Agôn

Revue des arts de la scène

2 | 2009

L'accident

Du hasard à l'accident

Entretien réalisé par Alice Carré

Alain Françon et Alice Carré

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1184>

DOI : [10.4000/agon.1184](https://doi.org/10.4000/agon.1184)

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Alain Françon et Alice Carré, « Du hasard à l'accident », *Agôn* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 02 juillet 2010, consulté le 03 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1184> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1184>

Ce document a été généré automatiquement le 3 juin 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

Du hasard à l'accident

Entretien réalisé par Alice Carré

Alain Françon et Alice Carré

NOTE DE L'ÉDITEUR

Entretien réalisé le 14 Juin 2009.

Alice CARRÉ. Nous avons souhaité vous contacter pour une raison un peu paradoxale. Il nous semblait à première vue que l'accident, perçu comme un élément créateur, ne trouvait pas forcément une place considérable dans votre rapport au plateau. En regardant vos mises en scène, on a une sensation de grande maîtrise esthétique. On a l'impression d'une grande fluidité : le projet qui précède le début des répétitions semble concorder parfaitement avec le résultat du spectacle. Nous nous demandions si le hasard trouvait une place dans le processus de création et dans le temps des répétitions, même dans le cadre d'une mise en scène très construite et maîtrisée. Des incidents qui viennent perturber votre vision préalable peuvent-ils s'intégrer dans le spectacle ?

Alain FRANÇON. Le hasard agit, oui. Je dirais même qu'il agit tout le temps. Tout cela n'est qu'un énorme paradoxe : plus on travaille en amont sur la pièce quand on essaye d'établir une scénographie, de réfléchir à la dramaturgie, plus tout disparaît quand commencent les répétitions. Selon les projets, la préparation peut commencer quatre ou six mois en amont. Le paradoxe réside dans le fait que plus on a préparé les répétitions, plus au moment où elles commencent, il ne reste plus rien. Je pense que cette disparition est nécessaire. Si cet oubli des idées préalables n'advient pas naturellement, je fais en sorte qu'il existe. Même si l'on a fait de longs commentaires, on essaye, au moment où l'on relit avec les acteurs, de tout oublier et de retrouver un œil neuf sur la pièce. Sans faire semblant d'ailleurs. Le système dans lequel je travaille est tellement dépendant des acteurs que cet oubli va de soi. Là aussi c'est paradoxal, parce que mon travail avec les acteurs est très directif et, en même temps, on trouve sans arrêt l'occasion d'être libre et de déterminer autre chose que ma première idée. Le regard porté sur les acteurs en train de travailler modifie énormément les scènes. Je pourrais même dire que j'ai fait des expériences où la scène devenait l'inverse de ce que je pensais qu'elle devait être. Si on a établi un

modèle au préalable, il reste comme une hypothèse, même si elle est très approfondie ; le travail sur la scénographie, les costumes, le son est toujours très important, mais il se révèle très vite dépassé ou infirmé, en tout cas, il ne reste pas dans l'état initial.

La dramaturgie en mouvement est celle qui m'intéresse vraiment. Celle qu'on établit au préalable est finalement un tissu mort. Quand on travaille sur la dramaturgie en répétition ou pendant le spectacle, des choses adviennent qu'on ne pouvait pas prévoir. C'est beaucoup plus intéressant.

A.C. Un sens nouveau peut apparaître ?

A.F. Oui, c'est même parfois fondamental, c'est l'essence même de la pièce qui peut surgir sans qu'on l'ait prévu.

A.C. Avez-vous un exemple précis en tête ?

A.F. Oui, à propos d'*Hedda Gabler*. J'ai monté cette pièce deux fois. La première fois¹, le metteur en scène allemand Peter Zadek était venu assister au spectacle. Il avait lui-même monté trois fois la pièce. Il était très admiratif et pensait que les trois premiers actes avaient beaucoup plus de force que dans ses mises en scène. En revanche, il pensait avoir été beaucoup plus loin dans le quatrième acte. Il avait essayé de poser des jalons sur le geste final d'Hedda Gabler et son coup de revolver, cela lui semblait essentiel. Dans mon spectacle, il trouvait que le geste arrivait sans aucune cause ou préméditation, sans aucun élément qui aurait pu en donner des traces préalables. Je lui avais répondu que, pour moi, plus cet acte était imprévisible, mieux c'était.

