Barba et qui transmettait ce travail. J'ai eu

---

<sup>3</sup> Institut National Supérieur des Arts du spectacle et des techniques de diffusion de Bruxelles.

l'impression pour la première fois que quelque chose se passait. Je découvrais une méthode. J'ai travaillé ensuite avec ce metteur en scène sur un spectacle. Il transmettait la méthode de Barba, il n'en était que l'intermédiaire, mais j'ai quand même ressenti très fort cette relation maître-élève. Il avait été chez Barba et travaillait avec des acteurs, dont un en particulier, qui avait beaucoup travaillé avec Grotowski. Nous avons fait deux séminaires avec des acteurs de Grotowski qui étaient très forts dans ce travail-là.

Je n'ai pas conservé cette méthode en l'état dans la mesure où des choses me fascinaient complètement et d'autres me déconcertaient. Quand j'ai commencé moi-même à faire de la mise en scène, je m'en suis inspiré mais pas dans sa totalité.

Après ma troisième ou quatrième mise en scène, j'ai reçu une bourse pour aller voir travailler Peter Stein à la Schaubühne. Je n'ai fait que le regarder travailler. J'étais auditeur libre. J'ai rendu un rapport de stage et j'étais extrêmement reconnaissante d'avoir pu me faufiler dans une salle de répétition sans que personne ne me demande rien. J'ai vu travailler quelqu'un d'exceptionnel ! J'ai été très impressionnée. Plus tard, comme j'ai eu très vite beaucoup de propositions de travail, je n'ai pas eu l'occasion de renouveler l'expérience.

- **Pourquoi considères-tu ces deux personnalités comme tes maîtres ?**

Je crois très fort en la mémoire ; quand quelque chose continue d'exister des années après. C'est très valable pour ce professeur d'histoire du théâtre. Elle a inscrit quelque chose en moi. D'ailleurs, elle était très fière de certains de mes projets qui avaient été inspirés de ce que j'avais pu découvrir avec elle. Elle nous avait lu « L'homme et l'enfant » d'Adamov. Elle le connaissait bien et l'avait rencontré. Chez moi, cela a généré quelque chose d'extrêmement intense. Mon premier spectacle était un spectacle à partir de ce texte. Je n'ai pas eu les droits mais j'ai quand même continué de travailler sur ce spectacle en m'inspirant du texte et sept, huit ans après, j'ai monté la toute dernière pièce d'Adamov, sa pièce la plus autobiographique. Cela m'a valu aussi de rencontrer la femme d'Adamov qui m'avait refusé les droits à l'époque !

C'était un maître car elle m'a donné l'amour de certains auteurs et de certains textes. Elle m'a appris que cela passait aussi par là. Pour moi, la transmission c'est transmettre ce qu'on est. Le maître a une méthode et, dans le meilleur des cas, c'est une méthode qu'il a inventé, qui lui est personnelle, qui est très riche et qui a bouleversé et changé les choses. En ce qui me concerne, je n'ai pas l'impression d'avoir été cela. Mais quand j'enseigne, je repense à cette femme, et j'essaie avant tout de transmettre ce que je suis ainsi que mon rapport de passion que j'ai aux textes. Elle m'a transmis cela. C'était une très grande pédagogue. Nous allions à ses cours comme à des spectacles de quelqu'un dont nous admirions profondément le travail.

Le cas de Michel Dezoteux est différent. Ce n'est pas tant lui en tant que professeur qui m'a marqué, mais c'était plus pour le transmetteur de la méthode qu'il était. J'ai vu des conférences de Barba et Grotowski. Si je peux dire qu'ils étaient des



maîtres c'est parce qu'ils ont réellement inventé quelque chose qui a bouleversé le théâtre, le jeu de l'acteur et la relation entre le metteur en scène et l'acteur. C'est la seule fois dans mon parcours pédagogique que j'ai eu l'impression d'être face à cela. J'ai vécu une sorte de révolution quand je faisais ce séminaire. C'est une porte qu'on t'ouvre et dont tu ne pensais pas avoir les clés.

**- Comment ou en quoi ont-ils influencé ton travail artistique ou ta manière de l'envisager ?**

Elle, par une certaine manière de se comporter vis à vis d'un texte ou d'un auteur. C'est quelqu'un qui nous a plongés dans ses propres univers. Nous passions du théâtre Nô, à Jakob Lenz, en passant par Adamov. Je suis incapable de monter tel auteur, puis tel autre et tel autre. J'en ai monté de toutes sortes, mais cela doit quand même toujours être une rencontre. J'ai l'impression d'avoir toujours besoin de rencontrer l'auteur, de devoir presque tomber amoureux des auteurs, en tant que personnes. Je ressens le besoin de dialoguer avec ces personnes et cela me vient de ce professeur.

J'ai beaucoup travaillé en tant que comédienne avec la méthode que m'avait transmise Michel Dezoteux. J'ai fait des improvisations hallucinantes, très physiques, avec des impulsions et des consignes extrêmement inconscientes. Après avoir fait cela, tu devais reproduire l'improvisation geste par geste pour retrouver l'émotion, et à partir de cette partition, tu pouvais y rajouter du texte. L'acteur avait une position très importante dans la création et il apprenait à dissocier les choses. Cela n'avait rien à voir avec ce que je connaissais jusqu'alors. J'étais très troublée. J'avais l'impression d'être dans un rapport total d'inconscience aux choses et il me semblait que le metteur en scène pouvait pleinement utiliser l'acteur. Après, j'ai fait plusieurs spectacles où j'ai essayé d'adapter cette méthode. J'ai surtout essayé de retrouver cette idée de capacité créatrice, de stimulation, en faisant par exemple travailler les comédiens sur de courts extraits de textes irrationnels. A partir des résultats, j'essayais de faire des montages de type cinématographique. Finalement, c'est quelque chose qui m'est resté de ce premier travail et que j'ai utilisé dans plusieurs de mes créations. Plus tard, le travail sur les auteurs du répertoire est venu parce qu'on m'a proposé d'enseigner et que j'ai commencé à avoir des contrats à l'école. Je devais travailler sur le 18<sup>e</sup> siècle par exemple.

**- As-tu transmis cet enseignement à d'autres ? Si oui, à quelles occasions et comment ?**

J'ai commencé à enseigner grâce à un très grand professeur. Nous pouvons même dire qu'il était une sorte de maître. Il enseignait à l'INSAS et au Conservatoire de Liège. Il était mon directeur de Mémoire. Mon mémoire s'appelait « Jouer ensemble » et traitait de la question du jeu avec le partenaire. Dans une première partie, je me suis concentré sur « l'ici et maintenant dans le jeu de l'acteur » et pour la seconde partie qui était plus pratique, je développais un certains nombres

d'exercices que j'avais pu observer et tester en cours. Je me suis beaucoup inspirée d'ouvrages anglo-saxons que ce professeur recevait. Il était très content de mon Mémoire et il m'a demandé de l'appliquer au Conservatoire de Liège. J'ai donc commencé très jeune l'enseignement, à 23 ans. Je me sentais très fragile, certain de mes élèves étaient beaucoup plus âgés que moi mais tout s'est très bien déroulé. Les premières années d'enseignement ont été ma formation. Quand j'étais à l'INSAS, je n'ai pas vraiment dirigé les acteurs. J'ai essayé de jouer un maximum en tant que comédienne (je pensais qu'il fallait absolument savoir jouer pour ensuite diriger) et n'ai donc pas vraiment appris à diriger. J'ai ensuite très vite enseigné à l'INSAS et cela m'a donné une pratique. En tant que metteur en scène tu n'as pas beaucoup de pratique car tu n'as souvent pas d'argent pour monter tes pièces. J'ai appris en même temps que mes élèves.

J'ai aussi enseigné, mais pour un séminaire à chaque fois, à l'école Paolo Grassi à Milan et au Centre National des Arts du Cirque à Chalon en Champagne. J'ai aussi fait de la formation pour chanteurs dans divers ateliers. J'ai beaucoup apprécié faire cela.

**Quelles sont les grandes influences, quels sont les modèles appartenant ou non au monde du théâtre – qui guident ou nourrissent ton parcours artistique ?**

Un de mes premiers modèles, incontournable, fut mon père. Il était compositeur de musique. J'ai vécu dans le monde de la musique contemporaine depuis mon enfance. C'est un monde très particulier qui m'a beaucoup angoissée pendant très longtemps. J'allais voir les concerts de mon père depuis mon jeune âge et ses concerts ne se passaient parfois pas bien. La musique contemporaine n'a pas nécessairement un public. C'était très étrange en tant qu'enfant de baigner dans une atmosphère telle que celle-là : à la fois de liberté, de voyages mais aussi de difficultés de compréhension. Cela a été très important, car d'une part, mon père était un grand pédagogue, il a enseigné dans plusieurs Universités, et d'autre part, il a aussi été un pédagogue avec nous, ses enfants. J'ai le souvenir de commentaires qu'il m'avait fait. L'exemple de ces gens que j'ai beaucoup côtoyés a été très fort. Ils m'ont apporté l'idée que ce qui compte, c'est ce en quoi tu crois. Tu dois être profondément honnête et sincère envers toi-même et envers tes nécessités. Je pense que je ne pourrai jamais me résoudre à faire des choses qui seraient des commandes ou des adaptations car j'ai eu cet exemple-là.

D'autre part, la musique est toujours très présente quand je travaille. La présence de l'écriture musicale a aussi beaucoup compté.

Plus tard, j'ai travaillé avec un groupe au Théâtre Océan Nord et nous nous sommes penchés sur le sens et la nécessité du théâtre. J'ai découvert l'importance que pouvaient avoir certains théoriciens de toutes sortes : Deleuze via l'Abécédaire ou bien Proust. J'ai relu tout Proust et le discours sur l'art me paraissait fondamental.

J'ai monté deux spectacles sur Kafka et il m'a beaucoup apporté sur la question du rêve et de la réalité. Cette dualité m'a toujours passionnée au théâtre. Kafka m'a aidé, il m'a formé aussi d'une certaine façon. J'ai beaucoup appris des auteurs sur lesquels j'ai travaillé. Je le dis sans cesse à mes étudiants en mise en scène. Il faut aussi travailler les auteurs de théâtre.

**- Quels sont les artistes de ta génération ou des générations antérieures ou postérieures dont tu te sens proche et avec lesquels tu as des affinités ? Quelles en sont les raisons ?**

Je me suis sentie proche de beaucoup d'artistes quand je les ai découverts. Cela va de Kantor à Pina Bausch, en passant par les premiers spectacles de Bob Wilson, sans oublier les grands metteurs en scène de textes : Chéreau ou Vitez.

A l'époque, j'ai aussi rencontré en Belgique un metteur en scène qui avait le même âge que moi, Thierry Salmon. Nous n'avions pas fait la même école et nous ne nous connaissions pas du tout étant jeune. Nous nous sommes découverts à travers un spectacle. Nous avons eu des discussions très intéressantes. Il est mort dans un accident de voiture à un moment où nous n'étions pas loin d'envisager des collaborations. On nous avait même proposé de diriger ensemble un théâtre. Nous avions une complicité que j'ai été très triste de perdre car ce n'est pas si facile entre metteurs en scène d'avoir une complicité. Nous sommes le plus souvent des rivaux.

**- T'inscris-tu dans une filiation ? Si oui, laquelle ? Et quel en a été l'impact sur votre travail en tant que comédien et/ou metteur en scène ?**

Je crois qu'on s'inscrit toujours dans une filiation. Les gens de ma génération se sont trouvés à des carrefours. Quand je suis sortie de l'INSAS, il y avait d'une part un théâtre de texte post-brehtien qui était à son apogée, et j'ai d'ailleurs appris des choses de ces gens là mais très vite je me suis rendu compte que je ne prendrais pas cette direction. Ce n'était pas un théâtre assez émotionnel, onirique et inconscient. Toutes ces formes qui ont fleuries dans les années 80, comme Grotowski ou plus tard Kantor ou le théâtre-danse, étaient des formes qui correspondaient très bien à mon besoin d'un théâtre non-réaliste et pas ce théâtre qu'on connaissait et qu'on pouvait dire « des années 50 » et qui n'était pas non plus ce théâtre de la dramaturgie qui pesait très fort sur les plateaux dans ces années-là. Mais il m'a aussi influencé pour comprendre et dégager des éléments d'un texte. Je l'ai appris à l'école et je ne pourrai jamais m'en passer. Ca, c'est une filiation. Venait se heurter à cela, un théâtre plus émotionnel, plus libre, qui rendait plus à l'acteur sa place. Avant, le dramaturge était un peu le maître du théâtre post-brehtien. Je me suis accroché à cela.

Je suis resté dans un théâtre de texte même si j'ai fais des créations avec très peu de texte. Mais je reste attaché aux textes y compris des textes non dramatiques. J'en ai besoin.

- **Que penses-tu du projet de Daniel Mesguich appuyé par l'Etat français de réintroduire les « maîtres » dans la formation des comédiens au CNSAD ? Quels en seraient les bénéfices et/ou les désavantages pour les comédiens et metteurs en scène d'aujourd'hui ?**

Le maître au sens où nous n'avons que ce professeur là... Cela ne ressemble pas du tout à ce que j'ai vécu en tant qu'étudiante, ni après en tant que professeur. Je connais des gens qui ont eu ça. Mon ami, par exemple, a fait ses études à l'école de la Criée à Marseille (école qui n'existe plus) et il n'avait qu'un seul professeur qui de temps en temps engageait d'autres personnes. Mais il était le professeur de référence. Mon ami était fasciné par cet homme. Le rapport a été très fort. Il lui a même appris à lire. Je n'ai pas réfléchi à la question. Il y a sans doute du bon à prendre mais il y a aussi des dérives possibles dans lesquelles les professeurs peuvent tomber, des dérives sectaires ou d'abus de pouvoir. En tant que jeune apprentie metteuse en scène, j'aimais me positionner personnellement et prendre ce que j'avais envie de prendre là où j'avais envie de le prendre.

- **Que penses-tu de la citation de Wajdi Mouawad : « *Mes véritables maîtres furent ma génération, mon époque, le monde et l'Histoire* » ?**

Je pense que ce n'est pas faux évidemment. Dans la mesure où nous nous posons la question de « qu'est-ce qui vous a formé », nous ne nous posons pas la question du maître. Il est évident que l'histoire, le monde nous forment mais aussi au sens privé. Une formation, c'est aussi des éléments très singuliers très particuliers. En ce sens là, quelqu'un qui aurait vécu dans le même pays au même moment au milieu des mêmes personnes n'aurait peut-être pas nécessairement l'impression qu'il a la même formation que l'autre. Dans la mesure où une formation, ce n'est quand même pas que cela. Ce n'est pas seulement vivre dans un certain contexte. Ce contexte là compte mais une formation comprend aussi mille et une connexions, comme les connexions neuronales dans le cerveau. Un jour tu vas discuter avec quelqu'un, ensuite tu iras voir telle une ou telle autre. C'est une toile d'araignée personnelle. Elle peut être très différente pour chacun et ceci dans le même contexte.

- **De façon plus générale, y a-t-il une place pour les maîtres dans un futur proche ?**

C'est difficile à dire parce que c'est toute la question de l'enseignement qui est posée là. À la fois incontestablement quand tu es jeune, tu as besoin de guide, mais en même temps tu as aussi besoin d'agir par toi-même. Je vois ma fille de 16 ans qui est à l'école et qui manque de travaux personnels. À son âge, elle aurait besoin d'en avoir beaucoup plus, d'être beaucoup plus active. Travailler, apprendre, mais être active. Ça ne veut pas dire que parce que nous avons un maître, nous n'allons pas être actifs, mais à partir d'un certain âge, la possibilité de pouvoir choisir est importante. A l'INSAS, nous nous disons souvent cela. Nous voyons bien que les

élèves vont plutôt s'attacher à un professeur ou à un autre. C'est l'histoire de chacun. Je trouve que dans cette question du maître, le risque est aussi le dogme. Je le vois dans les écoles. Il y a souvent un professeur qui est considéré comme la référence absolue et à un moment donné, il se peut que ce professeur ne supporte pas la contradiction ou qu'il ait du mal à vieillir. Il faut trouver un équilibre. Cela peut paraître tiède de dire ça comme ça, mais en même temps je le crois sincèrement. Quand nous sommes jeunes, nous avons besoin d'admirer l'une ou l'autre personne. Ce sont des mouvements qui sont justes mais si nous les radicalisons trop, j'ai peur que ce ne soit plus tout à fait juste par rapport à aujourd'hui, à une certaine indépendance et une certaine autonomie qu'il faut donner aux étudiants.

## Jean-François Sivadier

Mercredi 27 janvier 2010 à 10h30, rendez-vous téléphonique Lausanne-Paris. Durée environ 30min.

### Biographie :

Ancien élève du Conservatoire du Mans et de l'Ecole du Théâtre National de Strasbourg, né en 1963, Jean-François Sivadier est comédien et metteur en scène. Comme comédien, il a joué dans des spectacles de Alain Françon, Didier-Georges Gabily, Jacques Lassalle, Daniel Mesguish, Christian Rist, Serge Tranvouez ou encore Laurent Pelly.

Proche de Didier-Georges Gabily, il a travaillé à sa mise en scène, laissée inachevée, du diptyque « Dom Juan / Chimère et autres bestioles » en 1996 au Théâtre National de Bretagne à Rennes.

Il a également été choriste et comédien dans des productions de l'Atelier lyrique du Maine, mises en scène par Christian Fregnet. En 1997, il a écrit et mis en scène « Italienne avec orchestre », créée au Cargo de Grenoble et jouée au Théâtre de l'Odéon, au Théâtre du Châtelet, à l'Opéra Comique, à l'Opéra de Lyon, à l'Opéra de Nancy, ainsi qu'en tournée en France et à l'étranger. Dans ce spectacle salué par la presse, Jean François Sivadier, en comédien-chef d'orchestre, mettait en scène avec humour les coulisses de l'opéra.

L'année suivante, il a créé un Impromptu, « Noli me tangere », au Théâtre National de Bretagne à Rennes pour le festival "Mettre en scène".

En 2000, il a mis en scène « La Folle journée ou le mariage de Figaro » de Beaumarchais (création au Théâtre National de Bretagne à Rennes puis tournée jusqu'en juin 2001 pour 40 représentations, dont à Nantes, au Lieu Unique, et un mois à Nanterre-Amandiers).

« La Vie de Galilée » de Bertolt Brecht, présentée au festival d'Avignon 2002 puis en tournée dans toute la France, connaît un remarquable succès.

En 2007, il met en scène « Le Roi Lear » au théâtre parisien des Amandiers et en 2009, il décide de monter « La Dame de chez Maxim » de Georges Feydeau.

### Contexte :

Je découvre pour la première fois le travail de Jean-François Sivadier en février 2009 au Bâtiment des Forces Motrices à Genève avec « Le Roi Lear » de Shakespeare. Je retourne ensuite à la MC2 de Grenoble voir « La Dame de chez Maxim » de Georges Feydeau en octobre 2009.

**- Je viens de relire votre interview accordé à Théâtre-Magazine en décembre 2004 où vous parlez de Didier-Georges Gabily. Est-ce que vous pouvez dire qu'il était votre maître ?**

J'ai beaucoup de mal avec la notion de maître. Pour moi, les maîtres sont des gens que nous nous choisissons. Je n'arrive pas à dire qu'un tel est un maître dans l'absolu. J'ai fait un stage avec Vassiliev que j'aime beaucoup et tout le monde

parlait de lui comme «le maître ». Avec toutes les qualités que je reconnaissais à Vassiliev, je ne le considérais pas comme mon maître. J'ai donc dit que si j'avais dû avoir un maître cela aurait été plutôt Gabily. Mais je n'ai jamais considéré Gabily comme mon maître. La notion de maître amène un effet de distance. J'imagine dans cette notion un respect inhérent à la personne qui l'éloigne des gens avec qui il travaille. Comme si sa parole était forcément une parole d'évangile. Je n'ai pas considéré Gabily comme mon maître mais je peux plutôt dire qu'il est celui qui m'a tout appris (en tout cas le plus de choses). Gabily n'aurait pas pu s'autoproclamer comme un maître parce que pour certaine personne, il ne l'était pas. Il devait se passer la même chose avec Vitez, avec Jouvet ou avec des grands chefs d'orchestres qu'on appelait maître.

**- Quelles étaient les circonstances de votre rencontre avec Didier-Georges Gabily ?**

J'ai rencontré Didier au Mans. J'avais été engagé dans une troupe professionnelle en 1983 dirigée par André Cellier qui arrivait de Tours et dans son équipe se trouvait un certain nombre de permanents dont Didier-Georges Gabily. J'ai ensuite participé à des ateliers avec lui, d'abord au Mans, puis j'ai ensuite répété un spectacle qu'il écrivait et répétait, une adaptation de « On achève bien les chevaux » de Mac Coy qu'il était en train d'écrire mais nous ne l'avons pas joué. *«Vers 1983, il a commencé On achève bien les chevaux d'après Mac Coy. On a répété trois semaines et tout arrêté. Trois semaines incroyables ! J'avais l'impression de me trouver face à une sorte de fou furieux, il m'a conduit vers l'imprévu. Nous étions tous très jeunes. Il nous forçait à partir dans des directions inconnues, expérimentait son propre rapport au texte, ne savait pas encore très bien où il allait. Mais déjà, ses convictions à propos de l'acteur étaient très fortes. Il allait loin.»*<sup>4</sup> Nous avons ensuite monté *L'échange* de Claudel avec lui. J'ai aussi participé à un atelier qui s'est prolongé à Paris où il nous préparait entre autres aux concours des grandes écoles. Nous avons ensuite continué de travailler avec lui de près ou de loin.

**- Vous êtes entré ensuite à l'école du Théâtre National de Strasbourg. Avez-vous fait des rencontres qui vous ont marqué et influencé ?**

Non. Cela n'avait rien à voir avec ce que Didier m'avait apporté. J'ai eu de belles rencontres qui étaient d'ailleurs des amorces de rencontres parce que le cadre de l'école, pour moi et ma promotion, nous enfermait. Je m'y sentais un peu étriqué à cette période de ma vie. Cela n'avait rien à voir avec ce que je faisais avec Gabily qui était un endroit absolument essentiel et constructeur. Par ailleurs, pendant que j'étais au TNS, je continuais de donner des stages de théâtre avec Yann-Joël Collin.

---

<sup>4</sup> « L'AUTRE, c'est moi... » entretien du dossier *Famille et héritages*, *Théâtre Magazine*, n°17, Paris, décembre 2004/janvier 2005.

