



Agôn

Revue des arts de la scène
Points de vue

Notre terreur au Théâtre des Célestins

Entretien réalisé par Aurélie Coulon et Pierre-Damien Traverso avec
Sylvain Creuzevault et Eric Charon autour du spectacle *Notre Terreur*

**Sylvain Creuzevault, Éric Charon, Aurélie Coulon et Pierre-Damien
Traverso**



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1174>
ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Sylvain Creuzevault, Éric Charon, Aurélie Coulon et Pierre-Damien Traverso, « *Notre terreur* au Théâtre des Célestins », *Agôn* [En ligne], Points de vue, Entretiens, mis en ligne le 10 mai 2010, consulté le 10 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1174>

Ce document a été généré automatiquement le 10 mai 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

Notre terreur au Théâtre des Célestins

Entretien réalisé par Aurélie Coulon et Pierre-Damien Traverso avec Sylvain Creuzevault et Eric Charon autour du spectacle Notre Terreur

Sylvain Creuzevault, Éric Charon, Aurélie Coulon et Pierre-Damien Traverso

Notre terreur, dernière création du collectif « d'Ores et déjà », a retenu notre attention. En consacrant un entretien à ce spectacle, nous avons souhaité prolonger l'échange qui a eu lieu avec le collectif en 2009 dans le cadre des recherches du laboratoire junior *Agôn-dramaturgies des arts de la scène*, mais aussi rendre compte de l'originalité de la programmation de la salle Célestine, « petite » salle du Théâtre des Célestins.

Après *Le Père tralalère*, le collectif « d'Ores et déjà » continue à mettre en pratique une manière autre de faire du théâtre en refusant le mode de fonctionnement hiérarchisé de la plupart des compagnies actuelles, en prenant le parti - et le risque - de l'improvisation, et en menant avec les moyens du plateau une réflexion à la fois poétique et politique.

Aurélien COULON. La première question fait le lien avec l'entretien du mois de juin : nous vous avons demandé quels étaient les thèmes d'improvisation que vous aviez choisis pendant les répétitions de *Notre terreur*. Les mots de « terreur », « violence » et « recommencement » avaient été prononcés...

Eric CHARON. On avait dit ça ? (*rires*) Recommencement ?

A.C. Oui, je crois. Vous étiez peut-être encore en train de lire...

E.C. Mais à l'époque c'était quand déjà ? On avait déjà commencé le travail ?

Sylvain CREUZEVAULT. C'était avant la semaine à Lyon, parce qu'après on n'avait pas le temps d'aller à l'ENS. Donc oui, on avait commencé un peu.

E.C. Non, il ne me semble pas qu'on soit partis de ce resserrement-là. On a appréhendé la chose vraiment dans toute sa largeur. Enfin, je parle de nous, j'imagine que Sylvain de son côté avait déjà resserré un peu son étau, mais nous on a vraiment commencé avec la panoplie complète de la Révolution française. On a commencé cette lecture un peu fastidieuse de Jules Michelet en quatre volumes, ça nous donnait un éclairage très lyrique, avec un écrit plein d'envolées. Ça nous permettait d'appréhender la chose de

manière très ludique, en fait. Après, effectivement, le vocable « terreur » est venu s'imprimer dessus, donc il a fallu s'orienter très vite plus vers l'année quatre-vingt-treize et le gouvernement du Comité de salut public, et puis finalement, je ne sais plus à quelle période, je crois que c'est bien après notre rencontre, on a décidé de spécialiser notre travail, de pointer plus sur la dernière année, l'année 1794, pour finir sur une chronologie resserrée entre la mort de Danton et la chute des Robespierriens, provoquée par les Thermidoriens. Mais dans le travail, non, ça a été une collection de matière, d'improvisations très vastes, avec comme point d'orgue quand même la terreur, toutes les formes de terreurs : ça pouvait aller des terreurs nocturnes à la sensation physique de la terreur, pour après aller vers la terreur pendant la Révolution française.

S.C. Parce qu'en fait, la lecture de Jules Michelet notamment, nous permettait d'aborder le continuum chronologique de la période, de la réunion des États généraux en 1789 au 9 thermidor de l'An II. Avant que les problématiques issues de ce travail de connaissance chronologique apparaissent, je me souviens qu'il y avait d'un côté le mot « terreur »... Je me souviens de Vladislav (Galard) jouant une mère qui entre dans la chambre de son nourrisson qui ne cesse de pleurer, qui n'arrive pas à calmer le nourrisson, et qui finit dans des états pas possibles, qui étaient pour lui l'expression d'une situation qui « fout la terreur ».

Donc, il y avait quand même d'un côté le mot, et tout ce que vous pouvez imaginer de champs que ce mot pouvait ouvrir, ce qui n'avait rien à voir avec les problématiques politiques qui allaient être découvertes plus tard. D'un autre côté, on essaye d'approcher le sujet par une étude chronologique, la délimitation des différentes périodes de 1789 à 1794, ce qui se passe en termes d'événements, de journées révolutionnaires, qui amènent à la première République ; la décision de passer d'un absolutisme à une monarchie constitutionnelle d'abord, puis à une République, le 20 septembre 1792, après la chute de la monarchie le 10 août 1792, l'élection d'une nouvelle assemblée, la Convention, l'emprisonnement du roi, puis son jugement par la Convention - mais est-ce un jugement ? -, la décision de le guillotiner, la constitution de 1793, la guerre contre l'Europe coalisée, le Comité de salut public, le gouvernement révolutionnaire jusqu'à la paix, la Terreur, etc. Parce qu'il y a quand même une grande différence entre les périodes de 1789 au 10 août 1792, et celle du 10 août au 9 thermidor, ce sont deux périodes très différentes. Ça s'est vraiment fait au fur et à mesure.

A.C. A quel moment avez-vous choisi de vous centrer sur la figure de Robespierre ?

S.C. Lorsque j'ai proposé à Eric de faire Robespierre - Eric est la première personne à qui j'ai proposé le projet et la figure de Robespierre -, j'avais déjà commencé à travailler, mais je n'en étais pas encore suffisamment loin pour saisir que l'intérêt de Robespierre ne se situait pas forcément dans sa figure propre, dans cet homme seulement. C'est comme si j'étais parti de ce qu'ON pense : À un moment donné, il est seul et il se retrouve dans la situation qu'ON connaît. J'ai quand même découvert au fur et à mesure que ce qui était intéressant c'était la dialectique qui fait jouer la constitution de 1793 et les circonstances dans lesquelles le gouvernement était pris... Je suis parti de l'idée un peu brute : ça fait penser à quoi, Robespierre ? Je veux dire pour tout le monde, pour moi aussi, tant que je n'avais pas commencé à travailler. Puis cette idée est venue se transformer au fur et à mesure de l'étude de cet homme, qui est resté une des grandes figures de la Révolution et une des grandes figures de la Terreur, jusqu'à ce que

l'histoire mette sur son corps tout un tas de choses qui ne venaient pas de lui. C'est cela qui nous a conduits à nous intéresser au Comité de salut public, et à la contradiction de la situation où se trouvait Robespierre : comment au départ au nom d'un idéal de vertu guidant toujours ses propres actions il va se retrouver dans une solitude – qu'on voit dans le spectacle, je crois –, et qui est comme un décrochage imaginaire, qui peut ressembler à une situation d'homme seul au pouvoir alors que c'est plus complexe que ça. C'est sans doute pour ça qu'ON dit : le régime de Robespierre, ON dit La Terreur de Robespierre, ON dit le 22 prairial de Robespierre... ON dit *tout de Robespierre* !

A.C. C'est une révolution d'hommes. Et c'est pour ça qu'il n'y a pas de femmes dans le spectacle ?

S.C. Tout à fait.

E.C. Alors que la femme détient une place assez importante dans les journées révolutionnaires, évidemment. Ce sont les femmes qui lancent les grands mouvements révolutionnaires.

S.C. Souvent, oui. Mais une révolution ce n'est pas une idée chimérique, ce n'est pas romantique : quand il y a quelqu'un qui prend le pouvoir, il installe une police pour conserver son pouvoir, que ce soit un révolutionnaire gauchiste ou un fasciste.