J'ai remonté la pièce quatre ou cinq ans² après avec la même distribution, sauf un acteur qui était mort entre-temps. Je repensais souvent à cette remarque parce que c'est un metteur en scène que j'aime beaucoup. Pour marquer le changement d'acte, une guillotine tombait sur scène. Au cours des premiers filages, entre le troisième et le quatrième acte, Dominique Valadié a trop avancé sa chaise. Quand la guillotine est tombée, la chaise est restée sur l'avant-scène, toute seule. Ma première réaction a été de m'énerver contre les acteurs pour leur manque d'attention. Puis, en regardant le plateau, je me suis dit que cette chaise vide était exactement l'image que je cherchais. Il n'y avait pas de meilleure façon de raconter qu'il va manquer quelqu'un. La chaise vide racontait l'absence à venir, donnait un signe de la fin. L'image de ce spectacle était pour moi exactement celle-là, on ne pouvait trouver mieux. Cette image, totalement hasardeuse, était en même temps totalement centrale dans la pièce. Elle anticipait le quatrième acte et répondait à peu près aux questions que posait Peter Zadek.

A.C. Cela me fait penser à une phrase de Jean-Luc Godard : « Ce que je cherche c'est le définitif par hasard ». Cette image a eu une manière de s'imposer d'elle-même, de se glisser dans la pièce alors qu'aucun travail préalable n'aurait pu y amener.

A.F. Non, effectivement. Mais il faut arriver à capter ces éléments-là. Je ne sais pas ce que c'est, peut-être une rapidité d'esprit. Mais on peut tout à fait ne pas les voir. J'aurais pu ne pas m'en rendre compte. Je pense qu'il y a beaucoup d'autres choses qui faisaient sens et que je n'ai pas vues. Mais on est ce qu'on est...

A.C. C'est une disponibilité d'esprit, une capacité à oublier les idées que l'on avait formulées sur la pièce ? Une attention neuve à ce que les acteurs amènent ?

A.F. Oui, parce qu'avec les acteurs, je travaille réplique par réplique. Dans l'instant. L'instant contient toutes les contradictions, cela ne m'intéresse pas de savoir ce qu'il

y a eu avant et ce qu'il y aura après. Le présent implique qu'il n'y ait pas de mémoire et pas d'avenir. Évidemment, la pièce, nous l'avons tous lue et on sait ce qu'elle raconte. Mais quand on travaille deux répliques, des choses nouvelles peuvent advenir. Quand les acteurs prennent le prétexte de l'unité psychologique de leur personnage pour dire que tel personnage ne peut pas faire ça, c'est insupportable. Mais si, il peut le faire, même si c'est contradictoire, et tant mieux, heureusement que c'est contradictoire ! Sur *La Cerisaie*, j'ai été parfois confronté à ces réticences. Alors que, chez Tchekhov, les personnages n'ont pas de centre. Comment dire qui est qui ? On ne possède que des éclats, des bouts à la périphérie, ce qu'ils veulent dire d'eux et pas plus. Dans l'instant, on est obligé d'être disponible à tout ce qui advient sur le texte. On en parle avec les acteurs, du sens et de l'hypothèse que l'on peut faire, et la scène se fait. Il advient souvent par la grâce d'un acteur qu'une réplique prenne son évidence. C'est un problème d'arriver à l'évidence ! L'évidence, qu'est-ce que c'est ? Parfois on se dit : « tiens c'est juste » et, à ce moment précis, tous ceux qui font la répétition s'en rendent compte sans qu'on ait besoin de le dire : c'est évident pour tous. Je ne sais pas ce que cela veut dire mais, en tout cas, le terme « juste » se trouve au départ de celui de « justice », et peut-être que trouver ce qui est juste, c'est rendre justice au texte.