Cet endroit était essentiel pour moi. J'aimais l'école pour le fait d'être dans un théâtre toute la journée, mais je me révoltais contre elle car je trouvais que nous ne travaillions pas assez.

- **Quelles étaient les qualités qu'avait Didier-Georges Gabily ?**

C'est compliqué parce qu'il est quelqu'un qui a changé l'avis artistique d'un certain nombre de gens dont le mien. Je l'ai rencontré à 20 ans. C'est très dur de dire quelles étaient ses qualités. C'est comme les gens qui ont travaillé 20 ans avec Mnouchkine ou Vitez. Je pourrais dire qu'il était quelqu'un qui savait regarder les acteurs. Plus tard, je n'ai jamais connu quelqu'un qui avait ce regard-là sur les acteurs. Il nous a appris à regarder et écouter un plateau différemment. Quand je fais de la mise en scène, je pense énormément à lui, encore maintenant. Tout ce que je sais de l'espace me vient de lui. Il ne théorisait jamais son travail mais j'ai tellement travaillé avec lui que quelque chose continue d'être présent.

- **Comment ou en quoi a-t-il influencé votre travail artistique ou votre manière de l'envisager ?**

Je dirais par un certain rapport à l'espace et à l'acteur. Il m'a appris à toujours considérer l'acteur comme quelqu'un qui fait partie d'un ensemble et non pas seulement comme quelqu'un qui vient jouer un rôle. Il est comme un écrivain du spectacle et de la langue. Avec lui, j'ai appris une façon d'envisager la langue comme un espace poétique et non-psychologique. J'y ai découvert un rapport à l'espace fait de lignes de force et de géométrie. A force de vivre dans l'univers de quelqu'un pendant très longtemps, au bout d'un moment, nous portons cet univers soi-même tout en s'en dégageant. De l'extérieur on peut penser que les spectacles que je fais n'ont rien à voir avec ce que faisait Gabily. Il y a beaucoup de choses qui se retrouvent mais je ne le fais pas exprès, je ne peux tout simplement pas faire autrement : par exemple, dans le fait d'aimer et mettre en valeur tous les gens qui sont sur le plateau y compris les gens qui ont un petit rôle. J'en retiens aussi un rapport à la musicalité de la langue, à la musicalité du spectacle, à la chorégraphie des corps, à l'exposition des acteurs et leur mise en danger.

- **Que vous a-t-il apporté en tant que comédien ?**

Enormément de choses! A 20 ans, je n'avais pas idée de ce qu'était le théâtre. Nous l'avons rencontré et il nous a apporté une force sur le plateau que nous ne pouvions pas apprendre ailleurs. Il nous a bouleversés dans le bon sens du terme ! C'était la rencontre la plus déterminante que j'ai faite.

- **Avez-vous transmis cet enseignement à d'autres ? Si oui, à quelles occasions et comment ?**

De toutes les personnes qui ont travaillé avec Gabily, nous sommes plusieurs à avoir donné beaucoup de stages (au Mans ainsi qu'à Paris) mais nous n'avons



jamais cherché à reproduire ce que Didier avait construit avec nous. C'est avant tout passé par nous. « *Il fallait reconstruire la suite sans chercher à imiter* ». <sup>5</sup> Il n'y avait pas de méthode. Ce serait d'ailleurs terrible s'il y avait une méthode Gabily parce que nous n'étions pas lui. Il avait sûrement un style. Ce désir d'enseigner, je l'avais avant de le rencontrer. J'avais envie de diriger des acteurs. Je n'ai pas cherché à transmettre une méthode mais son regard sur les acteurs a beaucoup influencé ma manière de les regarder.

**- Vous inscrivez-vous dans une filiation ? Si oui, laquelle ? Et quel en a été l'impact sur votre travail en tant que comédien et/ou metteur en scène ?**

Oui mais je ne suis pas le seul. Se revendiquer « le fils de » est très compliqué. Il y a beaucoup de gens comme Yann-Joël Collin, Catherine Baugue, Serge Tranvouez, Nadia Vonderheyden et Nicolas Bouchaud qui ont été bouleversés par la rencontre avec Didier. Je ne me considère pas comme le fils de Gabily artistiquement. Ce serait extrêmement prétentieux et réducteur. Mais, par contre, personnellement, il m'a apporté une chose que je ne peux pas oublier, une façon d'envisager le théâtre qui ouvre sur énormément de choses. Il ne nous a pas formaté à penser exactement comme lui. Il nous a appris à être libres sur le plateau avec un travail extrêmement rigoureux. Il était extrêmement dirigiste et rigoureux. Ce qu'il nous a transmis, c'était une liberté poétique.

**- Quelles sont les grandes influences, quels sont les modèles, quelles sont les influences – appartenant ou non au monde du théâtre – qui guident ou nourrissent votre parcours artistique ? Et comment vous ont-ils influencé ?**

En ce qui concerne le théâtre, il y a d'abord eu Antoine Vitez, le Théâtre du Radeau avec François Tanguy et d'une certaine manière Claude Régy. Ce sont des gens à qui je pense lorsque je travail, inconsciemment. Dans la danse, je pense à Pina Bausch et puis en dehors de la danse et du théâtre, la musique compte énormément, l'opéra en l'occurrence. Cela a toujours été une source d'inspiration très forte.

**- Quels sont les artistes de votre génération ou des générations antérieures (ou postérieures) dont vous vous sentez proches et avec lesquels vous avez des affinités ? Quelles en sont les raisons ?**

Je me sens très proche d'artistes comme Stanislas Nordey, Olivier Py et Stéphane Braunschweig. Ce sont des gens de ma génération avec lesquels j'ai un dialogue et ils peuvent avoir des influences sur moi. Nordey et Py sont des gens qui pensent énormément en termes de troupe sur le plateau, donc évidemment leur travail est marquant et important pour moi.

---

<sup>5</sup> « *L'AUTRE, c'est moi...* » entretien du dossier *Famille et héritages*, *Théâtre Magazine*, n°17, Paris, décembre 2004/janvier 2005.

- **Que pensez-vous du projet de Daniel Mesguich appuyé par l'Etat français de réintroduire les « maîtres » dans la formation des comédiens au CNSAD ? Quels en seraient les bénéfices et/ou les désavantages pour les comédiens et metteurs en scène d'aujourd'hui ?**

J'en ai parlé avec lui car il m'a proposé de prendre une classe pendant trois ans. Mais je ne me considère pas comme un maître. S'il pensait à des maîtres, il pensait sûrement à des gens de la stature de Vitez. Je n'en connais pas beaucoup. On pourrait dire que Régy pourrait être un maître mais je ne sais pas si ça lui ferait plaisir. Avec Régy, cela peut très bien se passer avec la moitié des élèves et très mal avec l'autre moitié. Cela se serait aussi passé comme ça avec Gabily. Les gens avec qui cela ne se passe pas ne peuvent pas considérer la personne comme un maître. C'est une histoire de rencontre ou pas. Sinon cela voudrait dire que les maîtres ont une espèce d'aura autour d'eux qui serait une parole d'évangile. Or, tous les gens qui font ce métier savent bien que ce n'est pas comme ça que ça se passe. J'ai travaillé avec Vassiliev et ça m'énervait beaucoup quand on l'appelait « le maître ». Je l'aimais beaucoup mais je ne supportais pas quand on devait lui parler comme à un maître. J'avais un rapport d'artiste à artiste avec lui, de comédien à metteur en scène. Et à un moment donné, je pouvais me dire « oui, il est comme un maître ». Cette notion de maître est vraiment compliquée. C'est comme si le maître avait une espèce de savoir incontestable et qu'on devait déjà le regarder comme ça de son vivant alors que souvent cela vient plus tard. Tous les grands pédagogues savent qu'ils ont autant à apprendre de leurs élèves et que cela se passe avant tout dans l'échange. Vitez, que des gens pouvaient considérer comme un maître, était à chaque fois dans cet échange avec les élèves. Il n'a jamais voulu délivrer un savoir. Il travaillait avec des élèves pour chercher.

Concernant le Conservatoire, si Daniel Mesguich arrive à faire ce qu'il souhaite, c'est très bien. Travailler avec la même personne pendant 3 ans peut être formidable pour un élève si cela se passe bien. Après, les rencontres vont beaucoup influencer la façon dont les jeunes comédiens vont se révéler à eux-mêmes et vont vraiment avancer. Cela peut se passer avec quelqu'un qui est un grand pédagogue ou un mauvais metteur en scène, ou alors quelqu'un qui est comédien et pas du tout metteur en scène mais qui va être une grande rencontre.

- **Que pensez-vous de la citation de Wajdi Mouawad : « *Mes véritables maîtres furent ma génération, mon époque, le monde et l'Histoire* ».**

Ben voilà ! Je ne sais pas comment le dire autrement. Il y a des gens qui rétrospectivement peuvent considérer que telle personne était un maître. Si j'avais considéré Gabily comme ça de son vivant, cela aurait été très difficile, car j'ai l'impression que dans la notion de maître il n'y a plus d'échange possible. Que tout ce que dit le maître, on le note sur un cahier et que c'est inébranlable. Alors que l'enseignement est une chose sensible et vivante. Le travail du Théâtre du Radeau a été pour moi et est toujours une espèce de force. Cela a beaucoup d'influences sur

mon travail et cette influence-là, que cela ne se voit ou pas dans mes spectacles, est plus importante que si on m'avait dit « tu vas travailler trois mois avec un maître et tu vas voir c'est formidable ! ».

- **De façon plus générale, y a-t-il selon vous, une place pour les maîtres dans un futur proche ?**

Nous ne sommes pas à l'école. A l'école, nous pouvons nous dire que « oui, il y avait des maîtres ». Les enfants avaient leur maître avec une parole que nous ne pouvions pas contester. Dans l'art, il ne se passe jamais cela et heureusement car c'est extrêmement sain. Prenons les gens qui ont travaillé 20 ans avec Pina Bausch. De l'extérieur nous pouvons dire que Pina Bauch est comme un maître mais les danseurs de Pina Bausch n'ont jamais dû la considérer comme un maître sinon elle-même n'aurait pas pu travailler avec eux. Elle était comme une figure de maître mais elle savait qu'elle avait tout à recevoir de ses danseurs. Elle avait autant à apprendre d'eux. Le maître c'est comme une étiquette. Il y a des grands chefs d'orchestre considérés comme des maîtres qui, arrivés à un certain âge, ont décidé de travailler avec des jeunes pour se renouveler. Peut-être que les jeunes considéraient le chef d'orchestre comme un maître, mais lui savait qu'il avait besoin des jeunes pour se renouveler. Un maître ne peut pas être tout seul. Je pense que cette étiquette-là ferait réellement plaisir à peu de gens intéressants.

## **Anton Kouznetsov**

Vendredi 29 janvier 2010 à 17h, rendez-vous téléphonique Lausanne-Limoges. Durée environ 45 min.

### *Biographie :*

*Anton Kouznetsov est diplômé de l'Académie Nationale du Théâtre de Saint-Petersburg (Direction Lev Dodine) pour la mise en scène et du Conservatoire National d'Art Dramatique de Saratov (Russie) comme comédien.*

*En 1992, la tournée mondiale du spectacle Gaudeamus, dans la mise en scène de Lev Dodine amène pour la première fois Anton Kouznetsov en France. L'année suivante, il intervient au Théâtre National de Strasbourg et devient l'assistant de Lluis Pasqual et de Georges Lavaudant à l'Odéon Théâtre de l'Europe.*

*En 1995, il crée la Compagnie Babel. Il met alors en scène des spectacles en France et en Russie. De 1998 à 2006, il est le directeur artistique du Théâtre National Drama Académique de Saratov (Russie). A cette occasion, il invite plusieurs artistes français à créer au Drama, met en scène lui-même des auteurs français et organise plusieurs tournées en France avec sa troupe. De 2000 à 2005, il dirige une promotion d'élèves comédiens et metteurs en scène au Conservatoire National de Saratov. Il organise des masters classes dans plusieurs écoles supérieures de théâtre en Europe. Depuis 2006, Anton Kouznetsov revient vivre en France et co-dirige la Compagnie Oui-Da Théâtre avec Philippe Suberbie.*

*Il met en scène au Théâtre National Drama Académique de Saratov et en Russie : Ici, les aubes sont plus douces de B. Vassiliev (2005), Le Duel d'après A. Tchekhov (2005), Babel, Cavalerie rouge et autres récits d'après I. Babel (2004), Les Rêveurs d'A. Ostrovski (2004), Une vie longue et heureuse de G. Chpalikov (2002), La Reine des Neiges de E. Schwartz (2002), Splendid's de J. Genet (Création 2001, tournée française 2002), Les confessions à un homme assis dans un fauteuil de G. Garcia Marquez (2001), Le concours de A. Galine (Création 2000, tournée française 2002), Le rêve d'or d'après P.-J. Béranger (2000), Dans la tourmente de M. Tsvetaieva (2000), Sexe, mensonge et vidéo de D. Soderbergh (Théâtre Tabakov - Théâtre d'Art de Moscou, 1999), La discrète amoureuse de Lope de Vega (1999), Berendeï de Nossov, Prigov, Dragounskai ... (1999), M. de Maupassant d'après G. de Maupassant (1999), Les Bas-fonds de M. Gorki (Création 1998, tournée française 1999), Chambre obscure de V. Nabokov (1997). Il crée également des spectacles jeune public : Casse-Noisette de T. Hoffmann / U. Kim, Les vœux magiques de V. Gleizer, La Reine des neiges de E. Schwartz (2002), Les Petites Tragédies de A. Pouchkine (1995).*

*Anton Kouznetsov poursuit son travail d'enseignant auprès des écoles d'art dramatique : l'école du TNS, le Conservatoire National de Paris, le Conservatoire de Genève, La Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande de Lausanne, l'Ecole de Théâtre du TNB, l'éstba (Ecole supérieure d'art dramatique de Bordeaux), et l'Ecole professionnelle supérieure d'Art Dramatique de Lille. En mars 2009, il devient responsable pédagogique de l'Ecole Professionnelle Supérieure du Théâtre du Limousin à Limoges.*

Contexte :

*Je rencontre Anton Kouznetsov lors de ma première année à la Manufacture en novembre 2007. Nous travaillons avec lui sur le système Stanislavski, l'actualité concrète dans la formation de l'acteur ainsi que sur Les petites tragédies de Pouchkine.*

**- As-tu eu ou connu un ou plusieurs « maître(s) » durant ta formation ou pendant l'exercice de ta profession ?**

Bien sûr ! J'en ai même connu plusieurs. À l'Académie Nationale du Théâtre de Saint-Pétersbourg, j'étais dans le groupe des metteurs en scène et c'est là que j'ai connu un grand maître russe du nom de Lev Dodine, qui dirige le Théâtre Maly de Saint-Pétersbourg, labellisé ensuite sous le nom du Théâtre de l'Europe. Il était mon « vrai » maître et le directeur de notre promotion de mise en scène. Ensuite, j'ai rencontré un autre Monsieur très important du nom de Valery Galendeev, mon professeur de voix et de diction. Pendant mes études, j'ai rencontré d'autres maîtres, comme Eduard Kochergine un grand scénographe qui nous enseignait entre autre la composition de l'espace. Plus tard, dans mon travail professionnel, je suis devenu l'assistant de Lluis Pasqual qui dirigeait le Théâtre de l'Union et le Théâtre de l'Europe. J'ai ensuite rencontré Luciano Damiani qui était le scénographe de Strehler et d'autres personnalités du monde du théâtre. J'ai également rencontré Riccardo Muti, le grand chef d'orchestre italien, le « maestro ».

**- Pourquoi considères-tu Lev Dodine comme ton maître ? Qu'est-ce qui le caractérisait comme tel ?**

Dans la formation russe, tu rentres toujours « chez un maître ». Pendant mes cinq années d'études, c'est Lev Dodine qui supervisait ma formation. Je suis entré dans l'école sous sa direction artistique. Il était donc déjà un maître. C'est lui qui choisissait nos pédagogues et les sujets de formation. A l'Académie, quand tu termines ta formation, on te demande toujours « chez qui ? » (chez qui tu étais). Ta formation sera reconnue différemment selon la réputation de ton maître. L'école de Limoges ne veut rien dire pour personne mais quand on demande « qui est le responsable de cette école ? », tu diras « Kouznetsov » et on le reconnaîtra. Les élèves vont ensuite décider d'y entrer ou non. Si tu vas au TNB, tu vas chez Stanislas Nordey et ainsi de suite. Le maître est un peu comme ton papa. Tu suis l'école de.

Dans mon travail, je pratique bien évidemment beaucoup ce que Dodine m'a transmis mais je le gère selon mon expérience aussi. L'héritage que j'ai reçu de lui est donc quelque peu modifié par ce que je suis et par ce que j'ai vécu. On ne peut pas dire que c'est exactement la même chose. Cependant, une certaine logique et une méthode restent et j'essaie de les perpétuer. Quand Dodine avait soixante ans, je suis allé à Saint-Pétersbourg avec mes élèves. C'était très touchant. Pour lui, c'est comme s'il se retrouvait face à ses petits-enfants. Mes élèves sont une aile d'un

mouvement que j'appelle « L'École de Dodine ». Dodine avait lui-même ses maîtres. Dans les studios dans lesquelles nous travaillions étaient accrochés aux murs les portraits des maîtres de Dodine.

- **En ce qui me concerne, c'est un peu différent. Je suis dans l'école de Jean-Yves Ruf et pourtant jamais je ne l'appellerais « maître ».**

Pour moi, la notion de maître n'a rien à voir avec l'âge. C'est plutôt un point de vue global sur la formation. Dodine est un metteur en scène tellement reconnu internationalement qu'on pourrait déjà l'appeler maître. Mais cela ne suffit pas. La pédagogie et la transmission font aussi partie du maître. Il est quelqu'un qui partage son savoir. J'ai fait un stage avec ta promotion à la Manufacture mais cela ne veut pas dire que vous allez automatiquement faire du théâtre « à la Kouzetsov ». Ce n'est pas possible. Mais tu sais très bien que j'ai une méthode de travail et ensuite tu peux décider de me suivre ou pas, et cela même dans les stages d'une courte durée. En Russie, il y a une chose très particulière : tu es beaucoup ton maître et tu n'as pratiquement pas d'autres rencontres théâtrales. Tu as d'autres professeurs mais pas autant qu'en France ou en Suisse. En France et en Suisse, on crée les conditions pour que tu puisses rencontrer le maximum de gens de théâtre. Une fois sortie de l'école, tu pourras ensuite trouver ton propre théâtre. Tu reçois des fondamentaux et tu travailles avec des pédagogues, que ton maître, Jean-Yves Ruf, a tout de même choisis. C'est la vision du théâtre d'aujourd'hui selon Jean-Yves et ensuite, en sortant, vous serez prêts à travailler dans les formes existantes en choisissant celles que vous voulez réellement faire.

- **Que penses-tu de cette formation par rapport à celle que tu as reçue ?**

Je pense qu'il est très important de rencontrer plusieurs univers de théâtre. J'ai eu beaucoup de chance avec Lev Dodine. Il dirigeait le Théâtre Maly et notre formation était donc très ouverte vers un lieu et son activité. Nous avons fait une tournée mondiale avec le spectacle *Gaudeamus* et nous avons rencontré Strehler, Pina Bausch, Ariane Mnouchkine, Patrice Chéreau et Peter Brook. C'était une ouverture très marquante et très forte. Nous avons donc dans notre formation des fondamentaux réguliers et par cette occasion extraordinaire, une ouverture à d'autres. Ces deux choses m'ont énormément formé. D'un côté, une logique très intérieure, très monastère et fermée avec Dodine et de l'autre, une ouverture énorme sur le monde. En ressort de cela, quelque chose d'extrêmement fort ! En Russie, il est génial de pouvoir travailler très minutieusement avec une personne qui est là et que tu suis, mais si tu ne t'entends pas avec cette personne, tu vivras trois ans de torture car le maître ne te donnera jamais raison. Dans ma formation, j'adorais aller chez d'autres professeurs. Quand j'ai ensuite dirigé le théâtre de Saratov, j'encourageais tous les professeurs à rencontrer tous les élèves sur de courts stages. Il faut trouver un juste milieu car j'ai aussi connu des écoles tellement ouvertes sur l'extérieur qu'elles finissaient par n'avoir plus de formation. Tu as envie d'aller chez

un maître car il a un monde en lui mais si le maître n'est pas ouvert à l'extérieur, tu n'y apprendras rien car lui-même n'apprend plus vu qu'il est fermé. Ce sont les élèves qui font les maîtres et ils ont un sacré avantage sur toi car ce sont eux qui vont t'enterrer. Ils ont une envie qui va dépasser ton existence physique. Tes méthodes se modifient selon chaque nouvelle promotion.

- **Quel enseignement as-tu reçu de Dodine? Qu'as-tu appris à ses côtés?**

Apprendre à apprendre. Dodine m'a appris une chose : dans ce métier, tu apprends toute ta vie. Il m'a transmis une curiosité, une capacité d'observation et le fait de savoir aussi que rien n'est jamais acquis. Tout est toujours à réinventer. L'assurance dans ce métier est parfois là, mais tu peux aussi très vite la perdre pour ensuite la retrouver. C'est un processus. L'art n'est pas une forme finie. Voilà ce qu'il m'a appris. Dodine n'était jamais satisfait de lui. Il était dur avec les autres comme avec lui-même. Il mettait la barre très haute pour lui, il était donc normal qu'elle soit haute pour ses élèves. Il m'a également appris à ne pas être vexer face à la critique. Même si il te faisait des retours violents, tu devais savoir que c'était pour ton bien. La position du maître est une position de critique. C'est sa place. C'est comme quand tu montes une colline à vélo en pédalant. Quand tu passes le sommet, ton réflexe est de ne plus pédaler. Toute l'école de Dodine était de pédaler à la descente car la courbe n'est jamais loin et tu risques de devoir remonter. Pédaler à la descente te servira car ton élan sera beaucoup plus important afin de pouvoir remonter la pente. Cela t'évitera de t'arrêter entre deux courbes et d'éprouver une forte douleur. Pédaler à la descente, voilà ce que je retiens de lui !

- **As-tu transmis cet enseignement à d'autres ? Si oui, à quelles occasions et comment ?**

J'ai enseigné dans toutes les écoles supérieures en France sauf l'école de la Comédie de Saint-Etienne et L'école régionale d'acteurs de Cannes. J'y ai transmis ce que j'ai appris avec Lev Dodine. Tu as pu le voir lorsque je suis venu à la Manufacture. En Russie, j'étais directeur du Théâtre de Saratov et je suis ensuite devenu directeur artistique d'une promotion où se côtoyaient des comédiens et des metteurs en scène. J'ai ensuite eu une classe de comédiens mais je n'ai pas terminé la formation avec eux car je rentrais en France.