Il y a des choses formidables dans le gouvernement de l'an II, dans la première République. Je voulais regarder la Terreur différemment de la façon dont on nous la présente assez furtivement et rapidement dans les manuels scolaires. Donc ce sont plutôt des personnes pour lesquelles j'aurais une immense admiration, pas aveugle, mais je les appréhende quand même un peu amoureuxment. Mais ça ne m'empêchait pas de me dire : je ne vais pas rendre plus belles des choses qui ne le sont pas, et mettre des femmes alors qu'il y avait vraiment une violence faite aux femmes. Les femmes n'étaient pas à l'assemblée.

E.C. C'est marrant, je n'avais jamais réalisé mais la Révolution française en son entier est en fait jonchée de sacrifices féminins très importants, à commencer par la princesse de Lamballe dont la tête a été montrée sur une pique à Marie-Antoinette, Charlotte Corday, Olympe de Gouges... jusqu'à Marie-Antoinette en fait. Ce sont vraiment des repères de sacrifices féminins qui restent très facilement pour la société d'aujourd'hui. On dirait que c'est la place qu'elles ont gardée dans l'imaginaire collectif.

S.C. Il y a quand même une immense différence entre 89 et 92 où on a les grandes journées révolutionnaires, les femmes qui vont à Versailles le 5 et 6 octobre 89 ramener le roi aux Tuileries parce qu'elles se disent : « Là où il y aura le roi, il y aura du pain. ». Donc elles vont à Versailles, elles ramènent le roi aux Tuileries. Les grandes journées révolutionnaires ont pour but de faire une monarchie constitutionnelle, personne ne pense à une république ! Voilà une chose que tout le monde oublie, par exemple. Tout le monde oublie que la révolution ce n'est pas la république, la révolution c'est la monarchie constitutionnelle, ce qui n'a rien à voir. Jusqu'en 1792, personne ne parle de république. Même Robespierre ne se prononce pas.

E.C. « Je ne suis ni républicain ni royaliste. »

S.C. Oui, il dit ça. Ce sont les monarchies constitutionnelles, c'est une première assemblée qui donne une constitution puis une assemblée législative qui est faite pour légiférer sur cette constitution, créer les lois pour la porter. Puis tout un tas de choses, notamment les guerres, vont faire que ça se précipite et qu'il y a une décision qui

conduit à la grande journée révolutionnaire du 10 août 1792, qui est la chute de la monarchie, avec l'emprisonnement du roi et son jugement. C'est une chose très vaste qui concerne les premiers grands idéaux à mettre en place, qui sont simples : La justice, le droit. Et au fur et à mesure de la Révolution, avec la République notamment, va se déclencher une telle zizanie ! La création de la République en France c'est l'Europe entière qui se coalise contre la France révolutionnaire, puis avec la journée révolutionnaire du 31 Mai 1793 et la prise de gouvernail de la Révolution par la Montagne, de nombreux départements français se soulèvent, la guerre civile explose à maints endroits ; La France révolutionnaire est attaquée depuis l'extérieur, à l'intérieur aussi, et plus ça avance et plus la marge de manœuvre devient réduite. Du coup ils sont nécessairement obligés de se protéger jusqu'à la mise en place légale de l'état de terreur pour protéger une république qui a des vues humanistes, qui a des vues démocratiques mais qui est tellement attaquée qu'elle doit au fur et à mesure se protéger par de plus en plus de possibilités de violence.

Ce qui est beau c'est que de 89 à 94 la voie de la justice civile se réduit pour ouvrir la voie de la justice politique, or le paradoxe, et c'est là qu'on s'intéresse à Robespierre, c'est comment au fur et à mesure une révolution accueillie majoritairement comme un grand mouvement historique va de plus en plus se réduire, va de plus en plus devenir minoritaire, or la question, c'est de savoir si cette minorité malgré tout n'avait pas raison. Du coup ça devient fou : nous sommes est dans un espace où Robespierre va s'isoler au fur et à mesure pour à un moment n'être plus qu'un, et peut-être que ce « un » est quand même celui qui a raison, et devient son propre masque inversé, c'est-à-dire que celui qui parlait pour tous est tout seul. Il y a un mec qui parle tout seul de démocratie à la fin, mais étant tout seul ON le fait tyran. Nous sommes dans un espace où il y a 20 millions de personnes, et puis c'est une pyramide qui va nous amener à un mec seul. Et d'ailleurs, l'histoire l'a laissé comme ça, ON l'a laissé seul.

Le peuple français élit une assemblée de vertueux pour gouverner la France. Puis dans cette assemblée, le peuple (ou sa représentation révolutionnaire) trouve des pourris, alors il recrée une plus petite cellule, les plus vertueux des vertueux, pour créer des lois vertueuses qui combattent le vice, qui n'a pas besoin de lois pour se répandre. Puis là-dedans le peuple (ou sa représentation révolutionnaire) trouve encore des hommes louches, alors il nomme un groupe encore plus petit, les membres du Comité de salut public. Ils vont travailler ensemble longtemps. Puis les hostilités vont se découvrir. Puis Robespierre se retrouve tout seul, et quelqu'un qui devait parler pour l'ensemble est tout seul. Cette solitude est-elle tyrannique comme l'énonce les thermidoriens, et depuis la transmission dominante, ou bien est-elle une action pour le bien commun ? C'est la question de *Notre terreur*.

A.C. Il y a une matière historique très dense à s'approprier. Comment avez-vous fait pour assimiler tout ça, sachant que de plus vous êtes en improvisation, ce qui demande une appropriation encore plus importante ?

E.C. Très longtemps il a fallu appréhender la matière historique, et encore maintenant pour s'en sortir, rester au plus juste, il faut sans arrêt revenir aux grandes thématiques de la Révolution française et essayer... Mais on pourrait en parler tellement des heures, faire des digressions... ! Parce que tout est lié finalement, c'est un contexte historique qui arrive à son paroxysme à ce moment-là, me semble-t-il, qui est tellement conséquent de ce qui s'est passé avant... et puis on peut aussi tellement le comprendre par rapport à ce qui se passera après... C'est vraiment une grande mayonnaise en fait !

Donc la matière historique effectivement on a dû baigner dedans très longtemps nous, en tant qu'acteurs, avant de pouvoir dégager des débuts de problématiques, des débuts de fils de raisonnement pour construire quelque chose.

Donc ça passe par les lectures, beaucoup. On a commencé par Michelet, pour avoir un éventail le plus vaste possible, et puis après on a resserré sur d'autres théoriciens, d'autres courants, des gens qui ont tranché, des gens qui ont plus cherché un éclairage spécifique, des gens qui ont un éclairage très bienveillant sur Robespierre, comme [Albert] Mathiez, [Bernard] Soboul... On avait la consigne de Michelet, tout le monde est parti de ça, et puis après finalement tout le monde est parti rechercher de la matière un peu partout. On est même allés rechercher des matières politiques, jusqu'à des écrits très contemporains sur ce qu'était l'égalité, la justice, tous ces mots qui sont tellement forts qu'ils en ont perdu leur sens. Il fallait revenir à nous. Moi, je suis parti vraiment de loin : qu'est-ce que ça voulait dire aujourd'hui de se donner une conscience politique, comment on pouvait avoir un regard sur ce qui s'était passé il y a deux cents ans sans avoir aujourd'hui la conscience de ce que c'était devenu...? De manière journalistique il fallait s'imprégner de ce qu'était la politique, la philosophie, pour essayer d'aller toucher l'homme après. Moi, je l'ai vécu comme ça. Ça a été un immense raz-de-marée très étouffant, de questionnements... on a été noyés, tous, par l'importance des sujets qu'on appréhendait.

Et puis finalement on était tellement fébriles que même quelques jours avant la première on n'avait pas de sensations... Il faut croire qu'on était assez imprégnés parce que ça faisait longtemps qu'on travaillait dessus, donc il y a quelque chose qui s'est dégagé parce que Sylvain avait une longueur d'avance sur nous, donc on a pu orienter le travail comme ça sur Robespierre et sur le reste. Mais ça a été très impressionnant, très difficile. Et puis après il a fallu appréhender un certain langage, on a très longtemps oscillé entre un langage d'aujourd'hui, qui était le nôtre, un parler d'aujourd'hui qui revenait au grand galop tout le temps en improvisation, et puis quelque chose d'un peu plus soutenu, ou connoté de l'époque.