A.C. Peut-être alors que l'expression « direction d'acteurs » ne s'applique pas à votre travail. Elle n'a pas tellement de sens ici.

A.F. Non. En même temps, je sais à peu près ce que c'est. En ce moment, je suis en train de finir un travail avec les élèves de troisième année de l'ENSATT et je vois très bien où il faut « diriger ». La direction n'est pas dans la construction psychologique, je ne leur explique pas comment construire un personnage. Dans *Les Ennemis* de Gorki, il y a cent cinquante fois le mot « comprendre », « il faut comprendre ». Mais ce mot n'appartient pas à un personnage, il est à tout le monde. Une pièce n'est jamais qu'un ensemble de motifs qui sont sans arrêt répétés par l'ensemble des personnages et qui tourne, comme un corpus de mots. Le texte c'est celui de la pièce, pas du personnage. Diriger des acteurs, c'est déjà repérer ça. Ensuite, c'est parler aussi de la continuité textuelle, dire qu'elle existe. Mettre des temps entre les répliques ne veut souvent rien dire. Si l'auteur a voulu une pause : les arrêts sont écrits. C'est comme sur une partition de musique, on ne fait pas des arrêts où on veut. Diriger des acteurs, c'est leur dire ce qu'Hécube dit à Agamemnon (je cite grossièrement) : « Prends du recul comme un peintre si tu veux connaître les malheurs qui m'accablent. » Prendre du recul c'est fabriquer la distance. Si on veut jouer Hécube, il vaut mieux sortir du personnage plutôt que d'y entrer. Jouer est une opération d'intelligibilité, pas une opération compassionnelle. Diriger des acteurs, c'est leur dire cela essentiellement. Évidemment, c'est aussi comprendre la pièce, une pièce a un centre, un discours et des images centrales qui vont du début à la fin et qu'il faut mettre en évidence.

A.C. Je regardais en préparant cet entretien votre parcours de metteur en scène. Il y a quelques auteurs que vous avez très fréquemment montés, on peut dire que les trois principaux sont : Anton Tchekhov, Michel Vinaver et Edward Bond.

A.F. Et Ibsen.

A. C. Vinaver et Bond entretiennent un rapport très fort à l'accident dans leurs dramaturgies. Je m'explique. Par exemple, lorsqu'on a contacté Vinaver pour évoquer l'accident, il a répondu que c'était tellement au centre de son écriture qu'il n'arrivait pas à en

parler clairement. Pour lui, les structures de ses textes reposent sur des courts-circuits, des pannes dans le dialogue, des phrases qui ratent leur arrivée.

A. F. Sûrement mais je pense qu'il est beaucoup plus dans la structure qu'il ne le dit.

A.C. Il s'agit peut-être de feindre une écriture accidentelle, d'en donner l'effet, d'en construire le chaos.

A.F. Oui, mais cela revient au même. Je veux dire que Michel Vinaver n'est pas un dadaïste. Il ne part pas dans sa pièce avec quatre répliques sans savoir ce qui va advenir. *Les Voisins*³, par exemple, est une pièce magistrale par sa composition. *Les Voisins* c'est aussi un pur mythe. Je crois que Michel a une idée de la composition.

A.C. Je crois que c'est dans le détail des répliques qu'intervient cette déconstruction apparente, dans l'effet de résonance aléatoire des répliques les unes avec les autres, d'autant plus que les scènes s'enchevêtrent et que deux réalités sont mêlées. Quand on met en scène ces textes, est-ce qu'on essaye d'accentuer ces effets de résonance pour que le public puisse les saisir ou ne faut-il pas les appuyer ?