- **As-tu ressenti le besoin de rompre avec cette figure de maître ? Si oui, pourquoi ?**

J'étais un véritable traître ! En troisième année de mise en scène, Dodine nous a réunis avec les comédiens de deuxième année pour monter des spectacles avec eux. Après avoir fait un filage, il n'a convoqué que les metteurs en scène et nous a dit : « Je ne comprends pas. Vous pensez que mon intérêt est d'avoir deux ou trois bons metteurs en scène ? Je n'en ai pas besoin, je suis un bon metteur en scène. Par contre, si je peux avoir pour mon théâtre, un, deux ou trois bons comédiens (...) Votre boulot, c'est ça ! ». Nous étions très vexés. Pour moi c'était

définitif. J'ai compris, à ce moment-là, qu'il n'allait rien faire pour m'aider à monter mes spectacles. En quatrième année, je suis parti en France. C'était un véritable cauchemar pour lui car j'avais les meilleures notes de mise en scène. Il pensait que je m'enflammais car j'étais dans les meilleurs élèves. Il ne m'a même pas dit au revoir. Un an après, j'étais de retour en tant qu'assistant de Pasqual qui montait justement un spectacle dans le théâtre de Dodine. Là aussi, c'était impossible pour lui. Plus tard, quand j'ai monté mes propres spectacles et que j'avais mon diplôme, il m'a accueillis dans son bureau en m'offrant un cigare. Il me parlait d'égal à égal. J'avais coupé le cordon et il me considérait comme son camarade. L'acte pédagogique, selon Dodine, était de ne pas laisser son disciple couper le cordon. Mais une fois qu'il l'avait fait, qu'il se lançait et qu'il ne vivait plus dans des conditions extraordinaires de travail qu'il pouvait avoir avec son maître, il devenait un véritable artiste et le maître pouvait enfin le considérer comme un collègue. Si tu ne coupes pas le cordon avec ton maître, tu ne seras jamais un metteur en scène et toujours un disciple de ton maître. Un ami à moi est resté comédien de Dodine et a fait sa première mise en scène onze ans après le début de notre formation. Il n'a pas coupé le cordon. C'est pareil que ce que j'ai pu vivre dans ma famille. J'ai toujours eu de bonnes relations avec mes parents, mais j'ai eu envie de partir de chez moi. Quand je suis revenu, les relations n'étaient plus les mêmes. J'étais égal à eux de par ce départ. Si j'étais resté chez eux, ils m'auraient toujours considéré comme leur bébé. C'est pareil dans l'art.

**- Quelles sont les grandes influences, quels sont les modèles, quelles sont les influences – appartenant ou non au monde du théâtre – qui guident ou nourrissent ton parcours artistique ? Et comment t'ont-ils influencé ?**

J'avais beaucoup d'amis musiciens et peintres. J'étais très jaloux d'eux. Ils pouvaient faire leurs arts seuls et je les enviais. Mais, en même temps, j'ai aussi compris, grâce à eux, à quel point le théâtre était une chose unique car c'est un art vivant. Ce qui est génial, c'est que le théâtre fait des légendes. Nous parlons des mises en scène de Vitez, de Stanislavski, d'Antoine. C'est un art qui se transmet de génération en génération. C'est aussi un art très violent car tu es obligé de jouer au théâtre. Si tu ne joues pas cela devient compliqué. Une vidéo ne rendra jamais compte d'une pièce.

**- Quels sont les artistes de ta génération ou de générations antérieures (ou postérieures) dont tu te sens proches et avec lesquels tu as des affinités ? Quelles en sont les raisons ?**

J'ai des affinités avec des gens qui sont beaucoup plus âgés que moi ou alors beaucoup plus jeunes. C'est peut-être dû à ma génération. Tu ressens ton âge par ton corps qui te fait sentir que tu n'es plus aussi jeune qu'avant, et non pas dans ta tête. Quand j'ai été nommé à 31 ans à la direction du Théâtre de Saratov, je pensais que l'Etat avait fait un crime ! Je me sentais très jeune pour diriger une telle institution. Qu'allais-je faire avec tout ça ? Dodine y est aussi sans doute pour



quelque chose. Je me suis souvent considéré trop jeune et incapable mais en ayant toujours une grande envie.

J'ai aussi travaillé deux semaines avec Peter Brook! Avoir rencontré Mnouchkine m'a aussi beaucoup influencé. J'étais très curieux, je posais des centaines de questions ! Même quand je vois Jean-Yves Ruf, qui doit être plus jeune que moi, je lui pose plein de questions. Je peux facilement le considérer comme un maître sans prendre en compte son âge. Et il a aussi beaucoup d'enfants ! Cela fait presque déjà de lui un maître !

**- T'inscris-tu dans une filiation ? Si oui, laquelle ? Et quel en a été l'impact sur ton travail en tant que comédien et/ou metteur en scène ?**

Oui, la filiation de Dodine, clairement. Ce qui est formidable, c'est que dès que je fais un travail remarquable, tout le monde dit « Ah ça, c'est Dodine ! » et dès que je me trompe on dira : « Ah ben ça c'est Kouznetsov ! ». Il faut savoir le prendre avec un certain humour. C'est cela qui fait ta richesse dans la vie. Quand je suis jury pour les concours, les moments les plus importants pour moi sont les entretiens avec les candidats. Ça aussi je le retiens de Dodine. Il est très important pour moi de voir comment le candidat parle de ses parents et de ses autres professeurs. Cela vaut parfois plus qu'une scène ratée. Il est important pour moi de voir si quelqu'un sait d'où il vient et quelle chance il a eu. En Russie, il y a un mot qui veut dire « à mes parents ». J'aime cette idée d'appartenir à une école et à un maître. Cela ne m'écrase pas. Au contraire, cela me rassure.

**- Que penses-tu du projet de Daniel Mesguich appuyé par l'Etat français de réintroduire les « maîtres » dans la formation des comédiens au CNSAD ? Quels en seraient les bénéfices et/ou les désavantages pour les comédiens et metteurs en scène d'aujourd'hui ?**

Cette notion est très personnelle. Pouvons-nous dire que Claude Régy est un maître ? Cela sera différent pour chacun. Je ne crois pas que nous rencontrons beaucoup de maîtres dans notre vie. Je ne crois pas que nous pouvons engager un maître et faire une école d'excellence en n'engageant que des maîtres. Mesguich va engager ses maîtres à lui. Et je pense que cela ne dépassera pas le chiffre deux. Cela pose ensuite des questions pour le reste des gens à engager. Chacun a son maître même si tu le trouves dans les livres. Dostoïevski peut être un maître pour certains. Tu rencontreras des gens importants dans ton parcours et la vie te prouvera ensuite s'ils étaient tes maîtres. C'est très personnel. Tu peux être dans l'école de Jean-Yves Ruf et ton maître sera un pédagogue qui est venu faire un stage. Le maître n'est pas un statut. Pour moi, nous pouvons appeler maître quelqu'un qui ose transmettre ses connaissances et qui est passionné. Après, qu'il soit internationalement reconnu ou alors du fin fond de la forêt, cela ne change rien. L'important est le rapport maître-élève.

J'ai passé le concours en voulant entrer chez Dodine, il était déjà mon maître sans que je sois son élève. Cela aussi c'est possible ! En Russie, l'école des maîtres est

notre école idéale. Et la tienne sera différente de la mienne. En Russie, nous aimons avoir un maître. C'est dans notre tempérament.

- **Que penses-tu de la citation Wajdi Mouawad : « *Mes véritables maîtres furent ma génération, mon époque, le monde et l'Histoire* ». Qu'en penses-tu ?**

À notre époque, nous avons déjà tendance à considérer Wajdi Mouawad comme un maître. Nous allons donc dire qu'il a raison. Sa phrase est extrêmement poétique. Nous pourrions aussi dire que le plateau est notre maître, le public pour lequel on joue, les auteurs que nous jouons mais ça n'a pas grande importance. Pour moi, le plus grand maître reste Tchekhov. En Russie, il y a une nostalgie. Nous aimons penser que le maître est du passé. Ça nous rassure. Et même si il est mort, c'est mieux, car personne ne te le volera ! Les gens de notre époque sont passionnants mais en tant que russes, nous avons tendance à plutôt placer le maître dans le passé. Nous les plaçons très haut et quand nous nous rendons compte qu'ils ne sont pas si différents que nous, nous commençons à encore plus les apprécier. C'est comme en amour. Tu idéalises souvent la femme que tu désires. Puis, tu te rends compte qu'elle est humaine et qu'elle peut avoir mauvaise haleine. Au début cela te refroidit, mais ensuite, tu te mets réellement à l'aimer. Il y a des âges où tu considères tes maîtres, ensuite tu les oublies, tu les fuis et après quelques années, tu te rends compte à quel point ils sont extraordinaires !

- **De façon plus générale, y a-t-il selon toi une place pour les maîtres dans un futur proche ?**

Je crois qu'il y en aura toujours. Nous avons besoin de références. C'est ça qui fait que nous sommes humains, qui nous fait bouger. Quelqu'un qui est meilleur que nous sera toujours un moteur. Le maître peut devenir ton pire ennemi mais nous en aurons toujours besoin. Nous avons besoin de Dostoïevski, de Tchekhov, d'Eschyle. Nous avons besoin d'une hauteur absolue pour que notre rapport change. Nous croirons toujours à un amour absolu qui va nous tomber dessus !

## Claude Régy

Lundi 1<sup>er</sup> février 2010 à 11h, rendez-vous téléphonique Lausanne-Strasbourg. Durée environ 30 minutes.

### Biographie :

Né en 1923 à Nîmes, homme de théâtre fameux pour ses qualités de découvreur, Claude Régy met en scène des textes aussi divers que ceux de Marguerite Duras, Peter Handke, Leslie Kaplan, Harold Pinter ou Jon Fosse. Très attentif aux figures de la littérature contemporaine en France mais surtout à l'étranger, il est appelé deux fois à la Comédie-Française pour *Ivanov* d'Anton Tchekhov et *Huis clos* de Jean-Paul Sartre. Il travaille également avec le théâtre de la Colline et celui des Amandiers à Nanterre pour l'adaptation de textes minimalistes et ultra-contemporains, comme « *Quelqu'un va venir* » du Norvégien Jon Fosse.

Claude Régy laisse rarement de côté le cadre théâtral pour celui de l'opéra. Au théâtre du Châtelet, il met en scène une pièce lyrique, *Passagio*, de Luciano Berio, puis *Les Maîtres-chanteurs de Nuremberg* de Richard Wagner. A l'Opéra Bastille, il signe la mise en scène de *Jeanne d'Arc au bûcher* de Paul Claudel et Arthur Honegger.

En 2007, nouvelle création au théâtre : *Homme sans but* d'Arne Lygre avec Bulle Ogier, au théâtre de l'Odéon (Ateliers Berthier). En 2010, il entame une tournée en France et à l'étranger pour son spectacle *Ode maritime* de Fernando Pessoa, créée en 2009 à Lausanne et au Festival d'Avignon, une traversée en solitaire brillamment interprétée par Jean-Quentin Châtelain.

### Contexte :

Je découvre pour la première fois le travail de Claude Régy en 2007 lors d'une sortie « *Loin de l'école* » en première année à la Manufacture avec la pièce *Homme sans but* d'Arne Lygre. Je retourne ensuite au Théâtre de Vidy en 2009 pour voir Jean-Quentin Châtelain dans *Ode maritime* de Fernando Pessoa.

### - Avez-vous eu ou connu un ou plusieurs « maître(s) » durant votre formation ou pendant l'exercice de votre profession ?

Oui, certainement. Le plus important était Charles Dullin qui venait de la lignée de Jacques Copeau, comme Louis Jouvet, bien qu'ils soient extrêmement différents. Je suis rentré à l'école de Dullin très jeune. Je n'ai pas beaucoup travaillé avec lui mais j'ai beaucoup regardé ses mises en scène, et très spécialement sa mise en scène de *La Vie est un songe* où il y avait une absence presque totale de décor. C'était mon premier maître. Ensuite, il y a une femme qui avait une école, avec qui j'ai joué et que j'ai même mis en scène par la suite du nom de Tania Balachova. Elle m'a appris énormément de choses. Parallèlement, je travaillais aussi avec Michel

Vitold qui avait créé Garcin dans *Huis clos* de Sartre au Vieux Colombier. Il m'avait demandé d'être son assistant sur certaines de ses mises en scène. Il m'a ensuite fait jouer le garçon d'étage de *Huis clos* au Vieux Colombier quand le rôle a été libre. Ce sont les personnes les plus importantes dans mes rencontres théâtrales dont deux d'origine russe. Dullin, lui, était savoyard.

- **Pourquoi les considérer comme maîtres ?**

C'était des personnalités très fortes, très impressionnantes, qui exerçaient leur métier de façon très fascinante pour un jeune homme qui arrivait de Montauban dans le Tarn-et-Garonne. Dullin était absolument unique. En tant que personne et, comme il se doit, également dans son travail.

- **Quel enseignement avez-vous reçu de ces maîtres ? Qu'avez-vous appris à leur côté ?**

L'essentiel que je garde en mémoire, ce sont les mises en scène de Dullin, spécialement *La Vie est un songe*. D'abord, la pièce elle-même a tout pour m'intéresser, et ensuite, je ne savais pas que le théâtre pouvait être si dépouillé. J'ai appris que l'absence de représentation était plus forte pour l'imaginaire du spectateur que tout ce qu'on peut accumuler en représentation. Cela a été une leçon majeure. C'est un principe sur lequel je travaille encore et que j'ai poussé à l'extrême. C'est une chose tout à fait déterminante. Michel Vitold et Tania Balachova m'ont beaucoup plus appris sur le travail de l'acteur, c'est-à-dire comment trouver à la fois une authenticité et à la fois explorer des zones qui ne soient pas de l'ordre du conventionnel, dans les domaines de la folie par exemple, et qui explorent des choses que la vie quotidienne n'a pas le temps de considérer.

- **De cette manière-là, nous pouvons dire qu'ils ont clairement influencé votre travail artistique ou votre manière de l'envisager ?**

Sûrement. En ce qui concerne mon travail artistique, je ne savais même pas qu'il y allait en avoir un. J'apprenais à jouer la comédie dans le cours de Balachova. Vitold et Balachova étaient réunis dans un seul cours. Vitold m'avait demandé de mettre en scène des élèves pour présenter des actes entiers ou des pièces entières pour ne pas se contenter de travailler toujours sur des scènes isolées comme nous le faisons dans les écoles à cette époque-là. J'ai commencé à mettre en scène des élèves de ce cours. C'est avec eux que j'ai fait mon premier spectacle, une pièce de Lorca, *Dona Rosita*. C'était issu absolument de l'enseignement de Vitold et Balachova. Vitold était mon professeur et j'étais son assistant metteur en scène. Je crois que c'est en faisant ce genre de travail que nous apprenons notre métier. Mais nous sommes inconscients de ce que nous faisons et de ce qui se passe. Je n'ai jamais analysé ce qui se produisait dans l'instant.

- **Avez-vous transmis cet enseignement à d'autres ? Si oui, à quelles occasions et comment ?**

Oui, forcément. Je pense qu'en mettant en scène, nous transmettons des choses aux acteurs avec lesquels nous travaillons. Et très vite aussi, Tania Balachova m'avait demandé d'intervenir dans son cours, donc j'ai touché un peu à l'enseignement à ce moment-là. Ensuite, j'ai été demandé au Conservatoire de Paris où j'ai dû passer cinq ans. Très vite après le Conservatoire, le système des stages s'est développé dans les écoles et notamment dans les écoles qui commençaient à se multiplier en province. J'ai donc régulièrement donné des stages à Lausanne, à Cannes et, le plus souvent, au TNB à Rennes où j'ai découvert des acteurs comme Marcial Di Fonzo Bo en travaillant sur des traductions de la Bible dues à Henri Meschonnic. C'est aussi quelqu'un qui m'a beaucoup appris. D'ailleurs tous les gens avec qui j'ai travaillé m'ont appris. On ne peut pas fréquenter Marguerite Duras, Nathalie Sarraute ou Peter Handke sans que quelque chose ne soit transmis.

**- Quelles sont les grandes influences, quels sont les modèles – appartenant ou non au monde du théâtre – qui guident ou nourrissent votre parcours artistique ? Et comment vous ont-ils influencé ?**

Quand je suis arrivé à Paris, c'était la fin de l'Occupation, il y avait encore les allemands et des barricades partout. Très vite s'est créé ce qu'on appelait le Festival de Paris, qui est ensuite devenu le Théâtre des Nations. Il a vu le jour dans ce même théâtre où j'étais élève, le Théâtre Sarah Bernhard rebaptisé Théâtre de la Cité, car les Allemands ne supportaient pas le nom juif de Sarah Bernhard. C'est maintenant le Théâtre de la Ville. Nous y avons vu arriver les Américains, les Anglais, le Nô japonais, l'opéra chinois, Kantor... Et cela s'est poursuivi plusieurs années pendant lesquelles j'ai découvert toutes sortes de théâtres, y compris les mises en scène de Brecht qui m'ont beaucoup impressionné même si j'ai pris parti contre la systématisation d'un théâtre trop signifiant. Cette expérience-là, le Nô japonais particulièrement, le Living Théâtre, tout ce qui nous est arrivé de l'étranger m'a évidemment profondément modifié. C'était une ouverture gigantesque car ce n'était pas du tout le genre de mises en scène que l'on pratiquait à Paris à ce moment-là.

**- Quels sont les artistes de votre génération ou de générations antérieures (ou postérieures) dont vous vous sentez proche et avec lesquels vous avez des affinités ? Quelles en sont les raisons ?**

Je n'ai jamais trop pensé à analyser ces choses-là. Je crois que les choses se font par infiltration. Elles se font par une circulation d'inconscient à inconscient et plus on devient conscient, plus on analyse, systématise et photographie, plus la réalité devient petite, mesquine, se ratatine et finit par devenir sans envergure.

**- Pour beaucoup de gens, vous êtes considéré comme un maître. Votre nom revient très souvent dans mes interviews, notamment chez Jean-François Sivadier. Qu'est-ce que cela vous fait ?**

Je ne peux pas l'entendre. Je ne peux pas considérer que je suis un maître. Ce que je peux analyser est que ma situation est tout à fait particulière. Je ne peux

pas dire que j'ai une extraordinaire réussite professionnelle. En même temps, par mon indépendance — je n'ai jamais dirigé aucune maison — j'ai toujours fait ce qu'il m'a plu de faire, attiré par des écritures et des acteurs, et choisissant des artistes pour s'occuper de la scénographie et de la lumière. Tout cela a fait que j'ai eu une place tout à fait à part. Je n'ai monté que des auteurs contemporains, à 99 %, en grande partie des auteurs étrangers, si nous considérons que Duras s'appelait elle-même « l'enfant jaune » et que Sarraute était juive-russe beaucoup plus que française. La situation dans laquelle j'étais n'était pas remplie de succès fabuleux avec des représentations spectaculaires. Elle ne ressemblait pas du tout au profil de Sivadier. Je ne cherche pas la réussite, ni le succès, ni un très grand nombre de représentations ou de spectateurs. En fait, j'ai toujours été marginal, de par mes choix, mais par le fait aussi que le caractère très particulier de mon travail m'a marginalisé et que les gens ont commencé à développer une espèce de respect pour cette démarche qui se trouve totalement à côté de la démarche majoritaire. Mais dans ce respect, il y avait aussi une façon de m'éloigner. On disait que c'était tout à fait respectable mais qu'il ne fallait surtout pas y toucher et surtout ne pas acheter mes productions. C'était donc aussi une vie difficile. Mais en fin de course, je m'aperçois que quelque chose s'est développé et a marqué les esprits, de par une démarche justement qui est tout à fait personnelle. Je n'ai jamais cherché autre chose qu'essayer d'être honnête avec moi-même dans le choix des textes et dans la manière de les servir. Et d'ailleurs, le choix des personnalités qui travaillent avec moi est complètement déterminant. Je dois énormément aux écrivains contemporains parce qu'en travaillant sur des textes contemporains, nous sommes bien forcés de mettre en scène autrement. Et peut-être qu'après, si nous nous attaquons aux Classiques, nous pourrions faire bouger la façon de traiter les Classiques. C'est le contraire aujourd'hui. Les gens n'ont qu'une formation classique. Les Conservatoires et les Ecoles s'y emploient en disant que c'est prioritaire et cette formation classique fait que quand les gens s'attaquent aux auteurs modernes, ils les traitent comme des classiques et leur donnent un coup de vieux. Ils ne font donc pas avancer le théâtre. Ils ne sont pas du tout dans la même évolution que celle que l'écriture essaye de créer.

Mon histoire est une drôle d'histoire qui m'étonne beaucoup. Mais il est vrai que lorsque l'on regarde la liste, j'ai touché quand même les auteurs les plus importants de ce siècle-là et je ne l'ai pas fait exprès. L'année dernière, j'ai annulé une pièce de Jon Fosse *Je suis le vent* car je m'étais trompé dans la distribution et le travail se passait mal. Je n'ai pas voulu le présenter. A l'instant, Fosse vient de me faire parvenir un mail où il souhaite que je monte sa dernière pièce. Cela me touche qu'il ait repensé à moi malgré l'annulation d'un projet. Ce sont des signes étranges, comme par exemple Chéreau qui est la grande star des stars de la mise en scène. Après des travaux opposés aux miens, il s'est mis à travailler sur des textes de Duras et maintenant il commence à avoir des projets avec Jon Fosse. De même que j'avais vu Planchon passer du théâtre brechtien à Harold Pinter. Ce sont des choses qui montrent que même les opposants les plus systématiques finissent par

s'apercevoir qu'il y a là une voie différente et nouvelle qu'il est peut-être important d'explorer.

A la fois je ne suis rien et très peu important, et à la fois peut-être que je suis plus important parce que je n'ai pas cherché du tout à l'être et que c'est seulement arrivé grâce aux textes que j'ai montés, et à travers les gens avec qui j'ai travaillé, car il est évident que je dois énormément aux acteurs qui ont travaillé avec moi. Quand on regarde les distributions, il y a toujours un noyau qui se maintient. Ce n'est pas une troupe organisée, j'ai horreur des troupes. Il y a des personnalités qui se retrouvent. Michael Lonsdale a dû travailler quinze fois avec moi, Delphine Seyrig une dizaine de fois, Valérie Dréville très souvent et je suis prêt à retravailler avec elle. Peut-être que j'ai apporté quelque chose à ces acteurs mais eux aussi, tout comme les auteurs m'ont enseigné énormément, et peut-être également les plasticiens qui ont travaillé avec moi. J'ai compris assez vite ce qui m'encomrait dans la décoration et ce vers quoi il fallait que je tende - une scénographie qui ne vise qu'à mettre le texte le plus proche possible du spectateur et cela bien évidemment à travers l'acteur.