Vraiment, on a parlé d'écriture commune. Il y a quelque chose qui devait naître, il y a un élan commun qui devait naître de ce travail-là. Souvent nous parlons d'écriture, et sur ce spectacle particulièrement. On a pointé le doigt sur l'envie d'une écriture collective, une écriture commune. Après, on est encore dessus. Vraiment, il me semble qu'on n'est encore qu'au début : il faut encore s'imprégner de la matière historique et politique pour continuer à avancer dans cette écriture difficile.

Mais les problématiques se sont éclaircies, il me semble. Ici [au théâtre des Célestins], un petit peu, par rapport à la Colline, comme si on avait besoin de mûrir la chose... C'est beaucoup plus clair aujourd'hui que ça ne l'était le jour de la première pour moi parce que finalement on sait maintenant qu'on tient avec le spectacle une ligne particulière, une problématique sur laquelle on a pour l'instant envie de s'accrocher. Il y a d'autres questions qui se posent, on va en parler : c'est la question de l'écriture et de l'improvisation, tout cet équilibre qui nous fragilise en tant qu'acteurs aujourd'hui mais au niveau du spectacle, du récit, de la problématique je crois qu'on a beaucoup avancé. On a jeté notre dévolu sur l'envie de dire quelque chose qui se résume à ce qu'a dit Sylvain tout à l'heure. Ça s'est précisé très fort, ça.

S.C. Oui, mais il y a une chose qui est quand même très belle, je trouve. Les révolutionnaires n'étaient pas des technocrates. Par rapport à cette première ligne

dont parlait Eric qui est la constitution d'une matière politique, d'une réflexion politique que chacun pouvait mener personnellement, intimement, il y avait aussi ce que nous appelions le « domaine public », c'est une boîte, où chacun pouvait laisser des écrits, ou les épreuves des improvisations, des petites formes qui souvent étaient des formes plutôt politiques. Il y eut des discours écrits par des acteurs, sur des sujets qui n'avaient rien à voir en tant qu'objets avec le projet mais qui avaient tout à voir avec la personne qui les portait : Eric a fait un discours, enfin tout le monde a écrit beaucoup de discours, il y a eu des slams de Pierrot [Pierre Devérines] contre la publicité... Ça n'a apparemment rien à voir, sauf que si parce qu'en fait la question était : Comment étayer une conscience politique ?

Et ça rejoint sensiblement les révolutionnaires de 1794 parce que nous voyons comment des personnes dont ce n'est pas la destinée ou le désir – je ne connais pas dans l'équipe quelqu'un qui ait le désir d'entrer en politique au sens où ON l'entend dans les médias – s'emparent de la chose publique. On voit comment on s'empare de la chose publique, en n'étant aucunement ni destiné à la chose publique, ni nécessairement intéressé par elle. C'est comme une provocation. Un jour d'octobre, il y a un an, j'avais commencé à dire que j'allais partir en Allemagne pour un projet, et puis j'ai balancé Jules Michelet, nous avons parlé pendant quatre heures en réunion, et puis nous nous sommes revus six mois plus tard, parce que c'est à ce moment-là que tout le monde a commencé à lire. C'est comme une provocation, qui est comparable à la chute de l'Ancien régime. Nous sommes arrivés à une destinée de compagnie qui est de dire : maintenant il faut que nous nous intéressions à la chose publique, parce qu'il faut reposer la question du metteur en scène qui ne peut plus être le despote, il faut reposer la question des acteurs qui doivent être responsables de leur création et de leur créativité, qui ne sont pas simplement de magnifiques passeurs. Et nous avons pris la chose publique : personne d'entre nous n'a fait l'ENA, ou l'E.H.E.S.S, personne n'a fait Sciences Politiques – enfin, il y a bien un polytechnicien mais... Repenti... On a fait comme eux, quoi ! S'emparer de la chose publique. Et c'est ça qui fait le spectacle parfois, plus dans la forme que dans le fond : Il y a parfois une certaine naïveté, mais que nous imaginons assez bien quand tout est par terre en quelques jours, qu'il faut refonder une constitution et donc des lois et donc des institutions. Et puis, il y a des gens qui y travaillent, qui discutent, qui ont pris la chose publique... Bon, beaucoup étaient issus de la moyenne bourgeoisie, des avocats, des gens lettrés qui avaient fait souvent des collèges de lettres, qui maîtrisaient le latin, qui écrivaient beaucoup, il y avait des clubs dans les provinces à ce moment-là, à la fin des années 1780, comme dans le nord à Arras où Robespierre et Carnot s'étaient rencontrés par exemple, des salons littéraires où les gens parlaient, s'essayaient à l'oralité... C'était un métier amateur, s'emparer de la chose publique : c'est comme le rugby il y a vingt ans !

Il y a eu ce voeu de ne pas se séparer avant que la France ait fait une constitution, qui est le serment du jeu de Paume. Là, sur notre plateau il y a Robespierre et Barère qui étaient dans la salle du jeu de Paume, je crois que c'est tout. Saint-Just va entrer en politique seulement à la Convention, parce qu'il est très jeune, Prieur de la Côte d'or aussi, Couthon avait été élu à l'assemblée législative... Mais tu vois par exemple – je fais une immense digression, mais qui est rigolote : à la Constituante, c'est Robespierre qui propose une loi, et la fait voter, sur la non-rééligibilité des députés, c'est-à-dire une idée qui vise à ne pas mettre toujours les mêmes personnes au pouvoir, à créer une espèce de circulation entre les différents citoyens pour s'emparer de la chose publique,

pour amener la régénération de la société. - Il y a quand on y pense comme une espèce d'écart, de translation entre une équipe de théâtre qui décide, non plus de s'emparer de la chose publique, mais d'être cette chose, parce qu'on va faire un spectacle sur le politique et les révolutionnaires, entre des personnes qui se situent à une moindre échelle, avec une moindre importance historique, mais qui ont plein de petits liens/ lieux communs avec ces figures.

Chacun a commencé à s'intéresser plus ou moins à ces questions-là, ce qui en plus est très personnel, car ce tissu a tellement traversé les années, les deux siècles d'une manière tellement étrange, imaginaire, culturelle...

La Révolution française est une scène primitive, comme un premier film dont certains rushes auraient été trafiqués par ceux qui y avaient intérêt, un événement indispensable dans la circulation émotive mais que chacun ignore un peu : tout le monde en parle, y fait référence, sans y connaître rien, comme une espèce d'ombre... J'en ai discuté avec un historien, qui me disait que, concernant la Révolution française, en termes d'historiographie, il faudrait aujourd'hui interroger les sciences humaines : la sociologie, la psychologie, même la psychanalyse... Car du tissu des événements historiques s'est fabriqué un autre tissu, imaginaire celui-là, qui change la représentation que nous nous faisons de la Révolution française. Elle est tout aussi intéressante dans ce qu'elle pourrait produire d'études sur la façon dont se constitue, par rapport à cet imaginaire, la société d'aujourd'hui, que sur le plan de l'histoire chronologique, thématique, problématique, qui est d'ordre factuel et relève de l'ordination de l'histoire : comment passe-t-on de cet événement à celui-là... Ce que me disait cet historien est intéressant, parce que nous aussi finalement, nous avons bien senti que chaque personne de l'équipe entendait différemment des vocables : liberté, égalité, fraternité, solidarité... Il y a une grande différence entre la façon dont les politiciens aujourd'hui utilisent les vocables fondamentaux révolutionnaires, et l'imaginaire que chaque personne projette sur ces vocables-là. Et, c'est ça qui a été bouleversé par l'avènement de la politique économique, puisque c'est ça qui va bouleverser le vocable liberté et le vocable égalité. Les deux vocables vont être rattachés sensiblement à différentes théories économiques. La réalité semble autre cependant. Parce que d'un point de vue originaire, nous restons tous libéraux aujourd'hui ! Enfin, de leur point de vue, c'est ce que dit Robespierre et Vladislav, la liberté n'est qu'un vain mot s'il n'y a pas d'amour de l'égalité. D'un point de vue original dans les vocables qu'ils utilisaient, je ne connais personne qui ne soit pas libéral aujourd'hui en France. Mais chacun l'emploie à sa sauce. Tout ça pour dire que dans l'équipe et la façon dont s'est fait le projet il y avait des choses posées, matérielles, les répétitions s'organisent d'une certaine manière, les acteurs travaillent sur des improvisations, des petites formes, sur des rôles, on les voit chez eux, avec leur femme, ça ne parle pas politique forcément, des choses comme ça qui sont très visibles... Et puis il y a aussi une part d'ombre vraiment très invisible et très importante d'imaginaire : comment chacun est relié à ces vocables-là, à ces idées-là, d'où viennent-elles ?...