A.F. Dans les pièces de Michel Vinaver, il faut faire l'« ordre de la représentation », sinon, tout reste chaotique. C'est comme s'il fallait sortir du magma et arriver à une telle justesse dans l'enchaînement des répliques que, là encore, apparaît une forme d'évidence, alors que c'était au départ un chaos inextricable. Si on ne reproduit que le chaos, il ne se passe rien. Ce n'est même pas écoutable. Il faut considérer le matériau sonore et mettre le texte en partition. En général, avec Michel, c'est lui qui le fait. Cela signifie qu'il nous dit que telle phrase est fluide, que telle autre est *staccato*, que l'accent est sur telle syllabe et pas sur une autre. C'est une mise en partition du texte. Le spectacle de Guillaume Lévêque, *Nina c'est autre chose*⁴ est parfaitement réussi parce qu'il se situe exactement à cet endroit de recherche de formes d'évidence du texte. C'est juste.

A.C. Il faut plutôt réduire l'étrangeté que l'accentuer...

A.F. C'est essentiel la simplicité qui est une inquiétante étrangeté.

A.C. Les effets d'échos interviennent s'ils le doivent, d'eux-mêmes.

A.F. Absolument.

A.C. Ce que Vinaver dit de ces effets d'accidents dans la langue, c'est qu'ils font naître une ironie incessante.

A.F. Oui. Mais cet effet se fait par capillarité. Il faut le laisser se faire. Je n'ai pas d'exemple précis en tête, mais il y a des effets énormes qui se passent. Il faut les laisser agir. Le spectateur l'entend et, en général, c'est déclencheur de rire. Il faut les repérer, on peut les dire, mais sans les accentuer.

A.C. Si je suis mon idée des auteurs que vous avez souvent montés, il y a Edward Bond. Chez lui, il y a une notion importante qu'il théorise lui-même qui est le « Temps-Accident ». Cette temporalité mélange une grande lenteur et une espèce de fulgurance. Il préconise une règle pour le réaliser sur scène : il ne faut pas imiter la lenteur d'une caméra mais introduire des moments de pause.

A.F. Ce qui est primordial, c'est que son théâtre fonctionne sur des situations extrêmes. Pour les définir rapidement, on peut dire que ce sont des situations dans lesquelles les personnages sont placés sans en avoir la compréhension, ils n'ont pas la carte de connaissance suffisante qui leur permettrait de faire des choix. Pourtant dans ces situations, ils doivent faire des choix. Ces choix ils les font et souvent ils mettent en évidence un impératif catégorique à être humain.

Le temps de compréhension par lequel il faut que ces personnages passent pourrait être comparé à un Temps-Accident. Le choix ne peut pas se faire, il n'est pas de l'ordre de la raison, parce que la situation dans laquelle les personnages se trouvent, et qui est de l'ordre du tragique, leur est encore inconnue. Elle était innommable, improbable avant, et il se trouve qu'elle existe. Une autre catégorie de l'esprit entre en jeu : l'imagination. Or, l'imagination n'a pas la même vitesse que la raison. Et le choix se fait, dans un Temps-Accident : comme quand les gens ont un accident et que tout le film de leur vie se déroule en cinq secondes. Le phénomène du Temps-Accident est de cet ordre-là. Dans *Rouge Noir* et *Ignorant*⁵, le soldat va chez ses voisins, pour tuer le vieux, et répondre à l'ordre de l'autorité qui ne lui laisse que le choix entre tuer le voisin ou son père. Sa mère l'a habillé comme quand il allait à l'école, mais elle lui a remis son fusil à la place de son cartable. Quand il va chez les voisins, tout un film se déroule dans sa tête, il se pose la question : « Pourquoi tu ne le tues pas ? ». Finalement, il rentre chez lui et tue son père. C'est une manière non réaliste de traiter les choses. Cette décision a été posée dans une sorte de Temps-Accident. Ce temps est celui de la compréhension.

A.C. Au niveau de votre travail avec l'acteur, vous isolez ces moments-là ?

A.F. J'essaie de comprendre les conduites et les processus. Il faut savoir qu'à cet endroit-là, le personnage fait preuve d'imagination. L'imagination peut produire les effets les plus terribles, Hitler était sûrement très imaginatif. La dualité chez Bond réside dans le fait que l'imagination trouve la raison et que la raison est dépassée par l'imagination. Mais c'est toujours entre les deux que se fabrique ce qu'il appelle « l'humanité » : le degré d'être humain dans lequel on se trouve.