**- Vous inscrivez-vous dans une filiation ? Si oui, laquelle ? Et quel en a été l'impact sur votre travail en tant que comédien et/ou metteur en scène ?**

La filiation va avec ce qu'on a dit : Dullin, Balachova. J'y pense souvent. Vitold a été très déterminant, il m'a appris à jouer la comédie et la mise en scène en m'accueillant comme son assistant.

**- Que pensez-vous du projet de Daniel Mesguich appuyé par l'Etat français de réintroduire les « maîtres » dans la formation des comédiens au CNSAD ? Quels en seraient les bénéfices et/ou les désavantages pour les comédiens et metteurs en scène d'aujourd'hui ?**

Reste à définir ce que sont les maîtres. Je ne sais pas qu'elle est la définition des maîtres pour Mesguich par exemple. Je trouve qu'il est peut-être mieux de changer un peu de temps en temps parce que si vous tombez, étant élève au Conservatoire, sur un maître qui ne vous convient pas du tout et si vous devez le supporter pendant un an, cela sera très pénible et vous risquerez de rater votre scolarité. Le changement est sans doute mieux. Et en même temps, je trouve qu'il est important d'entraîner les élèves comédiens à changer leurs méthodes de jeu. Dans les écoles dans lesquelles je passe, j'analyse comment les élèves comédiens sont aptes à modifier leurs perspectives, leur jeu, et à se préparer à entrer dans plusieurs systèmes de mise en scène successifs. S'ils sont avec un seul maître, ils risquent de se retrouver intoxiqués sous l'influence de ce seul maître, et ce jusqu'au rejet ou au contraire jusqu'à la passion. Le rejet ou la passion exclusive et aveugle ne sont ni l'un ni l'autre de bonnes choses.

**- Que pensez-vous de la citation de Wajdi Mouawad : « *Mes véritables maîtres furent ma génération, mon époque, le monde et l'Histoire* » ?**

Oui, c'est très bien. Il ne prend pas de risques. Je ne crois pas du tout au génie de cet homme. Je crois qu'il est trop malin. Il se présente comme une victime des guerres du Liban. Il a fait carrière au Canada et en France. Il est subventionné partout. Il a créé un effet de mode extraordinairement spectaculaire. Pour moi, il n'est pas la révélation d'une écriture très importante. Cette espèce de vedettariat est un peu agaçante. Maintenant, il s'occupe de réécrire le *Tramway* qui s'appelait autrefois *nommé désir*. Ils ont ôté le désir, ce qui me paraît dommageable. Peut-être qu'ils ont aussi perdu le désir de faire ce spectacle. Wajdi a écrit des monologues pour Isabelle Huppert et cela est très gentil et malin de sa part, mais je ne crois pas qu'il faille remonter Tennessee Williams. En tout cas, ce n'est pas en rajoutant des monologues de Mouawad qu'on va faire de Tennessee Williams un auteur majeur, ce qu'il n'est pas. Nous vivons une époque d'imposture. Le Gouvernement français en donne l'image la plus exacerbée et la population avale les impostures. Ma position est d'essayer de dégonfler les impostures tant que je le peux, même si je n'ai pas beaucoup de pouvoir.

- **J'étais trop jeune et je ne l'ai pas vécu mais il me semble qu'il y a eu aussi autour de vous une espèce de mouvement, je n'appellerais pas cela du vedettariat, mais plutôt une période où tout le monde essayait de faire comme vous ?**

Je ne crois pas. Si ça c'était produit, ce serait une catastrophe. Il ne faut pas que tout le monde fasse pareil et il ne faut surtout pas essayer de « faire comme ». Je ne vois pas du tout l'intérêt de ce genre de démarches. Personnellement, je n'ai pas ressenti ce dont vous parlez. J'ai toujours éprouvé une très grande difficulté à trouver les productions pour mes spectacles et à trouver où les vendre. A part quatre ou cinq directeurs qui m'ont ouvert leur théâtre, la plupart du temps cela a été très difficile à cause de ce que représente mon travail. On a dû me taxer un peu d'intello. On a dû se servir à mon égard de la plaisanterie inventée à propos de Duras : « durasoir ». Je pense que l'on a aussi beaucoup dit ça de mon théâtre. Cela m'amuse, je ne suis pas du tout fâché. Le monde m'amuse beaucoup, je l'observe beaucoup et si il m'amuse c'est parce qu'il est en général extraordinairement dérisoire.

- **De façon plus générale, y a-t-il selon vous une place pour les maîtres dans un futur proche ?**

Je vais vous dire la vérité puisqu'on en parle : j'exècre ce mot. Il n'y a pas de maîtres. Un enfant de quatre ans en sait plus que nous. Les maîtres feraient bien d'apprendre des élèves à qui ils croient enseigner. Il faudrait cesser avec cette espèce d'agenouillement à la Vassiliev, de se croire des personnalités si importantes et respectables et qu'il faille créer une espèce de mythe quasi religieux des soi-disant grandes figures, qui en général sont devenues des grandes figures pour de mauvaises raisons. Ce n'est pas très bon signe de devenir une grande figure et je n'ai pas l'impression que c'est mon cas. Il y a, dans notre temps, pénurie de personnalités fortes. Plus les régimes sont autoritaires, plus l'individu dépérit. Pour



mieux gouverner, on met en place un système pernicieux, vénéneux, presque invisible, qui amenuise les êtres humains, lesquels s'agenouillent dans la servilité.

## Dorian Rossel

*Mercredi 3 février, rendez-vous au Restaurant l'Atlantic à Malley. Je prends des notes directement depuis mon ordinateur durant notre discussion. Durée environ 1h.*

### Biographie :

*Dorian Rossel se confronte très jeune aux arts scéniques et cinématographiques, comme spectateur d'abord, puis comme acteur. A 13 ans déjà, il réalise des courts-métrages et interprète *Quand j'avais cinq ans, je m'ai tué d'Howard Buten*, au Théâtre de Vidy, mis en scène par Gérard Demierre. Après sa formation à l'école Serge Martin à Genève, il travaille en Suisse romande et en Normandie. A deux danseuses et deux comédiens, ils fondent le collectif *Demain on change de nom*, cherchant un langage commun au-delà de leurs disciplines. Ils le trouvent dans une forme proche de la performance et dans des créations « hors les murs » : arrière-cour, corridor, usine désaffectée, vestiaire deviennent les lieux de séquences scéniques audacieuses.*

*Dès 2003, Dorian suit un chemin plus personnel, tout en restant attaché au dialogue constant avec ses collaborateurs. Les premières créations de sa compagnie STT ne s'échafaudent pas à partir de textes littéraires, mais dans une interaction entre les propositions trouvées en répétition et les enjeux dramaturgiques. Ce caractère empirique du travail lui a permis d'élaborer au fil du temps un langage scénique propre.*

*Désormais, Dorian s'attaque à des oeuvres, mais qu'il ne puise pas dans le domaine théâtral : roman (*Panoramique intime* de Stéphanie Katz), cinéma (*Je me mets au milieu mais laissez-moi dormir* d'après *La maman et la putain* de Jean Eustache et *Soupçons* d'après le film de Jean-Xavier De Lestrade), enfin bande dessinée (*Quartier lointain* de Taniguchi).*

### Contexte :

*Je rencontre Dorian Rossel lors de ma troisième année à la Manufacture en novembre 2009. Nous travaillons avec lui sur *La Tempête* de Shakespeare.*

### - **As-tu eu ou connu un ou plusieurs « maître(s) » durant ta formation ou pendant l'exercice de ta profession ?**

Pour moi, nous pouvons distinguer deux sortes de maître : le maître avec qui tu suis des cours, et à ce moment-là nous l'appellerons le professeur, et le maître que tu places une classe au-dessus. La première personne qui m'a donné des cours de théâtre s'appelait Gérard Demierre mais je n'ai jamais eu une fascination pour lui. Je le considérais comme un professeur. Ensuite, je suis entré à l'école Serge Martin à Genève. J'étais suivi principalement par lui. Il était le directeur de l'école. J'avais confiance en son regard. C'est quelqu'un de très droit et d'intègre. Je le trouve génial en tant que pédagogue, sans forcément adorer ses spectacles et le comédien qu'il est.

J'ai ensuite eu des chocs théâtraux qui ont eu beaucoup d'influence sur moi comme le travail de Claude Régy et celui de Peter Brook. Ils ne m'ont jamais enseigné mais j'ai toujours été fasciné par leur travail. Il fut un temps, où quand je voyais leurs spectacles, je me disais qu'il fallait que j'arrête le théâtre. J'ai eu la chance de rencontrer Peter Brook à Vidy lorsqu'il montait *Oh les beaux jours* de Samuel Beckett. J'ai profondément admiré la liberté qu'il pouvait prendre. Il ne se positionnait pas du tout en maître par rapport à moi. Il me demandait mon avis et le prenait en compte. Il était totalement à l'écoute de moi. Cela a été un vrai choc. J'étais seul avec Brook dans la salle et il avait une attention immense à ce qui se passait sur le plateau et autour de la scène. Depuis, j'ai toujours essayé d'être le plus présent et attentif possible.

J'ai aussi l'impression que cette notion est très liée à l'admiration et à l'autorité. Je peux dire que j'ai clairement l'admiration facile et en ce qui concerne l'autorité, je n'ai aucun problème avec ça. Cela ne me pose pas de problème d'être sous l'influence de quelqu'un.

- **Qu'est-ce qui faisaient d'eux des maîtres ?**

La pertinence de leurs propos. Quand j'étais en cours avec Serge Martin et que mes camarades passaient sur le plateau, je me demandais toujours ce qu'il allait dire et il trouvait toujours les mots justes. Cela me nourrissait.

Mais il y a aussi des gens que je considère comme des maîtres et qui ne sont pas dans le théâtre. Ils ont une telle présence au monde, une telle vivacité d'esprit, une telle pertinence que cela fait d'eux des maîtres à mes yeux.

En ce qui concerne Peter Brook, je peux dire qu'il est mon seul maître. Tous les mots qu'il m'a dits sont gravés en moi. Quand parfois je suis bloqué en répétition, j'ouvre un livre de Brook et j'y trouve quelque chose qui va me nourrir, où il parle de l'énergie du groupe ou de l'impulsion de départ. Il continue à me marquer. Je suis très reconnaissant au Théâtre de Vidy qui m'a permis de le rencontrer, d'assister à ce filage et de voir ses spectacles. Concernant Serge Martin, il m'a marqué pendant le temps de l'école, mais il ne continue pas à me nourrir. Cela reste toutefois une étape très importante pour moi.

- **Quel enseignement as-tu reçu de ce(s) maître(s) ? Qu'as-tu appris à son/leurs côté(s) ?**

Serge Martin m'encourageait à travailler, mais surtout à me tromper et à me mettre en danger car j'arrivais toujours à m'en sortir même si je ne travaillais pas. Avec les maîtres, il n'y a pas de marche à suivre. Tous ces gens m'ont donné accès à des choses invisibles.

Tout l'art de Brook est de dire la bonne phrase au bon moment. C'est aussi cela le travail que j'essaie de faire. J'ai découvert aussi que beaucoup de gens se reconnaissent en Brook mais pour des raisons différentes. Quoi que tu fasses, tu t'enrichiras toujours en puisant dans le travail de Brook. Chacun peut s'y projeter. Il y

a plusieurs niveaux de lecture, c'est très riche. C'est très exigeant et pointu mais cela donne quand même le goût au théâtre.

Ce qui me plaît chez Régy, c'est qu'il suit sa voie singulière et que finalement son travail parle à plein de gens. Il ne s'agit pas de faire du Régy, mais d'aller au plus profond de soi. Si c'est génial, c'est parce que c'est lui. Je ne dois donc pas imiter le travail de Régy mais je dois être aussi exigeant quand je crée en me mettant en péril.

- **Comment ou en quoi ont-ils influencé ton travail artistique ou ta manière de l'envisager ?**

J'ai compris avec Régy qu'il essayait d'aller le plus loin possible pour faire exister l'écriture qu'il traitait. Il se fait le serviteur d'une écriture avant tout. Quant à Brook, il cherche à servir l'instant présent. Ce sont des gens qui, pour moi, se mettent au service de quelque chose. Ils m'ont beaucoup influencé sur la manière de travailler plutôt que sur la forme. Je ne me souciais pas du tout de mon univers. J'essaye de me connecter à mes instincts et d'aller toujours plus loin. Tout comme eux, j'essaye d'être toujours plus exigeant. Cela en devient presque religieux : se soumettre à un texte, à l'instant présent et se mettre au service des acteurs. Brook disait : en temps de guerre, quand les soldats reviennent du front, il faut leur changer les idées, créer des spectacles drôles et potaches. Mais à Genève, qu'est-ce qu'il serait utile de dire au public ? Certaines personnes pensent qu'il ne s'agit pas d'être utile mais pour moi cela est important de se mettre au service de quelque chose. C'est l'idée de servir une époque tout en la questionnant, la dérangeant et même, si possible, en la bousculant.

- **As-tu transmis cet enseignement à d'autres ? Si oui, à quelles occasions et comment ?**

Oui, la première fois, à l'Actéa Théâtre-Ecole en Normandie, il y a quatre ans. J'y ai donné deux stages, puis ensuite à la Manufacture avec ta promotion. Depuis, je suis très attaché à l'enseignement. J'ai vu que je pouvais aider les gens. Décoincer des choses. La transmission a fait vraiment sens pour moi. J'aime autant enseigner que porter et mettre en scène un projet. J'aimerais enseigner beaucoup plus que mettre en scène. Mais en même temps je n'ai donné que trois stages.

**Quelles sont les grandes influences, quels sont les modèles, quelles sont les influences – appartenant ou non au monde du théâtre – qui guident ou nourrissent ton parcours artistique ? Et comment t'ont-ils influencé ?**

Les cinq personnes qui m'ont le plus marqué sont Claude Régy, Peter Brook, Jacques Higelin, Jidda Krishnamurti et Serge Martin. Ils m'ont tous appris un ensemble de choses et ceci durant différentes périodes de ma vie. Jacques Higelin m'a dit des choses qui m'ont libéré. Je l'ai rencontré lorsque j'avais treize ans et que je jouais au théâtre de Vidy *Quand j'avais cinq ans je m'ai tué* d'Howard Buten. J'étais très admiratif et il m'a évité beaucoup de crises d'acné. Il était attentif à moi et me témoignait de l'amitié. Son humanité était énorme. Je l'ai revu quelques années

plus tard et il m'a dit : « Je sais que tu es quelqu'un de bien. » Cela m'a donné des ailes et de la force. Il m'a aidé à croire en moi.

Krishnamurti a dit: « La vérité est un pays sans chemin.». Je suis allé une année dans une école qu'il avait fondé en Angleterre. Il s'est battu contre les maîtres en disant : faites votre expérience. Ne croyez pas ce qu'on vous dit, expérimentez-le.

Beaucoup d'autres artistes m'influencent et notamment des musiciens comme Portishead ou Massive Attack qui défrichent des terrains inconnus. Le travail de Sophie Cale me parle énormément, sans parler des tonnes de films. Je retiendrai ici la cohérence du travail de Tarkovski avec ses sept chefs d'œuvre.

Depuis toujours, je garde les articles de presse qui m'ont marqué et tout cela me nourrit. Je me nourris dans tout ce que je trouve comme par exemple une conférence d'Albert Jacquard ou de Michel Cassé. La clarté de leurs pensées me nourrit.

**- Quels sont les artistes de ta génération ou de générations antérieures (ou postérieures) dont tu te sens proches et avec lesquels tu as des affinités ? Quelles en sont les raisons ?**

J'adore aller au théâtre, prendre des claques et avoir l'impression de faire du théâtre de vieux. Je me souviens qu'un metteur en scène romand avait invité d'autres troupes à l'intérieur de son spectacle. Nous y étions allés. Quand il avait ensuite repris son spectacle sans ces jeunes compagnies, il trouvait qu'il avait pris un coup de vieux. J'ai aimé donner de l'énergie à d'autres et j'aime quand on m'en donne. Je vais aux journées du théâtre émergent pour ça. J'ai été déçu de ne recevoir une baffe que de la part d'Alexandre Doublet. Je trouvais que tous les autres reproduisaient des formes plus vieilles que mon travail.

Je citerai aussi le travail de Philippe Quesne, Jérôme Bel, Pierre Meunier ainsi que Le Théâtre du Radeau. Leurs travaux vont radicalement dans une direction. Cela fait sens et me touche profondément. Pour moi, je peux emmener tout le monde à toutes les œuvres qui m'ont vraiment touché et cela est important. Tout le monde pourra s'y retrouver. *La Mélancolie des dragons* est pour moi un spectacle tout public. Cela tenait tout le long du spectacle. J'ai été très surpris par son côté punk et je voyais toutes les générations qui restaient et se marraient. Ça marchait !

**- T'inscris-tu dans une filiation ? Si oui, laquelle ? Et quel en a été l'impact sur ton travail en tant que comédien et/ou metteur en scène ?**

Oui, la famille des gens qui n'ont pas de filiation et qui cherche une indépendance. C'est comme ça que je me vois. On me dit souvent que je suis de la même trempe de Philippe Quesne. Je suis admiratif de son théâtre mais je ne fais pas la même chose. J'essaye de le faire à ma façon, tout en essayant d'être aussi radical et indépendant que lui. Je suis attaché au fait que cela ne s'adresse pas qu'à un petit groupe de gens. J'ai envie de toucher tout le monde et que les gens puissent voyager dans mes spectacles. Il doit y avoir une ligne claire que je peux aussi

retrouver chez Brook. Chez Régy c'est moins évident, mais tu y vois aussi un chemin évident.

J'ai rencontré un sud américain qui m'a beaucoup marqué en tant qu'être humain. Je lui parlais des spectacles que j'avais aimés pour la beauté et la qualité du geste ainsi que l'élégance narrative et poétique. Il m'a dit que je devais essayer de faire pareil pour que d'autres gens soient nourris tout comme moi je l'ai été. Il me conseillait de toujours se soucier de donner le goût de la qualité à d'autres. C'était aussi un maître d'une certaine manière.

Concernant les artistes de ma génération qui enseignent aussi, je pense notamment à Christian Geffroy, Denis Maillefert ou Julien Georges. J'ai l'impression que nous ne rivalisons pas avec nos figures tutélaires sur le plan du savoir. Nous nous plaçons ailleurs. Je ne peux pas rivaliser avec les grandes figures mais je peux amener quelque chose d'autre : un rapport à l'art contemporain, à la danse et aux arts plastiques par exemple. J'ai beaucoup d'affection pour la vieille génération.

**- Que penses-tu du projet de Daniel Mesguich appuyé par l'Etat français de réintroduire les « maîtres » dans la formation des comédiens au CNSAD ? Quels en seraient les bénéfices et/ou les désavantages pour les comédiens et metteurs en scène d'aujourd'hui ?**

A l'école Serge Martin, j'ai beaucoup aimé avoir ce rapport hebdomadaire avec une seule personne principalement. Il nous suivait et comme il nous connaissait, il nous emmenait ailleurs. Il m'a clairement distribué dans des contre-emplois. Il m'a bousculé et forcé à gérer des situations qui n'étaient pas facile, mais j'ai l'impression que dans les Hautes Ecoles qui fonctionnent plus par stages avec différents intervenants, cela est aussi pris en compte. Je trouve qu'il est très rare de pouvoir avoir un maître de qualité durant trois ans. Il y a une manière de jouer à Paris qui est du « sous-Valadié » ou du « sous-Jean-Quentin Châtelain ». Toute une génération est influencée par ça. Tout l'art des maîtres est de se mettre au service et non pas de se mettre en avant et de ne surtout pas imposer une forme. Il faut faire en sorte que les gens trouvent leur propre forme. Quand j'ai enseigné à la Manufacture, je voulais que le public trouve les élèves géniaux et non pas qu'il apprécie ma lecture de la pièce.

**De façon plus générale, y a-t-il selon toi une place pour les maîtres dans un futur proche ?**

Ce sont des rapports individuels. Je sais qu'en ce qui me concerne, j'en aurai toujours besoin. Même les directeurs de salle qui m'ont soutenu sont des parrains pour moi. C'est mon côté sentimental. En 1968, toute une génération a coupé les ponts avec l'héritage mais également avec la filiation après eux. J'ai envie d'apprendre des grandes figures et ensuite je fais le tri. J'écoute avec grande attention Steiger par exemple et ensuite je prends ce que je veux prendre.

- **Que penses-tu de la citation de Wajdi Mouawad : « *Mes véritables maîtres furent ma génération, mon époque, le monde et l'Histoire* ». Que penses-tu de ça ?**

On fait toujours le théâtre dans un certain contexte. Sur la scène de la Comédie de Genève, je choisis de faire du théâtre oral et non pas visuel. J'aime aussi beaucoup réfléchir à la politique culturelle des villes. On s'adapte à son époque. On se nourrit de tout, de ce qu'on voit, de ce qu'on aime, de ce qu'on ne veut plus voir. On se nourrit donc aussi de son époque, de l'histoire dans laquelle nous vivons, de la génération et des gens avec qui nous dialoguons.

## Christian Colin

Vendredi 19 février 2010 à 11h, rendez-vous téléphonique Lausanne-Paris. Durée environ 1h.