A.C. C'est une question qu'on s'est posée, sur le travail des rôles : il y a des personnages historiques qui servent de point de départ et vous leur avez insufflé très clairement quelque chose. Tout ça, c'est venu des improvisations ?

E.C. C'est un peu ce que dit Sylvain : On pouvait tout d'un coup imaginer la figure d'un grand révolutionnaire dans son élément politique, à la tribune, dans l'exercice du discours, qui est un exercice extrêmement difficile auquel il a fallu se prêter ; et on

pouvait aussi le voir en conversation avec son père comme on a vu Billaud-Varenne avec son père, Robespierre dans sa petite maison de famille, aux prises avec une famille qui l'avait accueilli, la famille Duplay, sa logeuse [Eléonore] avec qui il avait une relation platonique ; dans des situations très précises : Couthon face à son impuissance et son invalidité... On les a mis, tous je pense, en face de leur complexité d'hommes et de politiques en fait. C'est la lutte entre l'homme et le politique. Parce que dans le travail on peut pas dire qu'on n'a pas été impressionnés par tout ce par quoi on avait été touchés depuis qu'on est jeunes. On les avait mis sur un piédestal : les Robespierre, les Danton, la Révolution française... Comment tout d'un coup nous, qui depuis très peu de temps frayons avec la conscience politique, on pouvait interpréter des personnages aussi haut perchés ? Pour moi, ça a été l'angoisse tout d'un coup : comment atteindre cette figure de Robespierre qu'on ne connaît pas en fait : on ne sait pas de quoi il était constitué humainement, on en a des souvenirs haut perchés. Cette figure indéboulonnable, incorruptible... On avait des choses sur lesquelles s'appuyer physiquement, on travaillait sur les caractéristiques de chaque personnage : il avait un ton monocorde paraît-il, il était très rigide, enfin tous ces trucs-là qui ont nourri notre approche du personnage. Mais c'est plus un mélange de choses qui les a fait naître : il fallait les rapprocher de soi, démystifier les figures pour tout d'un coup les incarner un petit peu, avoir la chance d'être un tant soit peu sincères quand on parlait. Sinon tout de suite il y avait un décalage qui ne nous semblait pas juste, on prenait trop de pincettes avec les gens, ce n'était pas percutant. Ce qui fait qu'aujourd'hui je pense qu'au plateau tout d'un coup on voit ces hommes attablés à la table du gouvernement, c'est loin d'être l'image d'Épinal qu'on avait avant, ça discute, ça parle brioche, ça s'interrompt, ça se coupe, ça se violente, ça se prend aux mains... C'est concret ! C'est l'action qui nous intéressait, en fait.

S.C. Ça a été, je pense, une véritable angoisse pour la plupart, si ce n'est pour tous, pendant un certain temps, d'imaginer descendre la figure du piédestal, d'enlever les boulons, en bas de la statue et de la mettre au sol.

E.C. Tu te dis : « Est-ce que je ne vais pas trahir la pensée, le souvenir de la personne que j'incarne ? » C'était tétanisant !

S.C. Que ce soit concernant les figures révolutionnaires ou sur la question de l'histoire, aussi : l'histoire aussi faisait peur, il y a eu des interrogations sur la légitimité qu'on pouvait avoir à la prendre dans nos bras. Il ne faut pas du tout avoir peur de l'histoire, et il n'y a pas à être légitime, et tout le monde peut saisir l'histoire comme bon lui semble, car il n'y a pas que sa lecture scientifique qui lui est nécessaire... La regarder politiquement, ou poétiquement, est aussi important, ce n'est pas le même travail. Ça a pris beaucoup de temps, je crois, de se libérer de ces deux ombres-là.

Je vois à un moment comme c'est devenu, pour moi, une obsession de casser les figures, c'est pour cela qu'on finit par une figurine de cire de Robespierre, statue blanche. Le théâtre permet de casser les figures de pouvoir dans ce qu'elles peuvent fabriquer de mythologie. Quand je regarde le spectacle, je trouve que c'est avant tout un spectacle contre le pouvoir, contre l'État, même révolutionnaire, alors que j'aime les révolutionnaires. Je suis parfois face à une émanation plus anarchiste, que d'amour pour certaines figures révolutionnaires, ou la volonté de voir la contradiction entre les intérêts personnels et les visées politiques des hommes.

E.C. C'est marrant parce que pendant les répétitions, on était tellement aveuglés, impressionnés par ces figures... Moi à un moment donné j'étais totalement perdu, il a fallu que je monte sur une table et que j'enlève ce costume qui me pesait, sans maîtriser en fait ce que ça voulait dire. C'était un étouffement. C'était une improvisation un peu douloureuse et un peu folle. Comme s'il fallait dire : il faut arrêter de considérer cet objet Révolution, cet objet Robespierre, comme un objet sacré, ou comme un objet qui ne m'amènera nulle part, si je veux donner le meilleur de moi-même. C'était assez fou. Mais à partir de ce moment-là, il y a eu un rapport plus simple, plus direct au travail.

S.C. Oui c'est vrai ce que tu dis, nous pourrions très bien analyser le projet par le mouvement du costume de Robespierre parce qu'on a commencé en se disant : « Ce serait bien qu'on mette la perruque, mais comme ça, comme un signe... »

E.C. Moi, j'allais voir Sylvain et je disais : « Qu'est-ce que je fais, je continue à mettre cette espèce de chose un peu ridicule dans laquelle je ne me sens pas à l'aise ? »

S.C. Il avait le costume qu'il porte à la fin du spectacle, et puis à un moment donné il a chuté ce costume, puis la perruque a chuté. Ça représente assez bien le moment de désacralisation des figures historiques, des statues à déboulonner, de la peur de se confronter à l'Histoire, la petite histoire du théâtre face à la grande histoire des sociétés... Et en fait le mouvement du costume raconte assez bien le temps que ça nous a pris pour y arriver. Il y a des photos d'ailleurs où tout le monde est habillé n'importe comment, et où lui est en costume.

E.C. Où tout le monde est nu, aussi.

S.C. Oui, où tout le monde est nu, et Éric est en costume. Parce qu'à un moment donné, nous voulions faire de Robespierre la figure centrale du travail, jusqu'à ce qu'on découvre que si on faisait ça alors on allait faire le jeu des manuels scolaires, aujourd'hui. Si on lui donnait dans notre mise en scène l'autorité au sens d'une figure, alors que la collégialité du Comité de salut public est réelle, et que personne ne le dit jamais, ça, finalement nous allions suivre la même pente, illustrer la façon dont ON raconte le moment de la Terreur aux élèves. Des gens pensent peut-être que c'est comme ça, et auraient intérêt à rendre par un travail leur point de vue. Mais d'une part ce n'est pas le mien, et surtout il paraissait plus intéressant d'un point de vue sensible de confronter cet imaginaire qu'ON a tous – et ça déclenche souvent des rires dans la salle – avec un objet qui va à contre-courant. On voit bien que les gens qui rentrent dans la salle et qui ne sont pas des passionnés du processus révolutionnaire depuis quinze ans disent : « La terreur, c'est terrible. ». On voit bien comment le spectacle rebrousse le poil de cette chose-là, selon les soirs de façon plus ou moins efficiente. Il y a même des gens sur Internet qui écrivent : « J'ai changé mon regard sur ces personnes », et ça c'est parce que nous avons fait un bon objet. Mais, un jour nous faisons une mauvaise improvisation, et le spectacle peut être mis en doute sur sa première volonté, qui est une volonté politique, et qui consiste à dire : il faut qu'on rebrousse le poil de cette idée-là pour que la contradiction devienne théâtrale. Non pas forcément pour dire : « La Terreur, c'est super ». Ça n'a jamais été le sujet. La première volonté politique du spectacle, qui fait qu'il est politique, c'est de faire un objet qui dans son mouvement intrinsèque rebrousse le poil de la perception des spectateurs qui arrivent quand même souvent avec l'idée que la Terreur, *ce n'est pas bien*. Nous ne savons pas si la Terreur c'est bien ou pas, ce n'est pas notre question, cela n'a aucune importance, mais nous disons qu'il faut regarder dans quoi elle s'est instituée, à quel

moment, pourquoi. Il s'agit de comprendre, pas de juger. Je ne pense pas que la Convention nationale de l'an II, ou plutôt la Montagne, ait été composée de barbares qui auraient eu tous, et unanimement, un intérêt sanglant à établir la Terreur si elle n'avait pas été nécessaire. C'est une société très éclairée. Avec les conflits d'intestins qui vont avec.