A.C. Au niveau de la structure de ses pièces, il y a toujours l'introduction d'un désordre qui vient perturber un ordre antérieur, il nécessite une réorganisation des personnages, une nouvelle prise de décision. On a la sensation que ses pièces posent la question de la réaction à l'accident. Il me semblait que l'accident chez Bond était presque structurel : il est originel, toutes ses pièces ont comme antériorité le désastre atomique ou la destruction de la civilisation. Est-ce que ses pièces ne posent pas comme sujet les conséquences de l'accident ? Comment réagir quand l'ordre a été perturbé ?

A.F. Avec Bond, on ne peut jamais savoir. À l'affirmation d'Adorno qui dit qu'on ne peut plus écrire de poésie après Auschwitz, Bond répond : « Si, mais en enfer. » Il faut traverser l'enfer. C'est dans les ruines que l'on peut trouver certaines fondations, réapprendre l'architecture, « construire une maison, ouvrir les fenêtres pour faire du sens ». Mais la reconstruction est indiquée par quatre phrases, à la fin de la pièce, c'est infime, c'est un grain de sable. Les gens se trompent sur cet auteur quand ils pensent que c'est un auteur désespéré. C'est le contraire. L'endroit où il écrit passe par le désespoir. De la même façon qu'inhumains, nous l'avons été : la bombe, les camps. Ce n'est pas lui qui invente la catastrophe. À la fin de *La Compagnie des hommes*⁶, Léonard donne sa montre à Bartley, en lui offrant ainsi le temps, et lui donne de l'argent pour s'enfuir, alors que lui, se pend. La mort et la vie en même temps. À chaque fois qu'il y a mort, il y a simplement naissance.

A.C. Je voudrais en venir à l'accident qui surgit pendant les représentations. Le théâtre a un rapport fondamental à l'accident, c'est à la fois ce qui menace la représentation, ce qui peut faire sortir le spectateur du spectacle, et en même temps, c'est aussi sa possibilité qui rend le théâtre aussi fascinant, qui fait de chaque représentation une performance. C'est l'accident qui donne au théâtre sa nature en tant qu'art vivant. J'ai pu constater que les artistes et metteurs en scène avaient un rapport très différent à l'accident. Certains en ont

peur, d'autres sont fascinés. Il peut être génial, car il peut modifier le regard que l'on porte sur une pièce. Pour vous, qu'est-ce que c'est ? Est-ce qu'il faut absolument le repousser ?

A.F. Tout dépend du type d'accident auquel on est confronté. Si c'est une intempérie qui ne servirait à rien – il pourrait par exemple pleuvoir sur le toit du théâtre, ce qui provoquerait un tel bruit que l'on n'entendrait plus rien dans la salle –, cela n'est pas très intéressant. Mais si l'accident fait sens, c'est autre chose. Je me souviens par exemple de la première de *Naître*⁷ de Bond à la Colline. Quelqu'un devait fumer dans le théâtre et l'alarme incendie s'est déclenchée. Une sirène et une voix préenregistrée qui demandait aux gens de sortir. Les gens ne savaient plus si c'était dans le spectacle ou pas. Ils hésitaient même à sortir. On voyait bien le point d'ambiguïté, de confusion où l'on se trouvait, entre théâtre et réalité.

Lors de la première de la pièce de Michel Deutsch, *Skinner*⁸, le système informatique des perches s'est bloqué. On a pu aller jusqu'au milieu de la représentation, puis on a dû s'arrêter parce que tout le décor était sur les perches et ne pouvait plus descendre. Ce n'était pas un accident capital. Un accident est intéressant s'il prend vraiment du sens. Parce que c'est quand-même très contraire au mot « répétition ». Ce mot est lourd de sens : on en passe des heures à répéter, à travailler, pour éviter « ça », l'accident !