### Biographie :

*Christian Colin est directeur de la Compagnie Atelier 2 depuis 1981, mais aussi pédagogue et comédien pour le théâtre, le cinéma et la télévision.*

*Il est comédien au théâtre avec Bernard Sobel, Ariane Mnouchkine (pour le rôle titre du Méphisto de Klaus Mann), Jean Jourdheuil, Jean-François Peyret, Bruno Bayen, Gabriel Garran, François Marthouret, Jacques Lassalle (pour la reprise du rôle de Sganarelle dans « Dom Juan » à la Comédie Française).*

*Il est acteur au cinéma ou pour la télévision avec Franck Cassenti, François Barat, Claude Sautet, Denys Granier-Deferre, Gabriel Auer, Alain Guesnier, Yves-André Hubert, Leila Senati, E. Niermans, Raul Ruiz.*

*Aux côtés d'Emmanuel de Véricourt, il fonde puis dirige l'Ecole du Théâtre National de Bretagne de 1991 à 1994. Il a mené de nombreux ateliers notamment à l'Ecole du Théâtre National de Chaillot (direction Antoine Vitez), à l'Atelier du Centre Dramatique de la Comédie de Caen, au Conservatoire de Montpellier, à l'Ecole du Centre Dramatique National de Saint-Étienne (maître de classe depuis 1998), à l'Ecole du Théâtre des Teintureries à Lausanne ainsi qu'à la Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande (La Manufacture) à Lausanne.*

### Contexte :

*Je rencontre Christian Colin lors de ma première année à la Manufacture en avril 2008. Nous travaillons avec lui sur Microfictions de Régis Jauffret.*

### - **Avez-vous eu ou connu un ou plusieurs « maître(s) » durant votre formation ou pendant l'exercice de votre profession ?**

Oui j'en ai connu surtout un. C'était dans le travail et non pas en formation. J'en avais un ou deux dont j'admirais le travail mais avec lesquels j'ai seulement eu des rapports intellectuel. Je n'ai pas concrètement travaillé avec eux. J'ai rencontré Bernard Sobel parce que j'ai travaillé avec lui pendant six ans. Il m'a permis de beaucoup m'interroger sur mon métier. La seconde personne était Antoine Vitez. Il faisait partie du paysage culturel et intellectuel dans lequel j'étais et j'avais une profonde écoute de lui.

### - **Pourquoi le/les considérez-vous comme un/des maître (s) ?**

Ils étaient des maîtres pour moi dans la mesure où j'étais beaucoup plus jeune et, il est évident, qu'ils révélaient en moi des questions que je ne m'étais jamais posé. Ils me posaient des questions de manière socratique et j'essayais d'y répondre. Concernant Bernard Sobel, je n'avais pas une espèce d'enthousiasme pour lui en tant qu'acteur mais je l'avais intellectuellement. Il me permettait de mieux



me situer dans mon métier, de mieux le comprendre. Pendant longtemps je ne me voyais pas travailler avec quelqu'un d'autre. Je ne me voyais pas faire du cinéma, de la télévision ou de la publicité. Il y avait une espèce d'engagement théâtral lié à cette personne.

- **Quelles sont les qualités qu'avait(ent) cette/ces personne(s) ?**

Je ne me questionnais pas vis à vis de qualités ou de défauts. Je ne jugeais pas la personne. Ce qui m'intéressait c'était le rapport qu'il induisait au théâtre, cette façon de le regarder et d'y réfléchir, réfléchir à la littérature et à la scène par exemple. Cette manière de penser les textes me permettait de mieux comprendre. Cela me faisait sortir un peu des apparences.

- **Quel enseignement avez-vous reçu de ce(s) maître(s) ? Qu'avez-vous appris à son/leurs côté(s) ?**

Ce n'était pas un enseignement puisque je travaillais avec lui. Je jouais. J'apprenais en marchant.

- **Avez-vous ressenti le besoin de rompre avec cette figure de maître ? Si oui, pourquoi ?**

Oui bien sûr et heureusement ! J'ai éprouvé ce sentiment. Quand je me suis senti mieux armé peut-être. C'est ce qu'on fait toujours. C'est l'éternel recommencement. On se sépare quand on a trouvé un point d'ancrage. J'avais un peu mieux saisis mon rapport aux choses. Cela m'a permis de trouver l'endroit où j'avais envie d'être. Je n'ai sûrement pas fait le même théâtre que lui ensuite. Il était très politique. Il travaille avec l'ensemble, il regarde comment les choses marchent, comment fonctionne le monde. En ce qui me concerne, je me sens beaucoup plus autobiographique.

- **Comment ou en quoi a-t-il influencé votre travail artistique ou votre manière de l'envisager ?**

Je ne crois pas qu'il m'a influencé. Je trouvais très estimable son rapport à l'histoire et cette façon de construire la scène. Donc, en étant dans une observation constante, cela m'a permis de me questionner. Souvent, on se questionne par rapport à quelque chose qui n'a pas forcément à voir avec nos intimes convictions. Etant jeune, nos convictions sont souvent confuses. Les miennes devaient l'être aussi. C'est comme quand on lit un livre, si on tombe le nez dedans et qu'on s'y noie, on risque de se perdre. Si on l'observe et qu'on trouve qu'il permet de mieux se comprendre, on avance. C'est un effet de contradicteur. Par ce travail, cela me permettait de me questionner. J'observais, nous travaillions et je gagnais ma vie. Nous n'avons jamais vraiment parlé de ça. Je me souviens avoir été très muet durant cette période. J'écoutais, je réfléchissais, je ne débattais pas et ma petite machine de contradicteur se réveillait en moi. C'est une machine personnelle. C'est pour ça que

le mot maître me paraît personnellement un peu fort, peut-être parce que je suis un peu orgueilleux. Je n'ai jamais été sous influence. Peut-être que j'ai eu des tics de langage en travaillant sur les premières mises en scène. J'étais très dramaturgique, je réfléchissais beaucoup mais je ne procédais pas par idées, je creusais le texte si je puis dire. Ses spectacles m'intéressaient beaucoup mais je restais en retrait, cela ne m'engageait pas. On pourrait employer le mot « toucher » mais peut-être que c'est trop subjectif. Je n'étais pas étonné, voilà.

**- Avez-vous transmis cet enseignement à d'autres ? Si oui, à quelles occasions et comment ?**

J'ai appris en travaillant. J'étais déjà dans une espèce d'enjeux. Etant élève, j'étais très opposé à ce qui se passait dans les cours d'art dramatique. Oui, j'ai transmis pour les élèves qui avaient une grande attention à ce qui se passe dans le monde, une attention à ce que j'appelle l'ensemble, à développer la singularité dans l'ensemble et à ne pas oublier la réflexion. Quelque fois, on ne sait pas bien pourquoi on fait du théâtre. Je transmettais une façon de réfléchir, de bien savoir ce que l'acte théâtral représente. J'essayais de transmettre un rapport à la réflexion, à la lecture, à savoir que l'art théâtral n'est pas coupé des autres arts et du monde. Mais peut-être que j'avais déjà ça en moi avant de rencontrer Bernard Sobel. C'est compliqué. Au fond, nous ne faisons que développer quelque chose que nous étions déjà. Je n'ai jamais été amené vers un certain théâtre, par exemple je n'ai jamais joué au boulevard. Ce n'est pas du tout critique mais je me suis beaucoup plus intéressé au texte. Nous allons souvent vers les gens que nous sentons. Il faut d'abord un profond désir personnel.

J'ai enseigné dans plein d'endroits différents. J'ai fondé le Théâtre National de Bretagne à Rennes, j'ai donné des stages à Lausanne à l'Ecole des Teintureries ainsi qu'à la Manufacture, mais aussi à Chaillot lorsque Vitez était directeur puis en Croatie, en Allemagne, etc.

**- Quelles sont les grandes influences, quels sont les modèles, quelles sont les influences – appartenant ou non au monde du théâtre – qui guident ou nourrissent votre parcours artistique ? Et comment vous ont-ils influencé ?**

La littérature, la peinture, je vais beaucoup voir des expositions, regarder les plasticiens travailler. Les voyages et d'autres cultures m'ont nourri. Travailler douze ans en Allemagne m'a nourri mais ce qui me nourri le plus est d'aller voir les autres à travers le monde. J'ai adoré travailler avec des acteurs croates, par exemple. Rien n'est mieux que d'aller découvrir d'autres façons de faire avec son petit baluchon.

**- Quels sont les artistes de votre génération ou de générations antérieures (ou postérieures) dont vous vous sentez proches et avec lesquels vous avez des affinités ? Quelles en sont les raisons ?**

Les gens changent. Nous les aimons un moment et puis ils se déroutent. Je ne peux pas trop parler des acteurs. Concernant les spectacles, j'ai beaucoup aimé

voir *La Dispute* monté par Patrice Chéreau. Je l'ai vu deux fois. Cela m'a étonné de voir le Living Théâtre également. J'étais très jeune à ce moment-là et extrêmement étonné. Je ne pouvais pas penser que la scène pouvait être comme ça. C'est comme quand j'ai vu *Pierrot le fou* de Godard. Je suis sortie du cinéma pour y entrer aussitôt. Godard était un choc pour moi. Ce qui est dommage quand je donne des cours, c'est que j'ai souvent l'impression que les gens ne savent pas qu'il y a de l'Histoire, que si nous sommes là c'est parce qu'il y a eu une histoire avant nous. C'est le vrai souci.

- **Vous inscrivez-vous dans une filiation ? Si oui, laquelle ? Et quel en a été l'impact sur votre travail en tant que comédien et/ou metteur en scène ?**

Non, je me sens profondément en marge. Je n'ai jamais eu de lieu. J'ai toujours été un peu nomade. C'est pour ça que je peux partir plusieurs années. Je ne me rends pas compte que je suis resté si longtemps en Allemagne. C'est les gens qui me le disent car je ne m'en rends pas compte. Je me sens vivre sans idée de carrière, c'est un moyen d'expression qui m'a permis de continuer à vivre dans le monde. Je ne me sens pas appartenir à une filiation ni d'une certaine façon vouloir faire entendre quelque chose. Je suis plus autobiographique.

- **Que pensez-vous du projet de Daniel Mesguich appuyé par l'Etat français de réintroduire les « maîtres » dans la formation des comédiens au CNSAD ? Quels en seraient les bénéfices et/ou les désavantages pour les comédiens et metteurs en scène d'aujourd'hui ?**

Il est peut-être lui-même un maître. C'est peut-être pour ça. Je n'en sais rien. Le Conservatoire est une institution. Je suis plus dans une idée artisanale, plus dans le laboratoire. Donc je n'ai rien à dire là-dessus, ça ne m'intéresse pas du tout de répondre à ça. Si j'ai créé l'école du TNB, c'était d'abord avec l'idée d'en faire un laboratoire où les choses s'inventaient. C'était treize acteurs sur trois ans. Ce n'était pas un énorme groupe. Je ne me serais pas senti à l'aise avec une grosse institution. Et les maîtres, les maîtres de quoi ?

Concernant cette question de suivre un maître ou alors de découvrir plusieurs discours je trouve cela très paradoxale. Je pense qu'il faut beaucoup plus creuser et on ne peut pas creuser en quinze jours, mais il faut aussi être confronté à d'autres pratiques. Mais est-ce qu'il ne faut pas d'abord avoir un rapport critique aux choses ? Pour cela, je pense qu'il faut déjà avoir été confronté à des choses compliquées. Il faut se méfier du survol des choses.

- **Que pensez-vous de la citation de Wajdi Mouawad : « *Mes véritables maîtres furent ma génération, mon époque, le monde et l'Histoire* » ?**

C'est un peu ce que je vous ai dit au fond. Mais je vous ai aussi parlé de maîtres d'une génération précédente à la mienne. C'était un relais. J'étais d'abord attentif à ceux qui étaient là avant moi. J'ai beaucoup aimé lire Jovet, Dullin, Vilar, Stanislavski, Brecht, etc. Je me suis quand même appuyé sur ce qui était là avant moi. C'est pour ça que je me suis beaucoup intéressé à la littérature. Ça ne veut pas

dire ne pas être dans le contemporain, mais avoir aimé Beckett, c'est quand même parler d'un homme qui était là avant Botho Strauss ou Peter Handke. C'est l'histoire. Je suis un maillon si je puis dire.

## Vincent Macaigne

Mardi 23 février 2010 à 19h30, bureau de la société M141 à Paris. Durée environ 45 min.

### Biographie<sup>6</sup>:

Après une formation au Conservatoire du 10<sup>e</sup> arrondissement de Paris, Vincent Macaigne intègre en 1999 le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. Il suit notamment les cours de Joël Jouanneau, Catherine Marnas, Claude Buchwald et Muriel Mayette.

À la sortie du Conservatoire, Vincent Macaigne travaille tour à tour sous les directions de Joël Jouanneau, Cyril Teste, Philippe Ulysse, Joséphine de Meaux, Thierry Bédard, Guillaume Vincent, Michel Didym, Jean-Louis Martinelli, Sandrine Lano, Anne Torres, Jalil Lesper. Il travaille aussi au cinéma, avec Isabelle Corsini, Patrick Mimouni, Jean-Paul Civeyrac, Bertrand Bonello et Jalil Lespert.

Parallèlement à sa carrière de comédien, Vincent Macaigne se consacre à l'écriture et à la mise en scène. Il présente ainsi au Conservatoire ses propres textes *W...*, *Voilà ce que jamais je ne te dirai*, *Requiem (1)*, puis *Manque de Sarah Kane* au Jeune Théâtre National en mai 2004. Sa pièce *Carmelle ou la déraison d'être*, mise en scène par Marie-Charlotte Biais a été créée au mois de juin 2006 dans le cadre du Festival de la marionnette au Théâtre de la Cité internationale à Paris.

En septembre 2004, Vincent Macaigne obtient le soutien de la DMDTS<sup>7</sup> pour l'écriture de *Friche 22.66* qu'il présente au Festival Berthier '05.

Par la suite en avril 2006, il écrit et présente *Requiem ou introduction à une journée sans héroïsme* à la Ferme du Buisson – Scène nationale de Marne-la-Vallée.

En juin 2007, il revient au Festival Berthier pour y créer son texte *Requiem 3* qui sera repris en novembre 2007 au Festival *Mettre en Scène* au Théâtre national de Bretagne puis en octobre 2008 à la Maison des Arts de Créteil. Invité sur les grandes scènes nationales, comme à Chaillot en 2009 avec son spectacle *Idiot !*, une adaptation de *L'Idiot* de Dostoïevski, Vincent Macaigne entend renouveler les conventions et propose un regard neuf sur l'esthétique théâtrale. Créateur d'un théâtre moderne, à la rencontre de la chorégraphie et des arts plastiques, il s'investit le plus souvent dans des spectacles où la violence est très présente.

### Contexte :

Je découvre pour la première fois le travail de Vincent Macaigne en avril 2009 à la MC2<sup>8</sup> de Grenoble avec sa création « *Idiot !* » une adaptation de *L'Idiot* de Dostoïevski. Cela reste pour moi un des spectacles les plus forts et les plus marquants que j'ai vu de ma vie de jeune comédienne.

---

<sup>6</sup> <http://www.arcadi.fr/artistesetoeuvres/texte.php?id=267>

<sup>7</sup> Ministère de la Culture. Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles.

<sup>8</sup> Maison de la culture de Grenoble.

**As-tu eu ou connu un ou plusieurs « maître(s) » durant ta formation ou pendant l'exercice de ta profession ?**

Non, je n'ai pas eu de maîtres à proprement parlé. Je n'ai pas eu de maîtres à penser mais j'ai eu des professeurs qui m'ont marqués, non pas artistiquement, mais durant l'évolution de mon parcours. Ils avaient une générosité et ils m'ont guidé et accompagné. Cela pose ensuite la question de qu'est-ce que c'est qu'enseigner ? Est-ce que c'est d'aller dans le sens du professeur, ou d'ouvrir une voix aux élèves pour qu'ils puissent choisir la leur ensuite ? Je pense que ce que je fais maintenant est très particulier et que cela n'a rien à voir avec les professeurs que j'ai pu avoir. Par contre, cela ne veut pas dire que mes professeurs n'ont pas eu d'importance. Joël Jouanneau était un très bon pédagogue.

Sur le geste artistique que j'ai, je n'ai pas vraiment eu de maîtres. Je ne me sens pas vraiment dans une école. Il y a des metteurs en scène dont je suis admiratif mais je n'ai jamais travaillé avec eux.

Quand je suis entré au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, je n'avais pas d'avis sur ce qu'était un parcours de comédien. Je n'étais pas du tout dans une recherche. Mon idée était de rentrer dans une école pour rencontrer des gens de mon âge et travailler avec eux.

**- As-tu transmis cet enseignement à d'autres ? Si oui, à quelles occasions et comment ?**

Oui, j'ai donné un stage de deux mois au Conservatoire de Montpellier. Nous avons travaillé sur *Les Trois Sœurs* de Tchekhov. C'est très compliqué d'être professeur. Cela demande beaucoup d'humilité et une forme de sagesse. C'était une expérience très intéressante pour moi mais cela reste très complexe. J'étais encore très jeune et j'avais très peu de différence d'âge avec les élèves. En tant que pédagogue, il faut savoir donner quelque chose et se retirer. Soit tu prends quelque chose des autres et tu restes vivant, ou bien tu donnes et tu es obligé d'abandonner quelque chose de toi. Le pédagogue a une sorte de pouvoir sur les gens et il faut qu'il soit juste, mais je trouve qu'il est très facile d'être aimable et cela peut-être risqué. Il y a un rapport qui n'est pas évident humainement car les gens doivent partir avec quelque chose qui s'est passé, de bénéfique ou non.

**- Quelles sont les grandes influences, quels sont les modèles, quelles sont les influences – appartenant ou non au monde du théâtre – qui guident ou nourrissent ton parcours artistique ? Et comment t'ont-ils influencé ?**

J'ai été frappé par beaucoup de spectacles de Marthaler, même si j'apprécie moins ce qu'il fait maintenant. Je ne m'y retrouve pas dans le jeu mais j'apprécie énormément son univers. J'ai été marqué par un Tennessee Williams qu'avait monté Castorf, beaucoup de metteurs en scène allemands finalement. J'ai apprécié également les spectacles de Sivadier comme *le Mariage de Figaro*. Ce que faisait à l'époque Olivier Py me plaisait beaucoup ainsi que les spectacles d'Ostermeier

même si je m'en sens très loin tout comme *Genesis* et *Jules Cesar* de Castellucci. Il y a quelque chose de très fort qui se dégage de leurs spectacles et on pourrait dire qu'ils sont des maîtres. Je trouve inspirant également beaucoup de photographes. Je travaille principalement à base de photographies et de peintures. Sur *L'idiot*, je pensais beaucoup à Richardson. J'aime avoir une palette presque pop de ce qui se passe.

**- Quels sont les artistes de ta génération ou de générations antérieures (ou postérieures) dont tu te sens proches et avec lesquels tu as des affinités ? Quelles en sont les raisons ?**

En théâtre, j'ai des camarades. Je ne me sens pas proche artistiquement des gens, mais en même temps je me sens proche d'eux en tant que personne. Je suis également comédien, c'est donc compliqué pour moi de te répondre. Quand je me mets à travailler, j'ai une manière très singulière de le faire et puis j'essaye à chaque fois de recréer quelque chose. J'ai mes propres angoisses qui sont très profondes et personnelles, qui ne sont pas du tout liées à une mouvance artistique.

On me dit souvent que je me rapproche de Rodrigo Garcia. Sur le fond politique, je ne suis pas d'accord avec lui. Il y a quelque chose esthétiquement qui me plaît dans son travail mais je reste accroché à l'idée d'une histoire. J'aime raconter des histoires. On m'a aussi comparé à Castellucci sur un spectacle que j'avais fais, mais je trouve également qu'il n'y a aucun rapport. Toutefois, c'est très flatteur pour moi car ses spectacles sont extrêmement beaux. L'artiste dont je me sens très proche est Castorf. Il y a quelque chose de très beau qui ressort de son travail et que je comprends. J'aime comment ça joue dans ses spectacles. J'aime quand un comédien se fatigue à jouer, quand il se casse la voix.

**- T'inscris-tu dans une filiation ? Si oui, laquelle ? Et quel en a été l'impact sur ton travail en tant que comédien et/ou metteur en scène ?**

Non, je ne m'inscris pas dans une filiation directe. Dans mon dernier spectacle, je disais : « Nous sommes des enfants de Godard mais nous ne pouvons pas assassiner Godard puisque Malraux n'est toujours pas mort ». J'ai découvert que Godard avait un peu la même pensée que moi sur Malraux. Je pense que Malraux, les maisons de la culture, les directeurs de lieux, cette lourdeur-là réduit complètement le théâtre. C'est anxiogène. Et en même temps, nous avons beaucoup de moyens. C'est très étrange, l'art est devenu de la culture et maintenant de l'éducation. Les gens deviennent des éducateurs et je pense que c'est grave car ce n'est pas la place de l'artiste. Donc, un artiste ne peut pas être un maître. Voilà pourquoi ce rapport-là est très compliqué. J'ai beaucoup aimé ma rencontre avec Jouanneau car il n'avait pas ce rapport-là avec nous. Pouchkine ne se plaçait pas comme un maître par rapport à Tchekhov. Il ne le jugeait pas et travaillait en réaction au monde et à ce qui se passait. Quand les gens ne sont pas dans ce rapport là, ils sont morts. Ils ne sont plus en réaction ou en colère. Cela devient stérile.

- **Que pensez-vous du projet de Daniel Mesguich appuyé par l'Etat français de réintroduire les « maîtres » dans la formation des comédiens au CNSAD ? Quels en seraient les bénéfices et/ou les désavantages pour les comédiens et metteurs en scène d'aujourd'hui ?**

Je pense que c'est une bêtise et qu'en même temps cela est bien. Il est important de créer un cadre, de durcir quelque chose pour que la jeunesse puisse entrer en réaction par rapport à cela. C'est une parole claire et nous pouvons prendre position. Si nous prenons l'inverse, quelque chose qui est mi-figue mi-raisin, cela sera plus difficile se placer et se battre. Mais c'est aussi une façon d'être généreux, voilà pourquoi c'est très ambigu.

- **Selon toi, l'apprenti comédien doit-il avoir un seul maître, à forte identité, pendant son séjour à l'école, ou doit-il faire l'expérience de plusieurs enseignements et conceptions du théâtre différent ?**

Je ne crois pas du tout à cette histoire. Nous venons apprendre des choses et je pense qu'avant tout un comédien doit jouer et créer. Cela se construit avec l'envie. Ce qui est important dans une école est le fait que nous sommes amenés à faire des rencontres. Nous rencontrons des gens avec lesquels nous allons faire un grand bout de chemin. Ces rencontres-là sont primordiales dans la vie. L'école est ce qui nous permettra de créer notre propre voix. Nous faisons des choses et puis cela s'imprègne. Je pense que ce qui est réellement important, c'est de jouer, de découvrir des auteurs, d'aller beaucoup au théâtre, de tester des choses, de mettre en scène et de se frotter à tout. Après, il n'y a pas vraiment de règles. Cela peut être une personne à l'année comme quinze. Toutefois, ce que je n'aime pas avec quinze intervenants à l'année, c'est que souvent nous avons tendance à nous contenter de faire la chose demandée sans se frotter à quelqu'un. Même le groupe ne s'y frotte pas alors qu'à un moment donné, il est bien de se frotter à quelqu'un. En même temps, ce qui est bien, c'est que tu découvres beaucoup d'univers différents. Je pense cependant qu'il est nécessaire pour les élèves qu'ils aient du temps pour faire leurs propres projets et que ce temps ne soit pas défini. Il faut leur laisser un temps pour qu'il puisse voler et faire leur propre chemin. Et enfin, ce qui est parfois difficile dans les écoles de théâtre, c'est que nous ne savons pas vraiment si les élèves se destinent à une carrière de comédien de théâtre ou alors d'acteurs de cinéma. C'est un problème car ce n'est pas du tout le même chemin de vie.