E.C. C'est fou où l'imaginaire a pu se loger. On a quand même dû au premier abord lutter contre le fait que Danton était forcément glorifié. C'était l'homme de la Révolution, Robespierre finissant en monstre sanguinaire. Et on n'avait le souvenir que de ces deux seules figures qui s'affrontaient comme une image de la vertu et du vice... Et finalement c'est tellement plus complexe, tellement moins réducteur, tellement plus collégial ! Il y a tellement de gens qui émergent, des magnifiques figures de révolutionnaires, des gens qu'on a oubliés, les Condorcet... Cette époque-là est faite d'une multitude d'hommes, une centaine, 150 hommes qui ont fait ce moment très puissant.

S.C. La Terreur est tellement porteuse d'images que des gens qui ont vu le spectacle continuent à dire des conneries ! C'est fou, tu lis des trucs comme : « Dans la deuxième partie du spectacle ruisselle le sang... » Ou les journalistes, encore eux, qui ne peuvent pas s'empêcher de parler comme dans les manuels : « Le spectacle au théâtre de la Colline sur la Terreur ou comment la période révolutionnaire a plongé ses mains dans le sang ». Cette espèce de romantisme sanglant, ce rapport au vocable, ce langage qui est attaché à la Terreur et qui en est très difficilement détachable... Dans le spectacle, il y a quelqu'un qui crache du sang parce qu'il est malade, et quelqu'un qui jette du sang de sa bouche parce qu'il se tire une balle dans la mâchoire. Fin de l'utilisation du sang dans le spectacle. Ça n'a quand même rien à voir avec *Le Père tralalère*, où c'est une torture sanguinolente. Les gens ont vu *Notre terreur*, et prennent du blanc de statue pour du sang. C'est vraiment une chose incroyable. Tout devient sang attaché à la Terreur. Le spectacle est fait pour rebrousser cette chose-là.

A.C. Il y a un grand changement par rapport au *Père tralalère*, c'est la disposition des gradins en bi-frontal. Je trouve que ça nous implique davantage quand on est dans le public. Est-ce que ça participe aussi de cette idée de bousculer une idée toute faite ? Est-ce que c'est pour d'autres raisons ?

S.C. C'est vraiment une multitude de points, ça. Evidemment, c'était intéressant d'encadrer la salle du Comité de salut public par les spectateurs parce que le souverain, c'était le peuple. Y avait-il souveraineté populaire, c'est une autre question. De cette représentation nationale, qu'est la Convention nationale, ont été nommés quelques députés, ceux qu'on voit pendant le spectacle, pour être le Comité de salut public, qui était au début une espèce de bureau de surveillance pour veiller à l'application des lois, et qui est devenu au fur et à mesure par l'état d'urgence, par l'état de guerre, un véritable gouvernement centralisateur, un gouvernement révolutionnaire. C'était intéressant, d'une part, de donner à voir qu'ils sont percés à jour, ils sont regardés de toutes parts, ils sont transparents. On peut passer à travers eux pour voir en face. Dans *Le Père tralalère*, au début, on ouvrait la baie vitrée, le quatrième mur, et au Comité pendant les répétitions, il y avait parfois des gens qui ouvraient ou fermaient des fenêtres. Comme si le Comité, du point de vue de la transparence qui est l'un des points du spectacle, devait être ouvert à tous les vents. Ce n'était pas tellement vrai, d'ailleurs, les séances du Comité avaient souvent lieu très tard le soir ou tôt le matin, dans la

nuit... Il y avait évidemment un rapporteur, mais on ne savait quand même pas très bien comment ça se passait, à l'intérieur. Ça, c'est du point de vue de l'objet, de la pièce.

Mais c'est aussi lié à la façon dont nous travaillons. C'est un théâtre de plus en plus pauvre dans les rapports esthétiques, ça se base beaucoup sur le jeu, sur les acteurs, le public est éclairé pendant une heure vingt, il n'y a quasiment pas de lumières qui se baissent... J'ai dans l'idée qu'il faudrait faire de moins en moins de distinctions scène/salle, que ce soit en lumière ou en gradins. D'où l'idée du bi-frontal, surtout dans une salle toute petite comme ça, qui fait que l'espace est vraiment commun : C'est plutôt une circulation de regards, des regards qui s'entrechoquent...

Mais ça, c'est plus une autre idée, qui est très longue à raconter : c'est la façon dont je considère que le théâtre doit participer à la mise en commun, politiquement je veux dire, à l'intérieur de son activité.

E.C. C'est comme si après avoir demandé aux acteurs de s'emparer de la matière publique on invitait les spectateurs à eux, maintenant, s'emparer de cette chose publique aussi.

S.C. Oui, absolument. Et même, en demandant à des acteurs d'improviser, d'enlever cette chose très belle, qui est une part possible de l'exercice de l'acteur, qui est le geste travaillé, ciselé, préparé, répété, refait, ce qu'on ne peut pas faire à vitesse réelle en improvisation. Ce qui fait que c'est un acteur qui est vu plus comme un enfant en train de jouer, terriblement exposé, c'est la personne, avant le métier d'acteur qui s'expose, dans notre théâtre. Souvent, quand tu joues comme un enfant, exposé, risqué, tu vas trop loin, tu cries trop fort, tu rates un peu la scène : tu exposes l'imperfection, la chute, autant que le beau geste... Il y a un effet beaucoup moins impérissable dans cette façon de travailler que je considère plus politique, plus dangereuse, où l'expérience sensible du spectateur est rendue plus forte, où l'acteur n'est pas considéré comme sacré mais comme *événementiellement* profane en réalité. Je pense que c'est ce que le théâtre peut délivrer de plus politique aujourd'hui : La nécessité que l'acteur ne soit pas un être sacré, mais seulement un homme, une femme, issu.e du commun des mourants, qui souhaite rester mortel.le, seulement issu.e de la communauté. Ça ne veut pas dire que tout le monde peut le faire, ça ne veut pas dire que tout le monde peut prendre le plateau, et qu'il peut jouer, mais par contre le fait qu'il puisse le faire ne lui fait pas revêtir une différence sociale, ou un tissu sacré, qui peut atteindre la religion, la création d'icônes, de dieux, qui crèvent les yeux. On a beaucoup parlé de démocratie en répétition, de faire en sorte que les rapports soient les plus horizontaux possibles, de mettre en commun l'écriture. Les acteurs écrivent. On met en commun l'écriture, et nous faisons une chose qui peut paraître très violente, mais elle est évidente en réalité : cette écriture, on en parle comme si c'était une pièce de bœuf à la boucherie – non, ça ce n'est pas bien comme image... Un exemple : j'ai écrit des chansons, Vladislav change les paroles sans me le dire le soir, ou Eric écrit un truc juste avant d'entrer... On a pris le risque de ne pas sacrifier les gestes de créativité de chacun, de ne pas dire : j'ai une propriété intellectuelle et artistique individuelle, sur le geste que je viens d'accomplir, j'ai un droit d'acteur, mon geste, ou mon geste d'écriture, tu ne peux pas y toucher. Nous sommes très libres dans cette parole-là. Parfois, ça donne des tensions bien sûr. Cette mise en commun de l'écriture, cette désacralisation, et des figures historiques et des rapports de créativité, le fait que les acteurs improvisent, et que les acteurs sachent, au moment où ils font un geste que peut-être ce geste aurait pu être mieux s'il

avait été répété, ou pourrait être mieux s'il avait été refait, mais on ne va peut-être pas le refaire... Nous sommes en train de réfléchir à une ouverture du rapport au théâtre qui désacralise évidemment tout ce qui avait été sacralisé.