A.C. Tout le travail préalable sert aussi à repousser ce potentiel accident. Le principe de précaution : doubler les rôles, le souffleur même s'il n'existe plus, est toujours là.

A.F. Oui. C'est très bouleversant parfois, et parfois tragique quand l'accident potentiel se produit.

A.C. J'ai remarqué aussi que l'accident était souvent réinterprété a posteriori et qu'on lui donne une valeur positive dans l'équipe qui l'a subi. Je pensais à *Coriolan*⁹, et au nombre d'accidents qui ont donné une fragilité au modèle des soldats romains. Le malaise physique vient donner une nouvelle dimension, et le fauteuil roulant dans lequel jouait Alain Rimoux est devenu l'image phare du spectacle.

A.F. Oui, on peut faire avec, mais l'accident ne vient pas forcément embellir le spectacle. Nous avons joué *Edouard II*¹⁰ comme cela. Carlo Brandt s'était fait une déchirure musculaire pendant la tournée au Havre. Le lendemain, il ne pouvait plus marcher. On l'a assis dans un fauteuil roulant et j'ai réorganisé l'espace. On l'a fait jouer à l'avant-scène parce que le dispositif scénique était en pente et qu'il ne pouvait pas monter dessus. Il était complètement à l'avant-scène, devant les spectateurs, et les autres jouaient au lointain, derrière lui. On a trouvé que c'était génial, deux espaces ainsi créés. Et puis, au bout de la représentation, je me suis dit que cela ne voulait rien dire.

Un jour de grève, j'ai demandé aux acteurs s'ils voulaient jouer. Ils ont dit que oui. Donc on a joué sans technique, sans lumières, sans certains éléments de décor. Pendant dix représentations, j'étais au milieu des spectateurs et je claquais dans mes mains en disant : « noir », « lumière », « noir », « lumière ». La première fois, c'était passionnant. J'étais très content de l'avoir fait. Mais la deuxième fois, cela m'a ennuyé considérablement. Le spectacle n'était pas le même. La première fois, c'était très accidentel. Les acteurs ne savaient même pas où cela allait.

A.C. Pour beaucoup d'artistes, il y a un mythe de l'accident. Pas pour vous ?

A.F. Non. Parce que l'accident n'appartient pas à un système de reproduction. Il est unique. Il produit quelque chose d'intéressant une fois, mais plus après puisqu'il devient lui-même répété.

NOTES

1. Mis en scène par Alain Françon en 1987.
 2. Mis en scène par Alain Françon en 1990.
 3. D'abord mis en scène par Alain Françon en 1986-87 puis en 2002 au Théâtre National de la Colline.
 4. Mis en scène par Guillaume Lévêque au Théâtre National de la Colline en 2009.
 5. Mis en scène par Alain Françon en 1994.
 6. Mis en scène par Alain Françon d'abord en 1992 puis dans une nouvelle version en 1997 au Théâtre National de la Colline.
 7. Mis en scène par Alain Françon en 2006.
 8. Mis en scène par Alain Françon en 2002.
 9. Mis en scène par Christian Schiaretti en 2006
 10. Mis en scène par Alain Françon en 1996.
-

INDEX

Mots-clés : accident, mise en scène

AUTEURS

ALAIN FRANÇON

Alain Françon découvre le théâtre à Saint-Etienne avec Jean Dasté, disciple de Jacques Copeau. Il fonde la compagnie *Le Théâtre éclaté* à Annecy en 1971, théâtre militant d'interventions et de créations collectives. Pendant près de vingt ans, il y monte entre autres Marivaux, Sade, Ibsen, Strindberg, Brecht et Michel Vinaver. En 1989, il dirige le Centre dramatique national de Lyon – Théâtre du Huitième. Il y monte notamment *Britannicus* et *Hedda Gabler*. Entre 1992 et 1995, il dirige le Centre dramatique national de Savoie où il monte notamment Edward Bond, Tchekhov. De 1996 à 2009, il a dirigé le Théâtre national de la Colline.