- **Que penses-tu de la citation de Wajdi Mouawad : « *Mes véritables maîtres furent ma génération, mon époque, le monde et l'Histoire* ».**

Oui, je m'en sens proche. Sans le connaître, je pense qu'il entend plus cette idée au sens d'inspiration. Bien que son théâtre soit un théâtre assez simple, je suis assez d'accord avec lui. Pour moi, ma génération est très importante et d'ailleurs, je suis très triste en ce moment dans le théâtre car je dois parler à des gens, à des producteurs qui n'ont pas mon âge et que je ne comprends pas toujours.



J'ai découvert toute une société, comme une cours de récréation dans laquelle je n'avais jamais vu ces gens de ma vie. Petit à petit, ils prennent beaucoup de place dans ma vie et je me rends compte que cela n'est peut-être pas toujours la mienne.

## B. Enquête 2: Place du maître dans l'enseignement en 2010

### Le Questionnaire n°2

#### En tant que comédien et metteur en scène :

- Quelle formation avez-vous reçue ? Avez-vous eu ou connu un ou plusieurs « maître(s) » durant votre formation ou pendant l'exercice de votre profession ?
- Si oui, qui est cette ou ces personnes(s) ?- Quelles étaient les circonstances de votre rencontre avec elle ?
- Pourquoi la/les considérer comme maître ?
- Quelles sont les qualités qu'avait cette/ces personne(s) ?
- Comment ou en quoi ont-ils influencé votre travail artistique ou votre manière de l'envisager ?

#### En tant que directeur d'école :

- Quelle est la nécessité, selon vous, pour un acteur de suivre une formation au sein d'une école de théâtre ?
- Pourriez-vous dégager les principaux axes du cursus de formation proposés au sein de la HETSR ou du CNSAD ?
- Comment préparez-vous les comédiens de demain appelés à travailler de plus dans le théâtre pluridisciplinaire (les frontières entre les formes d'arts devenant de plus en plus poreuses)?
- Le comédien doit-il se spécialiser dans un domaine ou alors être polyvalent, doté d'un instrument complet et total ? (autrement dit, quel est votre projet pédagogique pour former les futurs comédiens de demain) ?
- Antoine Vitez aimait dire : « Le pédagogue de théâtre n'est pas instituteur. ». Jacques Lasalles déclare de son côté: « Il est celui qui est « le moins

professeur. » ». Comment choisissez-vous les intervenants qui viennent enseigner dans votre école ? Autrement dit, quelles qualités faut-il avoir pour enseigner dans votre école ? Quel est le profil idéal du pédagogue ? doit-il être comédien ? metteur en scène ? sortir d'une Haute Ecole ? autodidacte ?

- Selon vous, l'apprenti-comédien doit-il avoir un seul maître, à forte identité, pendant son séjour à l'école, ou doit-il faire l'expérience de plusieurs enseignements et conceptions du théâtre différents ? Pourquoi ? Quels seraient pour l'une ou l'autre option les avantages et/ou les désavantages pour les comédiens de demain ?
- Un bon pédagogue forme-t-il, selon vous, des acteurs pour son propre théâtre ou pour celui des autres ?
- L'école, est-elle selon vous, un lieu d'enseignement par discipline, ou bien sans programme pédagogique et progressif, un lieu de liberté et d'invention ?
- Le système très « scolaire » de l'école ne risque-t-il pas de brimer l'invention et l'imagination du futur comédien ?
- Quelle place donnez-vous dans votre école à la mémoire et à l'étude du passé ? Est-il important pour vous qu'un futur comédien sache ce qui a été fait avant lui ?

## Jean-Yves Ruf

*Jeudi 18 février 2010 à 9h00, bureau du directeur à la HETSR. Durée environ 1h.*

### *Biographie :*

*Après une formation littéraire et musicale, Jean-Yves Ruf intègre L'École Nationale Supérieure du Théâtre National de Strasbourg de 1993 à 1996 puis à l'Unité nomade de formation à la mise en scène en 2000. Il travaille notamment avec Krystian Lupa à Cracovie et avec Claude Régy.*

*Ses mises en scène les plus récentes sont Bab et Sane (2009) de René Zahnd, Mesure pour mesure de William Shakespeare (à la MC93 et à Vidy en tournée dans toute la France), Passion selon Jean D'Antonio Tarantino (2008), Così fan tutte de Mozart avec les jeunes chanteurs de l'Atelier Lyrique de l'Opéra Nationale de Paris (à la MC93 en 2007), L'apprentie, le cuistot, les odeurs de piano (2007), Silures (à la MC93 en 2006), Unplusun (2004), Comme il vous plaira de William Shakespeare (à la MC93 en 2002). Toujours avec sa Compagnie Chat Borgne, créée en 1998, il a signé plusieurs créations : en 2001 Erwan et les Oiseaux, en 2000 Chaux Vive, en 1999 Savent-il souffrir ?*

*En 2010, il met en scène Eugène Onéguine de Tchaïkowsky à l'Opéra de Lille.*

*Comme comédien, il a joué dans les mises en scène de Jean-Claude Berutti La Cerisaie d'Anton Tchekhov, Beaucoup de bruit pour rien de William Shakespeare ; de Jean-Louis Martinelli Platonov D'Anton Tchekhov, Catégorie 3.1 de Lars Norèn, Germania 3 d'Heiner Müller ; d'Eric Vigner Marion de Lorme de Victor Hugo.*

*En 2005, il enseigne à l'École du Théâtre Nationale de Strasbourg et dirige depuis janvier 2007 La Manufacture - Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande à Lausanne.*

### *Contexte :*

*Je rencontre Jean-Yves lors de l'audition du premier tour du concours de la Manufacture. Nous travaillons en première année avec lui sur Platonov d'Anton Tchekhov.*

### **- Quelle formation as-tu reçue ? As-tu eu ou connu un ou plusieurs « maître(s) » durant ta formation ou pendant l'exercice de ta profession ?**

La question de la formation est vaste parce que j'ai toujours le sentiment que finalement, ma formation de musicien est déjà ma formation de théâtrien. J'utilise très souvent ce que j'ai appris en tant que musicien au théâtre, que cela soit en tant que comédien ou en tant que metteur en scène. Sans le savoir, quand j'ai commencé à étudier la musique, j'étudiais déjà ce que je fais maintenant. Plus concrètement, ma formation de théâtre a commencé aux Cours Florent et ensuite principalement à l'école du Théâtre National de Strasbourg. Si j'ai eu envie de diriger la Manufacture, c'est parce que les trois ans de formation que j'ai eu au TNS ont été pour moi du pain béni. J'y ai tout appris. Je pense que c'est également au TNS que j'ai appris mon métier de metteur en scène mais sans le savoir. Il n'existait pas de filière mise en

scène et je ne savais pas que j'allais faire de la mise en scène. Par contre, il y avait une section scénographie et une section technique. A force de travailler ensemble, comme dans des petites familles de production, je me suis beaucoup intéressé à mes camarades, à la lumière et au son. J'ai ensuite fait un stage lumière. Je traînais beaucoup dans les ateliers de scénographie. J'étais curieux de tout ce qui se trouvait autour du plateau. Je pensais d'abord que c'était juste une curiosité gratuite mais je me suis rendu compte plus tard que cela allait beaucoup plus loin.

Ensuite, il y a des formations qui se font en résonance de l'école. J'ai eu une post formation grâce à Martinelli, le directeur du TNS à l'époque, qui nous a proposé, à moi et à trois camarades, de passer une saison avec la troupe du TNS. Cette saison a été très fondatrice pour moi. J'y ai découvert une manière de travailler et un geste de théâtre. Nous devions jouer pour Martinelli et il nous avait proposé de lui présenter une maquette en vue d'une création au TNS. Il nous a offert le luxe de travailler et de tenter sans pression. Cette expérience a été pour moi très enrichissante et c'est pour cela que je tiens beaucoup aux projets d'été à la Manufacture. C'est souvent entre camarades que l'on vérifie ou que l'on éprouve les outils que l'école nous a appris. On y fait une synthèse de ce que l'on a appris et par là, on rend ce savoir vivant parce qu'on l'éprouve directement. De par cette expérience au TNS, nous avons découvert beaucoup de choses qui peuvent sembler évidentes mais qu'il faut traverser pour les comprendre de l'intérieur. C'est à cette période que je me suis découvert metteur en scène, voilà pourquoi je l'appelle post formation ou première formation de metteur en scène. Il y a ensuite eu la formation à l'Unité nomade de mise en scène qui était une magnifique formation mise en place par Josyane Horville. Julie Brochen, Christophe Rauck, Cécile Garcia-Fogel ont également suivis cette formation. Le principe de cette post formation était de rencontrer des maîtres. Horville a eu du flair en me faisant rencontrer Claude Régy et Krystian Lupa qui sont pour moi deux rencontres fondatrices.

**- Si oui, qui est cette ou ces personnes(s) ?- Quelles étaient les circonstances de ta rencontre avec elle ?**

J'ai rencontré Régy et Lupa lors de ma formation à l'Unité nomade de la mise en scène. Avant eux, j'ai eu des maîtres dont j'ai rencontré le travail mais dont la rencontre physique était secondaire. Je veux parler par exemple des spectacles de François Tanguy ou de Marthaler que j'ai vu au TNS, qui m'ont remué et qui ont changé la perception que j'avais de mon propre travail. Dans ce cas-là, cela devient pour moi des maîtres. *Goethes Faust* de Marthaler est un spectacle qui me marquera toujours tout comme *Choral* de Tanguy qui est pour moi un spectacle de chevet avec lequel je ne cesse de travailler.

**- Pourquoi la/les considérer comme maître (s) ?**

Parce qu'il sont capables, soit par le geste théâtral ou leur geste pédagogique, de nous altérer assez pour que cela change notre vision du théâtre. Il y a des gens qui nous intriguent, nous intéressent et nous amusent et il y a des gens qui nous

remuent et qui nous transforment. Un maître nous transforme et c'est pour cela que nous les choisissons. Ce sont des rencontres. C'est aussi pour cela que je dis que Josyane Horville a eu du flair car si elles m'avaient fait rencontrer deux autres personnes, cela n'aurait pas marché. Elle a senti qu'il me fallait rencontrer ces gens-là à ce moment-là de ma vie. Mais ils sont tellement capables de nous transformer qu'il faut aussi s'en méfier. Être altéré est une chose mais si on en perd son centre, cela peut devenir dangereux. Il faut savoir trouver la bonne tension entre se faire emmener ailleurs tout en gardant son propre centre.

**- Comment ou en quoi ont-ils influencé ton travail artistique ou ta manière de l'envisager ?**

Je pense que ce n'est pas un hasard, mais les deux personnes dont je t'ai parlé ne sont pas des gens qui dirigent des institutions. Ça fait partie peut-être de mon chemin maintenant. Ils ont tous deux mis toute leur énergie et leur attention dans une recherche. Ce sont des chercheurs. Régy a toujours refusé toutes les institutions et il est considéré comme un chercheur. Quant à Lupa, il fait partie d'institutions mais il les traverse. Il est affilié à des théâtres, il fait partie de troupes permanentes parce que ça marche comme ça dans son pays mais il n'a jamais dirigé un théâtre. Il est également pédagogue depuis très longtemps dans une école.

Ces deux artistes ont une démarche propre même si elle a variée et beaucoup évoluée. Je pense qu'ils ont toujours été durs et sincères dans leur démarche et avec eux-mêmes. Tout ça, tu le sens, c'est inscrit dans leur corps. Tu sens d'où ils parlent. C'est très impressionnant et ça ne peut que te toucher. Les deux ont une mission de transmission. Régy transmet et il prend le temps de ça. Lupa transmet depuis très longtemps et dit lui-même que ça fait partie de son travail, au contraire de Warlikovski qui déclare de son côté que cela ne l'intéresse pas et que ce n'est pas son boulot. Lupa n'a pas cette démarche-là. Pour lui, il est important de réveiller les jeunes pouces. Warlikovski en a d'ailleurs profité. Régy et Lupa ont également en commun de ne pas être dans l'affectif. Je crois que cela empêche de devenir des gourous. Ils peuvent susciter des effets collatéraux de gourous, c'est-à-dire que tu peux être tellement admiratif de cette démarche que tu veux absolument tout suivre, mais ce n'est pas ce qu'eux essayent de provoquer. Ils ont une cohérence tellement forte que cela te perturbe (surtout Régy). Mais il est inutile pour un jeune metteur en scène de vouloir atteindre le même endroit de théâtre. Le théâtre, pour Régy comme pour Lupa, est une sorte de terrain d'observation sur l'humain et un regard sur ce qui est en train de naître. Ils ne cherchent pas à faire pleurer le comédien, mais à l'amener à un endroit d'intensité humaine, qui est dur pour le comédien mais qui servira avant tout à provoquer des choses et à créer une intensité artistique.

Souvent, la rencontre se fait avant tout sur le plateau et non pas par des rencontres affectives de soumission. Lupa n'a pas de cour. Il a des compagnons. Lupa, par exemple, ne se souvenait pas de moi, de mon visage mais de ce que j'avais fait sur le plateau lors de notre rencontre dans le travail. Son attention est là, sur le plateau.

Je suis allé chez Lupa pour suivre un atelier dans le cadre de l'Unité nomade de formation à la mise en scène. Il devait commencer les répétitions du *Maître et Marguerite* de Boulgakov. Comme souvent avec lui, il a retardé ses répétitions. Josyane Horville qui dirigeait l'Unité lui a demandé de proposer un module pédagogique. Nous étions quatre metteurs en scène français et nous avions chacun deux comédiens de sa troupe. Nous devions travailler avec ses comédiens polonais sur un thème qu'il nous avait donné. Nous ne nous comprenions pas. Nous étions passés par un traducteur mais ça ne marchait pas du tout. J'ai tenté alors de me passer du traducteur et c'est dans un langage inventé que j'ai réussi à travailler avec eux. Le comédien lit aussi ce que tu n'arrives pas à dire. Il lit ton corps.

Concernant l'influence qu'ils auraient pu avoir sur moi, cela ne s'est pas passé directement. Avec Régy, je ne me suis pas dit que j'allais appliquer directement ce qu'il m'avait appris avec des comédiens. J'ai laissé le temps. J'étais poreux mais tout en gardant un centre. J'ai lu ses livres aussi. J'ai tenté d'intégrer peu à peu ce qu'il me disait tout en étant conscient que si je l'intégrais tel quel cela ne marcherait pas. Pour Lupa aussi. C'est un peu plus récent finalement. La première fois que je l'ai rencontré, j'étais encore jeune et sûrement trop plongé dans mes propres recherches. J'étais impressionné et cela m'a remué intellectuellement mais pas dans mon travail directement. Je me suis un peu protégé, je me disais « c'est comme ça qu'ils font dans l'Est ». Je m'étais mis à lire Jung qui est un des maîtres à penser de Lupa mais je n'arrivais pas à faire le lien, je n'étais pas prêt. Quand il est revenu à la HETSR, je m'y suis remis et dix après, je suis plus à même de comprendre ce que Jung apporte au théâtre de plateau.

**- Quelle est la nécessité, selon toi, pour un acteur de suivre une formation au sein d'une école de théâtre ?**

Il n'y a pas de nécessité. Si un acteur me dit qu'il ne veut pas passer par une école, cela ne me semble pas être une absurdité. Cela dépend aussi beaucoup de la personne que tu as en face de toi. Si un acteur a déjà une bonne boussole et qu'il fait des rencontres, il se fera sa propre école. C'est vrai que dans une école, les rencontres sont concentrées, plus rapides, mais le danger est aussi de rester trop scolaire. C'est à double tranchant et il faut être vigilant. Il y a des écoles différentes. A la Manufacture ou au TNS, tu es amené à rencontrer des gens très différents. Cela te permet de te construire. C'est comme ça que je me suis construit, en rencontrant des gens qui me plaisaient beaucoup ou d'autres pas du tout. Tu es obligé de te positionner face à ta profession. Tu mets en branle une démarche de réflexion et de curiosité. Te mettre à l'épreuve d'une rencontre fait que tu finis par mieux te connaître toi-même. L'école sert à ça. Elle sert aussi à perfectionner ses fondamentaux du jeu. En travaillant empiriquement sans que personne ne t'aide, tu accumules des béquilles et à l'école, on te le fait remarquer. Dans une école, tu as aussi le droit de pouvoir te tromper, de travailler sur des zones qui ne sont pas efficaces. Alors qu'en production, tu ne peux pas te le permettre car le temps manque souvent. A l'école, tu peux traverser des déserts, te créer des déserts en

travaillant. Tu gagnes également du temps sur le réseau. Tu vas un peu plus vite. On le voit bien avec les élèves qui sortent de l'école et travaillent directement à Vidy de par leurs rencontres faites à l'école.

C'est le travail et l'envie de progresser qui sont nécessaires, pas obligatoirement l'école. Rares sont les acteurs qui n'ont rien besoin d'apprendre même si il y a des exceptions. Il existe des gens qui ont une voix naturelle, qui savent mettre en vibration leur corps, qui sont absolument bien placé et relié directement à leur intuition. Mais c'est très très rare. Je rejoins Ludwig Hohl qui dit que le travail consiste principalement à porter un processus intérieur vers l'extérieur. Tu as beau avoir du talent en potentialité et être très riche à l'intérieur, si tu n'as pas l'outil et la technique pour le porter vers l'extérieur, cela ne sert à rien. L'école sert aussi à ça. C'est ce que j'appelle les fondamentaux : comprendre par où l'émotion passe et comment mettre en vibration un instrument. Souvent, le comédien n'en a pas conscience et il a besoin que quelqu'un le fasse travailler là-dessus (lui montrer où sont les résonateurs, l'ancrage au sol, etc.).

**- Pourrais-tu dégager les principaux axes du cursus de formation proposés au sein de la HETSR ?**

Il y a une partie appelée *Ouverture de l'instrument*. C'est justement le travail sur les fondamentaux dont j'ai parlé précédemment, le corps et la voix. Un deuxième axe, appelé *Jeu et Dramaturgie* concerne tous les ateliers de jeu mais je rapproche expressément les deux termes car l'un ne va pas sans l'autre. Pour moi, un comédien est aussi un dramaturge. Il se posera la question de l'ensemble de la pièce pour jouer. Il navigue entre la recherche et l'intuition. Le troisième axe est la réflexion ou plutôt *Apports réflexifs*. Cela touche tout ce qui réveille le cerveau. C'est-à-dire, la recherche et la finalisation du Mémoire, les épreuves de la rencontre, les cours d'histoires de l'art et d'histoires du théâtre, la dramaturgie active, etc. Les compagnons avec lesquels je retravaille tout le temps sont des personnes qui arrivent à me bouger sur la réflexion de la pièce, à leur endroit de comédiens. Ils ont une vision sur la pièce qui n'est pas toujours la mienne mais qui la nourrit. Je les appelle des « animaux dramaturgiques ». Un autre axe appelé *Métissage* est de sortir du seul petit réseau théâtral. Il est plus tourné vers l'extérieur et vers d'autres arts. Nous collaborons avec d'autres écoles comme l'ECAV ou le Conservatoire de Musique de Lausanne. L'animation théâtrale dans des classes en fait également partie. « Scènes doubles » sert aussi à confronter deux mondes, celui du théâtre et celui de l'entreprise. Ils restent aussi tous les apports techniques comme les projets fictifs dans les théâtres ou les cours de sons et de lumière. Ce sont toutes les cultures connexes qui interrogent notre processus de travail. Enfin, le grand axe transversal est pour moi l'autonomie. En sortant de l'école, le comédien est capable de se faire sa propre école. Je sais qu'en trois ans, nous ne pouvons pas tout apprendre. Nous aimerions tous que beaucoup de choses éclosent en trois ans mais nous ne pouvons pas décider de la maturation. Parfois, cela arrive plus tard. Déclencher des processus de travail, d'interrogation, de curiosité, une éthique de



travail, c'est ça que nous pouvons donner. Déclencher un mouvement qui sera assez fort et exigeant pour durer toute une carrière. Je crois vraiment que l'école sert à ça.

- **Comment prepares-tu les comédiens de demain appelés à travailler de plus en plus dans le théâtre pluridisciplinaire (les frontières entre les formes d'arts devenant de plus en plus poreuses)?**

Même si nous n'avons pas encore l'occasion et les moyens de développer toutes ces formes (je pense à des sections vidéo avec des vidéastes), je trouve qu'il est important avant tout de déclencher un processus réflexif. Pour moi, une école ne sert pas seulement à former un comédien qui saura dire des textes. Il faut trouver la bonne tension entre donner des fondamentaux, une base classique et ouvrir cela à d'autres formes. Les batteurs de jazz se servent beaucoup de leur base classique !

- **Le comédien doit-il se spécialiser dans un domaine ou alors être polyvalent, doté d'un instrument complet et total ? (autrement dit, quel est ton projet pédagogique pour former les futurs comédiens de demain) ?**

L'école doit les aider à acquérir leur propre démarche peu à peu, même si avoir une démarche ne veut rien dire en soi car elle est toujours en mouvement. Pour moi, un comédien n'est pas une espèce d'animal multi-carte qui sait tout faire à peu près bien. Peu à peu, il développe une sensibilité ou une manière de travailler qui est la sienne. C'est comme ça que tu trouves des familles. Il faut que le comédien soit charpenté. C'est ça que j'appelle l'autonomie. Je remarque les élèves qui ont déjà une vraie démarche avancée et là tu te dis que c'est gagné. Avec leur exigence, ils interrogeront ensuite d'autres démarches dans lesquelles ils ne se retrouveront pas forcément, mais auxquelles ils seront capables de se confronter intelligemment. Un comédien est une note de musique qui est là et qui vibre. J'ai travaillé avec des comédiens qui savent à peu près tout faire, qui sont contents d'être là mais qui n'ont pas de niaque, qui ne sont pas à 110 %. Je retravaille avec des gens qui sont là à 150 %. Ils cherchent avec toi et ils emmènent la troupe. Un comédien comme Jacques Hadjadj a une manière très exigeante d'accompagner et d'être présent. Tu sens qu'il cherche à un endroit et j'apprends avec lui. C'est dû à la formation de clown et sa propre recherche me sert. Il ne faut surtout pas être des éponges généralistes qui cherchent à plaire. Il faut affirmer quelque chose. C'est ça que le metteur en scène recherche.