E.C. Une hiérarchie : il y a un auteur, un metteur en scène, un acteur et puis ça ne bouge plus du jour de la première à la dernière. Là, c'est bien, c'est très jubilatoire, en particulier le fait de sortir du public. Comme si ce soir on avait convié un parterre de gens, de spectateurs et d'acteurs mis ensemble dans cet espace qui reflète bien l'assemblée. Nous sommes tous des représentants du peuple, nous sommes tous un panel de gens réunis un soir dans une même pièce, et puis on va être confrontés avec la chose publique. Alors c'est nous, les acteurs, qui avons pris un petit peu d'avance donc on va jouer la chose mais on ne met pas les gens dans l'ombre effectivement, tout le monde est appelé à réfléchir, pourquoi pas à lever la main quand on demande un vote – c'est arrivé – ça vise à ça. On est très en dessous de ce que ça peut être plus tard dans un autre spectacle parce que ça reste finalement la chasse gardée de l'acteur, le spectateur rentre très peu en discussion ou en partage avec lui mais finalement il y a quand même de ça, il y a une participation, une activité du spectateur qui est assez nouvelle en fait. L'idée de représentation n'est plus la même que dans un cadre classique.

S.C. C'est marrant parce qu'on est tout simplement en train – je ne sais pas si ça peut continuer, je ne sais pas si les gens le veulent ou si on va bifurquer mais on a choisi cette voie, qui n'est pas tellement dans la continuation de la façon dont les écoles parlent aux acteurs. J'en parle souvent avec Léo-Antonin [Lutinier], qui me parle de personnage toutes les trois secondes... Mais il en parle en tant qu'interprétation, pas en tant que création. Dans beaucoup de formations, on parle encore à l'acteur individuel de la possibilité de faire un art de l'acteur. Parce que je crois profondément que j'ai au fond de moi – ça va être mal dit mais... – une véritable haine de la question de l'art tel qu'il continue à circuler dans les veines de chacun : le grand art. Or le grand art est détenu par les pouvoirs, soit les pouvoirs d'État, soit par les pouvoirs religieux. Les grands artistes, à part les maudits, à part Villon, à part les voleurs de pommes, à part les truands, à part Gaston Couté, ou Arthur Rimbaud, étaient toujours sous la tutelle de pouvoirs extrêmement injustes et extrêmement forts, dont la moitié de l'art était toujours consacrée à sa glorification. L'art religieux... Or, ce sont des pièces, qui intrinsèquement peuvent être magnifiques du point de vue de la technique, et du point de vue de la représentation de la chose qu'on leur a demandé de représenter, ou qu'ils ont eu l'intuition qu'il fallait représenter, mais qui est toujours absolument une propagande pour un pouvoir inégalitaire et injuste. Or ces grands maîtres-là diffusent cette notion de l'art. Le théâtre a été pris très tard par cette chose-là, je parle du théâtre à partir du Moyen-Âge, parce que comme c'était un art de pauvres, enfin ce n'était même pas un art, comme les acteurs étaient considérés comme des asociaux, comme des exclus, du coup il a été pris moins vite par l'effet de pouvoir.

J'aime bien l'idée que le théâtre soit de plus en plus civil. Un art comme le cirque, en fait. Au cirque, personne ne peut faire ce que les gens font sur le trapèze, les acrobaties. Au théâtre oui ; n'importe qui pourrait faire ce qui se passe sur le plateau. J'entends les cris s'élever : ce n'est pas vrai. Mais ce n'est pas vrai aujourd'hui car l'art de l'acteur est transmis pour que cela ne soit jamais vrai, et qu'il se fasse un distinguo proche de la relation sacré/profane. C'est cela aujourd'hui que j'aime combattre. Le fait qu'une chose soit dans un moment de partage direct sans que les formes crèvent les yeux, et rendent brouillonne la perception d'un moment au sein d'une communauté de

spectateurs ; de ce panel dont parlait Eric ; retrouver cette simplicité-là, ça ne veut pas dire que tout le monde peut le faire mais ça veut dire que tout le monde peut y avoir accès directement. Le cirque donne des émotions qu'aucune autre discipline ne donne parce que la mort est là, je pense. Le danger est réel, l'exposition osseuse. Et que la technicité nécessaire de tous les corps de discipline que contient le cirque, personne ne la maîtrise. Il n'empêche qu'il y a un rapport beaucoup plus direct à la soirée pour le spectateur. C'est même à mon sens cela qui libère la relation pour la rendre directe, entre circassiens et spectateurs. Nous n'y sommes pas du tout, mais c'est quand même plus direct que d'autres théâtres. Et c'est un vrai objet de discussion, parce que les acteurs aiment bien l'idée de faire des rôles. Mais nous sommes quand même un peu dans cette voie-là : une voie où le moment est unique et plusieurs pour tout le monde, et laisse avec ses erreurs, ses ratés, une autre forme de réflexion, et de souvenirs. Ce qui crée quand même une chose très particulière dans l'écoute, dans la perception du spectacle... La proposition vers laquelle on va est plus libertaire que sociale : un communisme par l'exposition réelle.

E.C. La proposition est loin d'une parole officielle, d'un art officiel. Il se veut plus un art populaire dans le sens noble du terme, plus direct, plus personnel, un art personnel, du moment... Notre ressenti.

S.C. D'ailleurs ce qui est populaire, direct pour nous, c'est que le spectacle puisse être regardé, aussi complexe soit-il, dans son objet d'étude de départ. Chacun peut s'asseoir, et le temps du spectacle contient, en lui-même, la possibilité d'un moment en commun.

A.C. Quand on est dans le public, il y a vraiment quelque chose de responsabilisant, qui nous renvoie à notre statut de sujet, nécessairement impliqué dans le jeu politique... D'ailleurs, j'ai vu le lendemain une pièce plus « classique » et j'ai ressenti une impression de contrainte, ce n'était pas du tout le même rapport, et c'était un drôle d'exercice de repasser d'un type d'écoute à l'autre, en tant que spectateur.

Pierre-Damien TRAVERSO. Dans le même sens, je trouve que l'improvisation empêche vraiment tout didactisme, on ne fait pas que montrer quelque chose, l'acteur s'expose aussi tout du long. Pour le spectateur ça crée une sorte de trou, de béance par rapport à d'autres spectacles parce qu'on est face à deux réalités : l'acteur qui s'expose et ce qui est dit. Du coup je trouve que ça force l'écoute, ça oblige à écouter mieux qu'on ne pourrait face à un spectacle normal qui est réglé du début jusqu'à la fin. J'ai ressenti qu'il y avait deux parties dans ce spectacle, je ne sais pas si c'est voulu ou pas... Une première partie avec la table horizontale, avec un collectif, des personnages à même hauteur de vue et donc à même niveau d'importance et petit à petit les tables sont renversées, les hiérarchies sont renversées, les personnages sont confrontés plutôt par duos, trios, donc sont moins souvent ensemble et j'avais l'impression qu'on se dirigeait vers une problématique plus individuelle, donc plus tragique vis-à-vis de Robespierre, et en même temps plus universelle, qui rendait ce problème de la terreur à l'échelle de l'humain en particulier avec la « Ballade des pendus ». Je ne sais pas pourquoi vous avez choisi cette chanson, mais moi je l'ai ressenti comme l'idée que derrière ce fait d'histoire on a des hommes...

S.C. Oui, le mouvement du spectacle est vraiment net, je crois. Effectivement, cela commence vraiment très « collégial » et va à la solitude de Robespierre, et donc simplement les gens qui lui sont proches, que ce soit la mémoire de Danton, que ce soient Couthon et Saint-Just qui sont ses amis... Ça monte et puis ça finit par ce moment où il est en blanc, dans le doute, face à la possibilité de la tyrannie, qu'il refuse finalement. Après, j'ai remarqué qu'on a toujours comme une errance dans les spectacles. *Le Père tralalère*, c'est pareil, dans le troisième mouvement. Il y a toujours un moment d'errance. Il y a tout ce moment, après la solitude, à partir du retour au Comité

de salut public, qui est un moment que nous regardons comme le négatif, non pas de ce qu'on vient de voir mais des conséquences de ce qu'on vient de voir. C'est un mouvement très anachronique où se repose la dialectique du spectacle, où c'est plus écrit aussi, où tout d'un coup, nous donnons notre point de vue sur le travail que nous avons effectué. Par exemple, j'ai écrit plein de textes que les acteurs ne disent jamais, mais bon... À un moment, Billaud-Varenne parlait de Jaurès parce que Jaurès parlait de lui, il y avait de plus en plus d'espace entre les rôles et les acteurs, comme si les choses apparaissaient.

Mais même esthétiquement il y a deux parties. C'est vrai que ce passage est plus ou moins sensible selon la façon dont se passe le premier mouvement. C'est là qu'apparaissent d'autres petites formes de théâtre, alors qu'il y a une unité claire dans la première partie qui est : quatre tables, des problématiques et des acteurs en improvisation. Le chant, les fluides, la désorganisation de l'espace, apparaissent, les rôles sont marqués, les acteurs marquent le passage de la représentation elle-même, Carnot a le costume de Danton... – ça c'est un moment que j'aime bien regarder parce que ça m'apaise – et tout ça amène à ce chant. Chronologiquement nous restons plutôt justes : entre la mort de Danton et le mort de Robespierre tout ce que vous voyez dans le spectacle, ce sont les grandes étapes de ces trois mois : la fête de l'Être suprême, le 22 prairial, la solitude de Robespierre, le « complot », puis le début du dernier discours. C'est marrant parce que ce discours est montré comme « reboulonné » : ON a remonté la statue sur son piédestal, ON la reboulonne puis ON entend son dernier discours. Scéniquement, effectivement, il y a de grandes différences. Et tout est lié en fait. L'improvisation est beaucoup plus forte dans la première partie et c'est beaucoup plus écrit dans la deuxième partie, la destruction de l'espace et du Comité de salut public marque le passage vers la deuxième partie...

Par contre, la solitude de Robespierre peut faire très « frontière » entre la première et la deuxième partie quand dans la première partie on n'a pas vu qu'il y avait la collégialité. Et ça dépend des soirs : Parfois ça joue mieux, pas au sens de l'interprétation mais au sens de la clarification des arguments, alors on peut voir aussi que dans cette collégialité, il y a un petit groupe de robespierristes, qui fait qu'on passe à une collégialité à trois personnes, qui sont souvent d'accord, ce qui amène ensuite ce trio à se montrer au moment de la solitude de Robespierre... Mais parfois le passage est plus ou moins doux et quand il est plus doux on a moins la sensation d'une deuxième partie que simplement la désintégration et l'apparition de gerçures dues à l'éclatement de ce Comité de salut public.

Du coup, j'imagine effectivement que comme c'est plus écrit, comme la deuxième partie est plus lente, plus étendue, plus lâche, que les acteurs sont moins nombreux au plateau, du coup ça crée beaucoup plus de possibilités de temps. La première partie c'est vraiment la baston, le jeu égale la parole souvent. Maintenant les acteurs arrivent à jouer même quand ils ne parlent pas, mais c'est vrai que c'est difficile à cette vitesse-là. Alors que dans la deuxième partie, la perception du temps et son utilisation spatiale est plus détendue, ce qui fait qu'il y a plus d'interprétation aussi et qu'on a une sensation de retour des parts intimes. Alors qu'au début on a une présentation de la fonction dramaturgique des rôles, de leur pensée politique, de comment s'organise une collégialité de pouvoir, qui est une chose quand même très vivace, ce qui fait qu'en tant que spectateur on n'a pas le temps de percevoir autre chose, ça nous arrive parfois mais il faut être à l'écoute, comme tu dis. La deuxième partie est plus reposante ce qui fait

que, je pense, le rapport à l'humain apparaît d'autant plus évidemment. On est plus convié à ça. À un moment donné, on passe en vers, ce qui est totalement une autre écoute. On voit surtout quelqu'un qui se met à penser, ce qu'on ne voit jamais : c'est-à-dire que tout d'un coup on utilise la technique du monologue intérieur, ce qui est quand même un truc passé. Ça n'a quand même rien à voir, et je pense que les acteurs ne s'en rendent pas compte, enfin, toi, Éric, tu ne t'en rends pas compte. Pour nous, ça n'a rien à voir de voir douze personnes qui ne font que parler, c'est-à-dire exposer leur idées et de voir quelqu'un qui est en train de se poser la question, qui est en train de douter, qui est en train de réfléchir et qui le verbalise. Ça crée aussi une diffraction qui peut donner cette séparation de deux parties, parce que c'est une perception tellement différente...

E.C. Je sens un petit glissement dans le public, même si je n'en ai pas totalement conscience. C'est en train de changer par rapport à la Colline où on sentait un dérapage total : on perdait la moitié du public, qui se disait : « Qu'est-ce qui se passe, où sont les acteurs qui improvisaient, qui étaient drôles...? » Là, il y a quelque chose qui se fait, un passage à une écoute différente.

S.C. Mais ça, ça dépend vraiment de la façon dont se passe le conflit juste avant. Les deux grandes scènes appelées « scènes du conflit » sont très instables en improvisation. Quand nous avons vraiment bien compris leurs enjeux, quand nous avons bien compris qu'elles travaillent sur le devenir-tyran et que c'est là-dessus que tu réfléchis, alors nous te suivons, mais ça peut varier car le mot vient très tard dans le monologue... C'est très instable.

A.C. Ça bouge encore beaucoup au niveau de la durée ?

S.C. Ça bouge ici entre 2h06 et 2h17. Sauf la générale qui a duré 2h29. Donc tu vois c'est énorme, entre 2h06 et 2h29... Alors 2h29, c'était vraiment parce qu'on reprenait, on ne s'était pas vus depuis un mois. Mais même 2h06 et 2h17, c'est beaucoup : 10mn... Mais tout est différent parce qu'ici l'espace est très concentré : il nous manque une table, normalement il y a quatre tables. Là où on a joué l'espace est plus horizontal, il n'y avait pas la même pente de gradins, il n'y avait que quatre ou cinq rangs ce qui fait que personne ne voyait les crânes des acteurs comme ici, d'en haut. Il n'y a pas cette espèce de cuve, cet entonnoir qui nous amène à la situation, ici c'est beaucoup plus carré, ce qui crée une verticalité grâce à la pente. Il y a moins de tables donc les rapports sont beaucoup plus verticaux, c'est plus dur, ça va plus vite; ce qui fait que le spectacle maintenant est plus court qu'à la Colline mais qu'il y a plus de choses dedans. La première partie se condense très fort, dans un temps moindre, et je crois que c'est beaucoup dû à l'espace.

E.C. Et aussi au travail, à la connaissance, au rapport qui se précise avec les thèmes abordés la facilité qu'on a à improviser dessus...

S.C. Mais pour deux soustractions il y a deux multiplications ! Chaque acteur entre de plus en plus en improvisation, apporte de plus en plus de propositions, que ce soit une phrase ou que ce soit une idée, une action, qui ouvrent un nouvel espace donc qui rajoutent du temps, et moi chaque jour j'en enlève moins que ce qui est rajouté chaque soir. Ce qui fait que ça a une tendance à l'expansion dont on parlait d'ailleurs hier en note. Il va falloir faire attention à ne pas en faire trop sous prétexte que les acteurs sont de plus en plus agiles, ou rapides...

E.C. On a la sensation que quand le spectacle dure 2h06-2h07 il est bien par rapport au spectateur et dans sa confrontation au temps, et par rapport à l'objet il y a quelque chose de très pertinent, très efficace. Et quand ça dure plus longtemps, 10 mn, un quart d'heure de plus c'est qu'on n'a pas voulu, nous en tant qu'acteurs, consacrer au rythme en fait. On a été tenté – que ce soit n'importe lequel d'entre nous – de faire entrer une nouvelle chose ou de développer un petit peu plus que d'habitude, ou tout d'un coup on s'est laissé aller à un conflit horizontal avec une autre personne et du coup on a perdu en efficacité, on a perdu en rythme mais ça a ouvert un nouvel espace de travail, un nouveau champ de recherche qui en note le lendemain va être débattu. Et on va dire : « On oublie », ou alors « Il faudra y revenir plus tard », ou alors « Non c'est intéressant, on va continuer mais il faut plus le condenser ». ça donne lieu à cette discussion journalière. C'est pour ça qu'on oscille tout le temps entre ce temps idéal de 2h06 et une autre durée. Mais sur *Le Père tralalère*, on a exactement le même processus. On a le temps idéal du spectacle, et on sait que dans ce cas il est extrêmement bien rythmé, et maintenant on commence à avoir conscience de ce qu'est le rythme du spectacle, et puis il y a des tentations plus fortes : on se dit que tiens, on va s'étendre, parce qu'on a envie ce soir-là ou parce qu'on ne peut pas faire autrement, ou alors parce qu'on est fatigué ou on a moins conscience de ce rythme idéal...