- **Antoine Vitez aimait dire : « Le pédagogue de théâtre n'est pas instituteur. ». Jacques Lasalles déclare de son côté: « Il est celui qui est « le moins professeur. » ». Comment choisis-tu les intervenants qui viennent enseigner dans ton école ? Autrement dit, quelles qualités faut-il avoir pour enseigner dans ton école ? Quel est le profile idéal du pédagogue ? Doit-il être comédien ? Metteur en scène ? Sortir d'une Haute Ecole ? Autodidacte ?**

Avec le système HES et Bologne, j'ai souvent eu peur de ne devoir engager que des gens qui ont eu des diplômes. Mais nous en sommes très loin. Lupa n'a eu

aucun diplôme par exemple ! Qu'il soit metteur en scène ou comédien, il est important pour moi que ce soit quelqu'un qui ai une vraie démarche. Par exemple, Lilo Baur a travaillé avec Brook et le Complicite Theater Je sais qu'elle a une manière d'aborder le théâtre qui lui est propre. Olivier Werner a une démarche d'acteur et de metteur en scène extrêmement exigeante. J'essaye avant tout de privilégier une démarche et une écoute. Et bien sûr, je ne choisirai pas les mêmes intervenants en première, deuxième ou troisième année. Plus cela avance, plus je me permets d'engager des metteurs en scènes plus artistes, des gens qui sont moins « instituteurs », qui ne font pas attention à tout et qui sont dans leur recherche, parfois obsessionnelle. Il est important que les comédiens fassent cette expérience-là aussi car ils seront amenés à travailler avec des gens comme ça. Tous les metteurs en scène ne savent pas forcément « gérer les groupes ». Mais en troisième année, j'estime que les étudiants sont assez autonomes pour compenser ce manque et s'auto-gérer. Ce que j'évite à tout prix est de prendre des gens aigris. Quand tu es élève-comédien et que tu te retrouves face à quelqu'un qui est aigri et que toi tu meurs d'envie de jouer, ce n'est pas du tout encourageant pour le métier dans lequel tu t'apprêtes à entrer.

**- Selon toi, l'apprenti-comédien doit-il avoir un seul maître, à forte identité, pendant son séjour à l'école, ou doit-il faire l'expérience de plusieurs enseignements et conceptions du théâtre différents ? Pourquoi ? Quels seraient pour l'une ou l'autre option les avantages et/ou les désavantages pour les comédiens de demain ?**

Difficile comme question. Cela dépend tellement de là où tu en es dans ta maturité. Ici, nous essayons de suivre les élèves, même si nous ne le faisons jamais assez. Quelqu'un qui n'a pas de noyau n'arrivera pas à synthétiser face au trop plein d'intervenants, il mériterait alors d'avoir quelqu'un qui le suit sur six mois ou une année, quelqu'un qui l'accompagne doucement sur une démarche réflexive. Chaque cas est particulier et il faudrait une pédagogie différente par étudiant. C'est pour cela que nous essayons de renforcer à la HETSR l'autonomie, pour que les étudiants puissent prendre des enseignements parfois un peu trop rapides. Par contre, quand quelqu'un me dit que cela fait trois ans qu'il est avec le même professeur dans un conservatoire régional, je me dis que le prof aurait déjà du le renvoyer. Ce n'est pas un pédagogue. Personnellement, je ne me sens pas assez riche pour nourrir quelqu'un pendant trois ans. Peut-être qu'un Lupa ou un Vassiliev...

Il faut ensuite se poser la question des ateliers plus longs mais si l'atelier est long et que l'intervenant ne tient pas cette longueur, c'est un échec. A choisir, il me semble, par rapport à ce que j'ai vécu et ce que je fais ici à la HETSR, que la meilleure solution est ce système de stages tout en faisant un contrepoint de suivi. Cette démarche d'autonomie déniaise. Si tu es admiratif d'un maître et que tu te dis que le théâtre c'est ça, tu n'es que scolaire. Si tu reçois la contradiction en face, ça te réveille. Il y a une dialectique qui se fait et qui est riche.

Pour finir, je crois plus au maître que tu te choisis qu'au maître qu'on t'impose. J'ai des maîtres et ça ne veut pas dire que j'ai passé un an avec eux mais je passe des nuits et des jours en leur compagnie. Il y a une rencontre et tu travailles avec cette rencontre. Tu lis ensuite les livres qui les ont fait grandir, tu essayes de comprendre car cela a provoqué quelque chose en toi, intimement.

- **Le système très « scolaire » de l'école ne risque t'il pas de brimer l'invention et l'imagination du futur comédien?**

Je suis en porte à faux par rapport aux évaluations. Si je devais choisir, je ne ferais que de l'évaluation qualitative, c'est-à-dire le dialogue. Sans connaître Michel Fau, s'il jouait ici, on le noterait mal, on dirait que c'est faux ou outrancier. Il est sûr que l'école est un cadre un peu normatif, par essence, et ce qui est intéressant c'est comment tu interrogues ce cadre-là. Peut-être qu'il faut un cadre pour pouvoir l'exploser. Il y a peut-être aussi la question du rythme. N'y-a-t'il pas plusieurs temps dans une démarche? Est-ce que dans un premier temps tu peins tout de suite ce que tu as en tête ou tu commences par faire des copies ? Tu apprends une technique, tu n'as pas l'impression que c'est ce que tu veux faire mais ensuite il s'agit de trouver comment tuer les maîtres pour trouver ta propre voix. Il y a des deux et c'est une tension à trouver. Il y a une institution qui a ses propres règles et ses contraintes et souvent les contraintes créent des libertés. Il faut aussi faire attention à ce qu'une posture trop scolaire ne s'installe. Je ne sais pas ce que donnera ce système de notes à l'avenir mais j'essaye de donner toujours un contrepoint humaniste, je tente d'aider l'étudiant à relativiser.

Il y a beaucoup de choses à faire en trois ans et les étudiants ont du mal à sentir le temps où cela mûrit en eux. Soit tu fais comme ici, soit tu laisses de grandes plages mais je me dis que tôt ou tard, les grandes plages viendront, après l'école. C'est en sortant de l'école que le plus souvent ça remonte. Qu'est-ce qui reste une fois dehors? C'est ça qui est intéressant.

- **Quelle place donnes-tu dans ton école à la mémoire et à l'étude du passé ? Est-il important pour toi qu'un futur comédien sache ce qui a été fait avant lui ?**

C'est primordial. Nié l'histoire est ce qu'il y a de plus grave. Il y a un mouvement qui dit qu'un comédien est ancré dans la terre et suspendu à un fil. Là c'est pareil. Tu es ancré dans un passé, dans une culture, une culture judéo-chrétienne et même si tu n'y crois pas, cela reste un terreau. Il y a beaucoup de littératures qui naissent de la Bible. Il ne s'agit pas de croire ou non, mais de comprendre le contexte des textes que tu travailles. Il est important pour moi de travailler avec des gens qui sont capables d'enseigner une dramaturgie classique, comme Rita Freda. Il faut des outils pour comprendre ce que tu détruis ensuite. Il faut comprendre ce que tu es en train de détruire.

**- Comment faire avec tout ce qui a été fait ? Devons-nous obligatoirement trouver quelque chose de neuf et révolutionnaire ? Est-ce possible ?**

La Bruyère disait « Tout a déjà été dit ». Nous vivons dans une ère de la dictature de la bonne idée. Mais ce que nous cherchons, c'est avant tout la quête du vivant. Ça passe par des choses que nous voulons bouger. Nous bougeons les formes pour retrouver les interrogations qu'avaient nos contemporains. Régy fait du contemporain mais on ne peut pas dire qu'il fait du pluri ou transdisciplinaire. Il n'est pas à la mode mais il interroge quelque chose de très fort. Pour moi c'est un faux débat de se dire qu'il faut absolument inventer de nouvelles formes. Il faut écouter ce qui est en train de naître dans notre rapport aux médias, aux images, à la sensibilité et trouver comment l'exprimer et l'interroger. Ça passe chez certain par la vidéo et d'autre non. Ce qui serait grave c'est de se dire « on met de la vidéo parce que sinon ce n'est pas du théâtre contemporain ». Il y a des gens comme Goebbels qui interroge réellement quelque chose par la vidéo et d'autres qui mettent de la vidéo pour mettre de la vidéo. C'est devenu un classique. Quand il n'y a pas une vraie quête derrière, ça devient un classique au mauvais sens du terme.

## Daniel Mesguich

Mardi 23 février 2010 à 14h30, bureau du directeur au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique à Paris. Durée environ 1h.

### Biographie :

Après être passé par le Conservatoire National de région de Marseille, il suit, pendant deux années, des études de philosophie à la faculté de Censier, à Paris. Admis en 1970 au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, il y reçoit l'enseignement d'Antoine Vitez et de Pierre Debauche.

À peine sorti du CNSAD, il fonde sa compagnie, le Théâtre du Miroir, avec laquelle il ouvre un cours d'art dramatique. C'est ainsi que dix ans après, en 1983, il revient au Conservatoire à la demande de Jean-Pierre Miquel et en devient le plus jeune professeur. Il ne l'a plus quitté depuis et en a été nommé directeur en octobre 2007. Il est, par ailleurs, fréquemment sollicité pour diriger des master classes à l'étranger: Académie de Pékin, Princeton University, Monterey (Mexique), Budapest, et est invité à donner de nombreuses conférences sur la pédagogie théâtrale (New-York, Harvard, Oxford, Bogota...).

De nombreux acteurs ont été ses élèves, parmi lesquels : Richard Anconina, Jérôme Anger, Dominique Frot, Sandrine Kiberlain, Vincent Perez, Philippe Torreton...

Daniel Mesguich compte à son actif plus d'une centaine de mises en scène pour le théâtre, une quinzaine pour l'opéra, en France et à l'étranger (Bruxelles, Prague, Moscou, Budapest, Leipzig, Séoul, Brazzaville, Bologne, Pékin...) et a été l'acteur d'une quarantaine de films pour le cinéma et la télévision.

Il s'est vu confié la direction de deux équipements nationaux : le Théâtre Gérard Philipe à Saint-Denis et le Théâtre National de Lille, Tourcoing et de la région Nord/Pas-de-Calais. Il a occupé la Cour d'Honneur du Festival d'Avignon en 1981 et les plus grandes scènes françaises et étrangères (Comédie française, Théâtre de Chaillot, Opéra de Pékin...).

Daniel Mesguich est invité fréquemment comme lecteur dans de nombreuses manifestations littéraires (Marathon des mots à Toulouse, Banquets de Lagrasse... ) et se produit, tout aussi fréquemment, comme récitant aux côtés de personnalités musicales telles que Brigitte Engerer, Soo Park, Jean-Efflam Bavouzet, Hélène Grimaud ou sous la baguette de grands chefs tels que Kurt Masur, Jean-Claude Malgoire, Philippe Bender... Avec le pianiste Cyril Huvé, il a remis à l'honneur le genre perdu du mélodrame, ce dont témoigne un CD paru aux Éditions des Femmes. Il a écrit de nombreux articles théoriques sur le théâtre, fait de nombreuses traductions de pièces de théâtre et est aussi l'auteur, notamment, d'un essai « L'éternel éphémère » (ed. Verdier).

Par décret du 30 octobre 2007, il a été nommé directeur du Conservatoire national supérieur d'art dramatique.

**- Quelle formation avez-vous reçue ? Avez-vous eu ou connu un ou plusieurs « maître(s) » durant votre formation ou pendant l'exercice de votre profession ? Si oui, qui est cette ou ces personnes(s) ?- Quelles étaient les circonstances de votre rencontre avec elle ? Et pourquoi la/les considériez-vous comme un/des maître (s) ?**

Selon l'acception que je donne au mot maître, ma réponse est oui. Mais évidemment il faudrait d'abord que je précise ce que j'appelle un maître. Je ne sais pas trop le faire de manière définitive mais je peux au moins dire que je pense que c'est quelqu'un qui premièrement est tenu pour admirable par son disciple, qui est plus fort que son disciple et qui lui apporte quelque chose. Ce qui n'est pas forcément le cas avec un professeur. Le professeur peut dire quelque chose et l'élève penser autrement. Avec le maître, on ne remet pas trop en question ce qu'il dit. Non pas par obéissance, par servilité ou par platitude de soi-même, mais simplement parce qu'on pense qu'il est très fort. Deuxièmement, c'est quelqu'un qui enseigne quelque chose qui est plus grand que lui, c'est-à-dire que son art est plus grand que la personne qu'il est. Il peut y avoir des gens qui maîtrisent quelque chose mais ils ne sont pas pour autant des maîtres pour moi. Ce sont des grands artisans, des gens formidables. Un maître pour moi est quelqu'un qui vise aussi quelque chose d'infini qui se trouve au-delà de lui et qui se perd dans l'horizon. Autrement dit, c'est quelqu'un qui ne sait pas où il va. Par rapport au disciple, il est beaucoup plus fort, il sait où il va et il guide le disciple, mais par rapport à ce dont il parle, à ce qui l'agite, c'est lui qui est petit. Et ce dont il parle et agite est plus grand que lui. C'est une courroie de transmission. Si son enseignement était clos, s'il le maîtrisait, ce ne serait pas un maître. C'est très paradoxal : s'il maîtrise ce dont il parle, il n'est pas un maître. Oui, ce sera quelqu'un qui est très fort, qui pourra nous enseigner quelque chose mais qui n'est pas un maître. Un maître ouvre vers quelque chose d'infini.

De ce point de vue là, j'ai rencontré des maîtres. Je pense que Vitez était un maître. Pierre Debauche, à sa manière, a été pour moi un maître, différemment de Vitez. J'ai envie de dire que c'est tout. J'ai eu d'autres professeurs excellents mais mes maîtres étaient ceux-là. C'est aussi parce qu'ils enseignaient « eux-mêmes ». J'ai l'air de me contredire avec la première partie de ma définition mais par exemple je pense que Vitez enseignait « le Vitez », que Debauche enseignait « le Debauche ». Si je dis que Vitez enseignait « le Vitez » ce n'est pas infini, ce n'est pas plus grand et au-dessus de lui. Et bien si, car Vitez enseignait « un Vitez plus grand que lui », « un Debauche plus grand que lui » mais malgré tout il enseignait « le Vitez », c'est-à-dire qu'il n'enseignait pas le théâtre mais « le Vitez ». Pierre Debauche n'enseignait pas le théâtre, il enseignait « le Debauche », c'est-à-dire une façon très particulière de faire du théâtre, une conception très particulière de ce qu'on appelle le théâtre. C'est très important. Ce n'est pas neutre, ce n'est pas du cours technique, ce n'est pas de l'enseignement partageable, c'est déjà idiomatique, c'est déjà singulier, presque intransmissible. Et voilà mon troisième point : le maître est pour moi quelqu'un qui transmet quelque chose qui est intransmissible et pourtant il le transmet. Si il transmettait du transmissible, ce sur quoi tout le monde serait

d'accord, il ne serait pas un maître mais un professeur. Vitez, Debauche, d'autres, peut-être moi-même par moment (je ne sais pas si je suis un maître moi-même mais admettons que parfois je le sois) sommes des maîtres quand nous transmettons quelque chose qui n'est pas transmissible. C'est quelque chose qui ne regarde non pas que moi, au sens de l'ego et de ma petite personne, mais une façon de concevoir, une source difficile à attraper, intraduisible pour un autre. Cet intraduisible, cet intransmissible, quand pourtant il se traduit et se transmet, nous avons, là, attrapé quelque chose de rare et d'exceptionnel. C'est ça pour moi être un maître.

Mais bien sûr, il n'y a pas que des maîtres en théâtre. Je vous ai parlé là des maîtres officiels, c'est-à-dire des maîtres conscients de l'être. Ils étaient mes professeurs mais je les isole de mes autres professeurs comme étant des maîtres. Mais il y a des maîtres ailleurs que dans le théâtre parce que le théâtre avance souvent par contamination, par frottement, par fréquentation, par usure. Je pense que les frontières de ce qui n'est pas le théâtre (il est très difficile de donner une définition du théâtre si définition vient de *finis = frontière* en latin, la fin de quelque chose). La définition est difficile à donner parce que pour moi, le théâtre est illimité car nous pouvons aller chercher du théâtre partout de manière très ténue. Mais si pourtant on voulait donner une définition, donc une frontière, et dans ce cas-là, cela voudrait dire qu'au-delà de cette frontière ce n'est plus le théâtre, nous nous devons de discerner. La sociologie n'est pas le théâtre tout comme la philosophie, la littérature et les mathématiques. Il y a des choses qui ne sont pas le théâtre même si on peut aller chercher des choses qui seraient de l'ordre de la théâtralité absolument partout même dans les mathématiques pourquoi pas. Là où ce n'est pas le théâtre, ailleurs, je pense que c'est le frottement, l'usure ou la contamination qui fait tout. Par exemple j'ai eu d'autres maîtres en théâtre mais ils ne savaient même pas qu'ils étaient des maîtres de théâtre. Le philosophe Jacques Delilah n'a jamais fait de théâtre et il a été un maître en théâtre pour moi. Pour moi seulement. J'imagine que pour d'autres il a été un maître en philosophie. La manière qu'il avait de faire de la philosophie, ce qu'il disait quand il était philosophe, quand il enseignait, quand il parlait, je le rabattais immédiatement sur l'art théâtral et cela m'a énormément fait avancer. Des professeurs de théâtre que j'ai eu ont été moins importants que ce maître en philosophie. L'écrivain Hélène Cixous est également pour moi un maître en théâtre. Elle fait parfois réellement du théâtre avec Ariane Mnouchkine ou même avec moi. Mais même et surtout quand elle ne fait pas de théâtre et qu'elle écrit, elle est un maître pour moi. Il y a donc des maîtres en théâtre qui s'ignorent.

- **Comment ou en quoi ont-ils influencé votre travail artistique ou votre manière de l'envisager ?**

Là pour le coup, je ne sais pas répondre. C'est trop difficile. C'est de manière tellement, non pas hasardeuse, mais nous nous en rendons compte très souvent après coup. C'est une combustion lente si on peut dire. Il y a des gens qui immédiatement m'ont bouleversé. Quand j'étais dans la classe de Vitez, je me disais presque à tous les coups: « Mais oui ! Bien sûr ! Mais c'est génial ! ». Cela me

transportait immédiatement. Tel écrivain, ou tel film de Pasolini ou d'Orson Welles m'ont influencé, m'ont transporté de telle manière que je n'étais plus le même après. Cela est aussi vrai pour Kafka, Borges, un certain nombre d'écrivains, de peintres, de musiciens. Mais comment ? Je ne peux pas y répondre, je ne sais pas, vraiment je ne peux pas vous le dire. Ce n'est pratiquement jamais de manière directe. C'est toujours de manière indirecte. Cela se fait par effet de rétroaction, jamais directement. Je pense que le bon enseignement est toujours indirect, comme le bon théâtre d'ailleurs. Le théâtre qu'est-ce que c'est ? C'est un discours indirect pour le dire de manière évidemment trop simple. La différence entre une scène et une tribune ou une estrade de conférencier, c'est évidemment que dans la tribune, c'est direct (les gens s'adressent à ceux qui sont en face d'eux dans la salle) alors qu'au contraire, au théâtre, on s'adresse sans s'adresser, on parle d'Antiquité pour mieux parler d'aujourd'hui, on parle de x pour comprendre y. Ces voyages de l'indirect sont vrais dans la maîtrise et l'enseignement de cette maîtrise. Voilà pourquoi je ne peux pas répondre. Je n'y arriverai pas. Il faudrait que vous ayez pu être là à tel cours d'Antoine Vitez avec moi ou quand je suis sorti du cinéma, que je venais de voir tel film d'Orson Welles et que je marchais dans les rues dans un état second.

**- Quelle est la nécessité, selon vous, pour un acteur de suivre une formation au sein d'une école de théâtre ?**

Je pense que nous gagnons du temps même si gagner du temps n'est pas une bonne chose. Il faut savoir en perdre en réalité. Mais je crois qu'on gagne du temps. Bien sûr qu'on peut apprendre sur le tas comme le disent certains. J'entends toujours cette expression : « Non, je n'ai pas fait d'école, je n'ai pas besoin de ça, c'est un art, j'ai appris tout seul ». Tout à fait, bien entendu, évidemment. D'abord ce n'est pas vrai. Ce qu'on appelle le tas, c'est une autre école. L'école de la vie, du hasard. Je vois des peintres qui disent : « Je n'ai jamais été aux Beaux-Arts ou aux Arts Déco ou nulle part. J'ai peints comme ça ». Ils ont neuf chances sur dix de devenir un peintre du dimanche, c'est-à-dire quelqu'un qui n'est pas très intéressant, et ils ont une chance sur dix de devenir le plus grand peintre de leur génération. Mais ça veut dire quoi ? Ça veut dire qu'ils ont appris quand même. Ils ont appris non pas tout seuls comme ils le croient ou le disent mais ils ont appris parce qu'ils ont rencontré tel autre peintre, parce qu'ils ont rencontré telle personne. Et ça, c'est une école. Sauf que c'est une école informelle. Il y a toujours une école. Cela n'existe pas d'apprendre quelque chose sans école. Mais il y a des écoles constituées, officielles, comme le Conservatoire et puis, il y a les écoles qui sont officieuses, dont les frontières ne sont pas définies, qui sont la rue, la vie, un chagrin d'amour (un chagrin d'amour nous apprend beaucoup), un deuil, un voyage. C'est encore une école sauf que cette école n'a pas quatre murs. Maintenant, nous pouvons dire : « Qu'est-ce qui est mieux ? L'école formelle, celle où du matin au soir nous avons un programme, ou l'école informelle, hasardeuse mais qui est quand même une école ? ». Je ne sais pas répondre à cette question. J'ai tendance à dire une école formelle parce qu'on gagne du temps et parce que c'est comme un concentré de l'école informelle. L'école



de la rue, du hasard, du deuil, du chagrin d'amour ou du voyage est diluée. Nous ne voyageons pas tout le temps, nous ne sommes pas tout le temps en deuil (heureusement !), nous n'avons pas tout le temps un chagrin d'amour, etc. Alors qu'ici, à l'école formelle, oui. C'est comme si il y avait vendredi matin de 10h à 13h : deuil. Lundi de 14h à 16h : chagrin d'amour. Tout cela est concentré. Nous gagnons du temps donc oui, je suis plutôt défenseur des écoles.

**- Pourriez-vous dégager les principaux axes du cursus de formation proposés au sein du CNSAD?**

Le Conservatoire est une drôle d'école. C'est une école qui a le cul entre deux chaises et je milite pour qu'on garde cet entre deux. A la fois c'est une école au sens le plus scolaire du terme : il y a des cours de danse, de chant, d'aïkido, de théâtre en anglais ou de prestidigitation pour les cours les plus atypiques, sans oublier bien sûr les ateliers d'interprétation. L'élève est vraiment un écolier où il apprend mais il y a aussi le fait qu'on les prend malgré tout pour de grands artistes et non pas pour des élèves. Les cours d'interprétation sont la colonne vertébrale où l'on traverse le répertoire mondial et où les acteurs sont dirigés. Dans ces cours-là, nous considérons les élèves comme de véritables artistes auxquels nous demandons les choses les plus difficiles du monde. Et il n'y a pas de pédagogie au sens où nous ne sommes pas d'abord en sixième puis en cinquième puis en terminale. Il n'y a pas d'évolution dans ce sens. Quelqu'un qui vient de faire son entrée se verra demander les choses les plus difficiles tout de suite parce qu'il est un artiste. Pour le coup, nous entrons en contradiction avec cet aspect scolaire que je vous signalais tout à l'heure. Il y a donc les deux à la fois. Cette tension me paraît la bonne route pour enseigner. S'il n'y avait que l'un, nous formerions peut-être de très bons élèves mais pas des artistes et s'il n'y avait que l'autre nous formerions que des artistes prétentieux mais qui ne savent pas faire grand chose. De ce point de vue là, le Conservatoire est unique. Souvent, dans d'autres écoles, nous faisons l'un ou l'autre et rarement les deux à la fois. Nous sommes à égale distance de l'Education Nationale et de la plupart des écoles de théâtre.

**- Le comédien doit-il se spécialiser dans un domaine ou alors être polyvalent, doté d'un instrument complet et total ? (autrement dit, quel est votre projet pédagogique pour former les futurs comédiens de demain) ?**

Excusez-moi d'avance si cela peut paraître un peu prétentieux mais je pense que notre seule tâche est de travailler pendant trois ans au plus haut niveau. C'est tout. Le reste, on ne s'en préoccupe pas. Je sais bien qu'aujourd'hui, on ne parle que d'insertion professionnelle, d'infrastructures économiques, d'argent, de réussite et de chômage. Cette question d'entrée dans la réalité est évidemment primordiale mais si nous nous la posons sans cesse, je pense que nous risquons de devenir les valets de l'offre et de la demande telle qu'elle existe à l'extérieur. Le théâtre baisse, le niveau qualitatif, la noblesse, l'art théâtral baisse et nous assistons à une floraison de one man show plus ou moins vaseux à cause des amuseurs de télévision. Ce n'est

que de la pure variété minable. Si le Conservatoire devait photographier le panorama professionnel et former des gens pour y entrer, je crois que le Conservatoire baisserait immédiatement de qualité et ce, de manière vertigineuse. Alors, nous faisons comme si dehors n'existait pas, comme si il n'y avait pas de dehors. Et nous faisons comme si nous croyons qu'en lâchant chaque année trente élèves formidables et artistes supérieurs à la moyenne du théâtre professionnel, ils allaient ainsi remonter cette moyenne. C'est la réalité professionnelle du dehors qui devra s'adapter et non pas eux. Ce sont les professionnels du dehors qui devront se mettre au niveau de la hauteur de vue, de la noblesse, de l'éthique, de la puissance, de la force artistique, philosophique, intellectuelle et émotionnelle de nos élèves. C'est ainsi que nous devons nous l'imaginer même si nous savons que cela ne se passe pas de cette façon. Alors, je ne me pose plus la question de savoir qu'est-ce qu'ils vont faire en sortant. En sortant, ils sortent et puis le monde est à leurs pieds. Cela dit, de manière plus réaliste, je sais bien que la réalité et la vocation du Conservatoire n'est pas de lâcher trente chômeurs chaque année dans la jungle professionnelle. Nous faisons donc attention. Nous les montrons beaucoup à des réalisateurs et des metteurs en scène. Dès que nous pouvons, nous leur donnons l'occasion de rencontrer des gens. Nous leur accordons des congés pour qu'ils puissent travailler à l'extérieur et faire des rencontres. Je pense donc qu'il ne faut pas tenir compte du niveau pour pouvoir être ensuite au-dessus de lui. Et en ce qui concerne la spécialisation, cela est non bien sûr. Aucune spécialisation. La spécialisation, c'est l'intimité de chacun. Des gens vont être beaucoup plus à l'aise dans la comédie que dans la tragédie, d'autres dans un théâtre de recherche et d'avant-garde et d'autres encore dans un théâtre plus ouvert et plus commercial. Le Conservatoire est pendant trois ans un moment de la vie d'un jeune acteur où il essaye de faire les plus grandes choses qui soient. Nous les accoutumons aux plus grandes choses possibles.

- **Antoine Vitez aimait dire : « Le pédagogue de théâtre n'est pas instituteur. ». Jacques Lasalles déclare de son côté: « Il est celui qui est « le moins professeur. » ». Comment choisissez-vous les intervenants qui viennent enseigner dans votre école ? Autrement dit, quelles qualités faut-il avoir pour enseigner dans votre école ? Quel est le profil idéal du pédagogue ? Doit-il être comédien ? Metteur en scène ? Sortir d'une Haute Ecole ? Autodidacte ?**

Je ne cherche pas des professeurs mais des maîtres. Je pense qu'il est important de garder ce mot même si il est un peu 19<sup>ème</sup> siècle ou même 16<sup>ème</sup> siècle et qu'il peut être mal vu dans une démocratie. Il peut être perçu comme péjoratif même si je ne suis pas d'accord. Maître vient de *Magister* en latin qui veut dire *très grand*. Nous avons besoin de gens très grands et ce sont des maîtres.

Les qualités sont évidemment subjectives. C'est moi, directeur du Conservatoire en ce moment qui choisit. Un autre directeur vous dirait autre chose ou en tout cas verrait d'autres qualités que celles que je vois. Ce que je peux dire, c'est que premièrement il doit avoir un grand amour de ceux qui ne savent pas encore

faire ce qu'il aimerait qu'on fasse. Si je jugeais comme peut le faire un critique de théâtre en disant : « c'est génial, c'est nul, c'est formidable, c'est moyen, c'est très mauvais, etc », rien n'avancerait, jamais. Il faut essayer de voir comment ça pourrait être mieux. Autrement dit, il faut savoir faire preuve de bienveillance. Il faut avoir cette ouverture, cette envie que la jeune femme ou le jeune homme que vous avez en face de vous devienne formidable. Il ne faut pas se contenter de voir le présent et de dire oui ou non. L'autre qualité importante à avoir est la culture générale. Je connais bien des metteurs en scène qui sont excellents dans le théâtre contemporain mais avec Racine, ils ne savent pas. Il faut être à l'aise dans tous les répertoires et même ceux qu'on ne connaît pas bien. Il faut être ouvert et avoir une certaine culture. Quelqu'un qui ne saurait pas du tout comment dire des vers ne peut pas faire travailler les élèves sur du Racine. Cela est pareil pour la psychologie Stanislavskienne et le travail sur Tchekhov. Après avoir mis la bienveillance et la culture générale côte à côte, je vous assure que cela se raréfie autour de vous. Une autre chose encore est sans doute la noblesse, l'éthique et la hauteur de vue. Ce qui compte au fond, ce n'est pas tellement ce que dit le professeur mais c'est la façon dont il va réagir face à tel problème. Souvent, le maître enseigne ce qu'il ne sait pas qu'il enseigne. Quand des gens me considèrent comme un maître (il y a des gens qui me font la grâce de le dire), ce n'est pas ce que je sais que j'enseigne qui leur fait dire ça. C'est autre chose. Lesquelles ? Je ne sais pas. Ma manière de faire un geste, ma manière de sourire, ma manière tout à coup de m'exprimer, de parler. Mille choses que je ne sais pas. Je sais ce que j'enseigne mais malgré moi d'autres choses passent et c'est ça qui fait que je suis un maître. Cette bienveillance avec cette culture et cette éthique est le minimum. C'est le point commun entre tous les maîtres du Conservatoire. Ils font tous un théâtre très différent. Ils ont tous une définition différente du théâtre mais ils ont tous ces trois points en commun. Et s'ils ont du talent, c'est encore mieux. Et ils en ont. Ils sont tous des artistes singuliers. Après, les élèves pourront dire : « j'étais dans la classe de ». C'est très important car cela veut dire qu'on a suivis quelqu'un. Vitez disait que le maître au Conservatoire était un chercheur et qu'il venait au Conservatoire pour trouver des aides pour sa recherche. Au fond, on apprend en cherchant quelque chose et non pas parce que le professeur aurait déjà un savoir déjà constitué. Si ces gens cherchent et que c'est leur recherche qui est l'enseignement, bien évidemment ils ont intérêt à être très talentueux.

**- Selon vous, l'apprenti comédien doit-il avoir un seul maître, à forte identité, pendant son séjour à l'école, ou doit-il faire l'expérience de plusieurs enseignements et conceptions du théâtre différent ? Pourquoi ? Quels seraient pour l'une ou l'autre option les avantages et/ou les désavantages pour les comédiens de demain ?**

Je crois qu'il faut les deux et puis tout naturellement, les personnalités iront là où elles doivent aller. Je sais que les choses se décantent. Je vois bien que tel élève est plus attiré par tel répertoire ou tel professeur. Mais encore faut-il tout leur donner

au début. Evidemment quand on parle de la contradiction, du brassage, de la pluralité, on prend le risque de la cacophonie et cela à bonne presse aujourd'hui. Si je veux séduire mon interlocuteur en général il faut que je dise « Vous savez, on est très pluriel ». C'est devenu le politiquement correct. Je ne veux pas sacrifier ce politiquement correct mais cela n'empêche pas que je vois bien qu'ici nous sommes, non pas en contradiction, mais en tension. C'est à dire que tout ne va pas de soi. Prenons un exemple un peu précis, un peu restreint : la façon de dire des vers. Dans ma classe, j'explique à mes élèves qu'avec un alexandrin, on ne doit pas faire d'enjambements. Tel autre professeur va dire que quand le sens le demande il faudra le faire quand même. J'explique que les liaisons doivent se faire qu'à l'intérieur des groupes de mots, les quatre pieds et un autre professeur dira qu'il faut faire toutes les liaisons, puis un autre dira qu'il ne faut en faire aucune. Qu'est-ce qu'on fait ? Et bien ça marche ! Avec tel professeur, l'élève fera ce qu'il lui a demandé et avec tel autre ce sera pareil. Et cela n'aurait pas de sens d'imposer ce que le premier professeur demande dans la classe du deuxième professeur. Je crois que c'est comme ça que cela doit marcher. Qu'est-ce qu'on gagne à ça ? Premièrement, du savoir (on voit bien qu'elles sont les différentes tendances), deuxièmement, du discernement (on voit bien les différences qu'il y a entre ces tendances), troisièmement, un goût, un choix voir une théorie (je préfère ce que me dit le premier professeur et je déteste le deuxième et le troisième). Autrement dit, ces enseignements qui ont l'air en contradiction ne le sont pas en réalité, puisqu'au fond, ils sont en tension certes, mais ils font que l'élève va pouvoir savoir, discerner et choisir. C'est ça l'enseignement. Les trois professeurs étaient complémentaires. Un seul professeur a raison pour cet élève-là mais il avait besoin d'entendre, de voir et de travailler avec les autres et puis il aura gagné surtout une souplesse, prêt à jouer quel jeu que ce soit.

- **Parce qu'ici au Conservatoire, si j'ai bien compris, les élèves suivent un professeur pendant 3 ans ou ont-ils la possibilité de changer?**

Non, nous avons tout à fait la possibilité de changer. C'est moi qui ai réinventé, parce que c'était comme ça dans le vieux temps. Comme quand en chirurgie, l'élève a été dans la classe d'un certain grand professeur, je vous assure qu'il a une façon de faire de la médecine qui est proche du maître qu'il a suivi. Il a été dans la classe de ce professeur et non pas d'un autre. En théâtre, nous avons pris l'habitude (toujours la démocratie mal comprise), de considérer qu'un élève peut avoir un enseignement à la carte. Je pense aux formations qui proposent par exemple : un stage de dix jours sur la diction à la radio. Les gens se cotisent et vont faire leur stage. Dix jours après ils disent qu'ils sont formés pour la radio. Ce n'est pas en dix jours qu'ils vont changer leur vie. Souvent, les élèves pensent que c'est à la carte : dix jours ceci, dix jours cela, etc. Et d'ailleurs, le monde entier leur donne un peu raison. Ils pourront sur leur Curriculum Vitae dire qu'ils ont travaillé avec un tel ou un tel. Cela en impose mais ils n'ont travaillé avec personne en réalité si cela a duré dix ou quinze jours. Je pense qu'il vaut mieux suivre quelqu'un. Par exemple, si

je l'illustre par ma propre expérience, quand j'ai passé trois ans dans la classe d'Antoine Vitez, je voulais m'en aller au bout de la première année. Je trouvais que c'était intello, un peu sec et pas très jouissif. Je voyais que mes camarades qui étaient chez d'autres professeurs faisaient de la télévision, du cinéma. Chez Vitez, c'était très particulier. Nous faisons du travail de recherche. Nous étions par terre en train d'écouter. Je me disais que ce n'était pas forcément ce qui allait marcher dans la vie et je voulais que ça marche. Par mollesse, peut-être par gentillesse aussi pour Antoine Vitez que je trouvais adorable, je suis resté. A la fin de la deuxième année, vous auriez envoyé les chars russes pour me faire partir de la classe d'Antoine Vitez que je m'accrochais encore. J'avais compris au bout de deux ans. Imaginez maintenant un stage de quinze jours d'Antoine Vitez, je n'aurais rien compris et me serais ennuyé plus qu'autre chose. Je pense qu'il faut rester chez cette personne-là, ne serait-ce même que pour s'en démarquer plus tard. Et la manière de dire « c'est insupportable » est pédagogique indirectement. Bien sûr il y a une limite à ça. Si vraiment cela ne nous convient ou nous ne correspond pas, il faut changer. Personne n'est obligé de travailler avec un tel. La règle est de manifester son désir de changer. Nada Strancar par exemple ne travaille pratiquement que sur la tragédie. Sa recherche est basée sur le mode de la tragédie (la tragédie grecque, la tragédie classique, le fond tragique de tout théâtre). Imaginez maintenant que quelqu'un qui est un bon gros rigolo entre dans sa classe. Il risquera peut-être de s'y ennuyer. Cela lui sera profitable un petit moment mais il finira par se dire que si tout l'enseignement qu'il a suivi dans sa vie pour être un grand acteur est la tragédie alors qu'il est un bon gros rigolo, cela sera dommage. La théorie est que l'on reste chez son professeur.

- **Mais en sortant de l'école, cet élève spécialisé dans la tragédie ne risquerait-il pas d'être un peu enfermé dans ce mode de jeu ?**

Non. Bien sûr que non. Je ne sais pas comment fonctionne l'intérieur du cours de Nada Strancar car une fois que j'ai nommé un professeur, je lui fais une confiance absolue. Elle n'enseigne pas que la tragédie donc, si nous voulons faire d'autres choses, nous pouvons le faire quand même parce que ce n'est pas une spécialité. Ensuite, c'est la tragédie au sens du plus large théâtre. Peut-être que l'élève qui aurait travaillé trois ans avec elle n'aurait pas tellement eu l'occasion de travailler quelque chose de très drôle, mais ce qu'il aura appris en tragédie lui servira ensuite à jouer ce quelque chose de très drôle, à se plier en deux. La tragédie enseignée par Nada Strancar n'est pas une spécialisation fermée et absolument opaque, sans trous, sans liens et sans connexions avec le reste du théâtre. Nous restons encore dans le même domaine. Et peut-être que les grands comiques de l'histoire, Coluche ou Bourvil auraient pu travailler avec Nada Strancar. Le fond tragique de ce comique-là existe.

**- L'école, est-elle selon vous, un lieu d'enseignement par discipline, ou bien sans programme pédagogique et progressif, un lieu de liberté et d'invention ? Le système très « scolaire » de l'école ne risque t'il pas de brimer l'invention et l'imagination du futur comédien ?**

De manière trop facile, je vous dirai que l'art naît de contraintes. Nous pouvons atteindre la plus grande liberté à condition qu'il y ait des frontières. Si je vous mets dans le désert, vous êtes libre mais plutôt prisonnière du désert. Alors que si je vous mets dans la ville, vous ne pourrez pas aller tout droit car vous risquerez de vous cogner contre un mur d'immeuble mais, peut-être que vous serez plus libre encore, allez savoir. Je pense que le cadre ne veut pas dire forcément que nous sommes en prison et l'absence de cadre ne veut pas dire que nous n'y sommes pas. Comme je vous le disais, il y a les deux. Nous trouvons une tension entre le souhait de ne travailler qu'avec des grands artistes et le cadre scolaire. Le grand artiste est capable de faire l'élève. C'est un jeu. C'est du ludisme aussi. Je vous donne un exemple idiot : je donne des cours de théâtre et très souvent, ils sont un peu intellos, j'explique certaines choses qui viennent de la littérature, de la philosophie sur une réplique par exemple. Régis Debray, le philosophe est venu assister à mes cours une ou deux fois. Il est plus grand philosophe que moi, il possède un savoir philosophique plus important que le mien. Je ne suis pas philosophe de profession tandis que lui oui. Il est donc plus fort que moi. Mais il s'amusait à venir faire l'élève ici. Qui peut le plus peut le moins. Comme il était grand philosophe, il s'amusait à venir faire le petit philosophe dans mes cours. Et bien, un grand artiste peut jouer à être élève. J'ai l'air de faire une pirouette et de ne pas vous répondre mais en fait non, je pense que je vous réponds. Ca n'est que momentanément. Si nous parlions de toute la vie, s'il n'y avait pas d'autres issues, alors votre question serait très pertinente mais comme c'est un moment, c'est pour rire que nous faisons l'élève. Je pense que le premier rôle d'un élève du Conservatoire n'est pas Treplev, Oreste ou Rodrigue mais c'est l'élève du Conservatoire. Premièrement on joue l'élève du Conservatoire et ensuite nous jouons plusieurs autres rôles. C'est avant tout un jeu. Je ne crois pas que le cadre de l'école empêche l'éclosion artistique, au contraire même.

**- Quelle place donnez-vous dans votre école à la mémoire et à l'étude du passé ? Est-il important pour vous qu'un futur comédien sache ce qui a été fait avant lui ?**

Bien sûr c'est important, ne serait-ce que pour ne pas le refaire. Très souvent, je vois des gens qui font table rase du passé. Faire table rase est un acte fascisant, ce n'est pas un acte de civilisation. Il vaut mieux conserver ce qui s'est passé et le remettre en scène, le relativiser, l'analyser, l'ouvrir, le déplacer mais l'annuler purement et simplement, voir le refouler n'est jamais en soi une activité intéressante. La réponse est oui. Bien sûr il faut connaître le passé. Je vois des gens qui font table rase du passé et qui à leur insu le réinventent. Ils ont tout perdu. Non seulement ils n'ont pas le savoir, la connaissance vive, agréable et qui permet sans doute la

réflexion d'une part, mais d'autre part, lorsqu'ils se mettent à parler, c'est les ancêtres morts qui se mettent à parler en eux. Au contraire, je m'aperçois que les plus grands modernes sont les gens les plus savants sur l'histoire du passé. Les grands écrivains, quels qu'ils soient, sur la littérature mondiale sont tous des gens qui ont une culture classique gigantesque. Les petits écrivains modernes qui disent que ce qui compte c'est le temps d'aujourd'hui et qui n'ont aucune connaissance de l'Antiquité, n'ont pas d'élan pour revenir à leur époque. Au lieu de faire un détour par l'Antiquité, le latin, le grecque, le XIX<sup>e</sup>, même le XX<sup>e</sup> pour revenir plus riches dans leur époque, ils restent le nez collé à leur époque, ils croient qu'ils sont modernes mais ils sont seulement des anciens à jeter à la poubelle deux heures après. Oui, il faut connaître le passé. Je suis fasciné des dénégations des gens de théâtre en France qui disent : « Nous sommes la mémoire ». Mais il n'y a pas plus amnésiques qu'eux. Si je dis en ce moment à mes élèves le nom d'un grand acteur d'il y a dix ans, ils ne sauront même pas qui il est et n'auront même pas entendu son nom. Alors il faut l'enseigner. Il faut connaître le nom des grands qui ont fait que nous sommes là aujourd'hui, les gens dont nous sommes issus. Nous leur devons ce respect, non pas un respect soumis, mais il faut savoir d'où nous venons. Ne pas connaître le passé veut dire que nous ne connaissons pas le présent. Et cela veut surtout dire que nous ne saurons pas ce que sera le futur. Personne ne le sait bien sûr mais là encore, sans passé cela ne marche pas. Quand nous croyons que nous venons d'arriver, nous ne comprenons rien au monde. Il faut savoir d'où nous venons, ne serait-ce que pour une raison simple : Que faisons-nous depuis tout à l'heure ? Nous parlons. C'est vous qui avez inventé la langue française ? C'est moi ? Non. Vous voyez bien, il y a déjà des autres dans notre conversation, des autres qui sont morts. C'est d'autre encore et d'autre encore. Et ce qui est vrai pour la langue française est valable aussi pour le théâtre, pour la culture, pour tout. Nous marchons avec les morts, nous vivons avec les disparus, ceux qui ne sont plus là, les spectres comme dirait Hamlet.

**- Et c'est un peu ce que vous faites aussi en revenant avec votre projet pédagogique au sein du CNSAD ? Vous vous êtes inspiré de ce qui a été fait avant ?**

Disons que je me suis autorisé certaines choses qui se passaient avant. Quand on me disait que ce n'était pas possible je disais que si, car ça avait déjà eu lieu. Cela me faisait presque des ennemis. Cela ne veut pas dire que je m'en sois inspiré à 100% non plus. J'avais certaines envies et j'espère qu'elles sont plutôt tournées vers l'avenir et je me suis servi du passé pour les conforter. Même si par exemple il n'y avait jamais eu les trois promotions réunies (première, deuxième et troisième années), je l'aurais quand même proposé.