S.C. Parfois il y a des ordinations qui font que tout à coup il faut repasser par un autre élément, faire comme un détour en fait.

E.C. C'est plus dans la première partie sur ce spectacle-là parce qu'en général sur la deuxième on réduit le tir, on sent qu'on a perdu du temps sur la première alors on accélère. La deuxième est plus forte, plus stable en ce moment.

S.C. Il y a quand même une densité dans ce spectacle-là qui fait qu'un quart d'heure c'est vraiment beaucoup pour le spectateur. On chante la chanson de Villon qui fait très « final » et Eric recommence très fort le dernier discours qui est très important. On le sent très bien quand la représentation s'est bien passée c'est la continuation normale, et quand on sent au contraire que les gens disent « Putain, ils sont repartis ! »

E.C. On lui demande beaucoup, au spectateur ! On joue 13mn de prologue, où on balance toutes les problématiques du spectacle, le spectateur sort un peu exsangue de ce truc très puissant à l'écriture, ensuite une heure et demie d'improvisation où ça part dans tous les sens, après on passe par du vers, ensuite un chant collectif auquel finalement les gens ne doivent pas comprendre grand'chose parce que c'est du vieux français, et puis ça repart... Le spectateur doit sortir un peu fatigué de cette expérience ! On n' imagine pas...

S.C. C'est vrai qu'on n' imagine pas ce que ça fait... On sent en même temps que l'intérêt des spectateurs pour le spectacle peut pallier ça. J'y pense parce que quand tu fais un spectacle sur la guerre d'Algérie en France tu fais encore salle comble à la réservation très vite parce que c'est un sujet qui fascine beaucoup. Mais je pense qu'on sent chez les spectateurs une curiosité pour ce fondement-là qui fait aussi que le spectacle se passe autrement que... je ne sais pas... *Amphitryon* de Molière... Là, ils ne connaissent pas encore la problématique mais la thématique de la Terreur et de la Révolution française, c'est quand même quelque chose qui fédère.

E.C. C'est intéressant de comparer avec l'Algérie parce que c'est effectivement un épisode tabou de l'histoire française, très peu appréhendé au théâtre, au cinéma etc.

mais quand ça l'est et notamment dans le dernier livre de [Laurent] Mauvignier, *Des hommes*, tout d'un coup il y a une sorte de focus qui se met en place sur le livre, c'est tout de suite porté au pinacle... Et effectivement, il se trouve que le livre n'est pas mauvais.

S.C. C'est comme le spectacle dans lequel jouait Léo à la Colline, qui jouait à guichet fermé avant même que ça commence. C'est vraiment une problématique qui fascine, enfin qui interroge plutôt. Donc, je pense que la longueur ou la difficulté de certaines formes dans le spectacle, la densité est compensée par ça. Même par rapport à la thématique de la famille dans *Le Père tralalère*, on sent vraiment une curiosité différente pour *Notre terreur*.

Et puis c'est un spectacle qui se regarde calmement en plus. La mise en scène et le point de vue sont exprimés scéniquement de manière beaucoup moins cruelle que dans *Le Père tralalère*. Ça fait plus appel à une réflexion. Il ne prend pas trop les spectateurs pour des cons j'ai l'impression ce spectacle ! On n'en prend pas plein la vue formellement. C'est aussi, comme je le disais tout à l'heure, parce que les lumières sont allumées, parce que les acteurs improvisent, parce que c'est avec des outils que tout le monde peut avoir mais dont il faut avoir une certaine science, une certaine technique, un exercice... C'est intéressant de regarder les gens, de voir comment ils vivent le spectacle. Tu ne les sens pas traumatisés mais plutôt dans une disponibilité très curieuse, très avec le spectacle, à essayer de comprendre des trucs parce que ça va très vite... En tout cas pour l'instant. On verra dans les différentes villes où on ira mais... Et même, il fait ce que *Le Père tralalère* ne faisait pas du tout : il y avait un vrai clivage entre jeunes et personnes plus âgées alors que là dans la perception du spectacle, il y a un vrai rassemblement des différents âges, c'est très commun.

P.D.T. Quand on a parlé du rythme du spectacle, je me demandais si c'était une préoccupation de départ ou si ça venait ensuite. J'ai trouvé que le rythme était très bien parce qu'on passait de moments où on demandait beaucoup au spectateur à des moments où on demande moins, il y a des vagues, comme tu disais... Est-ce que c'est un travail qui a été pensé ou est-ce que c'est venu comme ça ?

E.C. C'est un peu un mélange des deux en fait. On n'a aucune volonté de faire du rythme au début parce que ça fermerait trop le travail au départ. Très longtemps, même peu de temps avant la première. Tant que le plateau est vivant il doit le rester. Après, c'est plus Sylvain qui a le compas dans l'œil, on doit toucher à une certaine ordination, une dramaturgie en fait, c'est là que l'objet dramaturgique devient important : comment on construit les choses pour qu'elles soient efficaces, comment on les juxtapose, ça c'est de la construction. Sur ce spectacle, certains d'entre nous se sont frottés à un ordre du jour : on avait cette énorme matière qui s'était recentrée au niveau de Robespierre et de sa solitude à un moment donné, mais on parlait surtout des hommes du Comité de salut public. Et tout d'un coup quelqu'un arrivait avec la somme de ce qu'on avait traversé et le mettait dans un ordre différent. Ce qui fait qu'entre la générale et la première le prologue, qui était un épilogue au départ, on a décidé de le mettre au début. C'est vraiment des jeux... comment on peut traverser cette problématique de la meilleure manière possible. La conscience du rythme, elle vient plus tard. À la première, on était loin d'avoir cette efficacité au niveau du rythme, je pense. C'est un souci qu'on a par rapport à la dramaturgie, on sait que notre travail exige que se précise cette question du rythme pour la représentation parce qu'on aime bien, on est un peu obnubilés par ça, Sylvain note la durée de chaque partie et nous dit si on est équilibré ou pas... Mais ce

n'est pas grave si on rate, ça prouve quelque chose en tout cas dans notre travail, puisque le travail est vivant. Si une partie a dérapé un peu c'est bien qu'à un moment donné un acteur a fait déraiper la chose, ou que collégialement on a dérapé : qu'est-ce que ça veut dire au niveau de notre travail, de notre recherche ? ça vient petit à petit mais c'est quand même une obsession chez nous.

S.C. Mais encore une fois, une obsession qui n'est pas une obsession à rendre. Ça va avec la conscience de l'acteur qui improvise, je ne vois pas comment je ne pourrais pas rapporter un si important événement qu'est le rapport au temps, la durée d'une chose, son espace-temps, à un acteur qui improvise. Essayer de créer ensemble une conscience sensible au moment du plateau pour l'acteur, je crois que c'est très important, surtout s'il sait qu'il n'y a pas de danger de mort si la chose va plus loin. Par contre, il y a quand même des choses qui sont justes même si on dépasse ce cadre temporel-là. Se le dire, ce n'est pas forcément créer une loi que les acteurs ne peuvent plus transgresser. Il n'y a pas de lois, il y a juste des relations, des paroles. Quand on passe à 2h17, ça peut être horrible mais il n'y a pas de loi qui nous l'interdit, même pas la loi de la beauté.

E.C. On vit tous les soirs des dilemmes assez épouvantables parce qu'on a la conscience de plus en plus importante du rythme du spectacle, et tout d'un coup on a une envie irrépressible de rentrer sur un sujet, et on hésite un quart de seconde en se disant « Je l'ouvre ou je ne l'ouvre pas ? », et en général quand on reste indécis jusqu'à la dernière seconde on dérape et on se dit « J'aurais mieux fait de la fermer ». Ou alors un jour on est touché par la grâce, et on fait rentrer en force un truc qui crée une action monstrueuse au plateau. Vraiment, ça dépend des soirs. Et puis, des fois ça reste dans le fond de la gorge et le récit continue, et le lendemain on a même oublié ce qu'on voulait faire. Ce sont des gestes instinctifs en fait. C'est ça qui fait qu'on est dans un état comme celui-là : à l'intérieur il y a cette fibre tremblotante d'envie qui est sans arrêt convoquée.