



Agôn

Revue des arts de la scène
Points de vue

Fonder un théâtre

Entretien réalisé par Anne-Sophie Noel et Anne Pellois

Gilles Chavassieux, Anne-Sophie Noel et Anne Pellois



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1262>
ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Gilles Chavassieux, Anne-Sophie Noel et Anne Pellois, « Fonder un théâtre », *Agôn* [En ligne], Points de vue, Entretiens, mis en ligne le 12 novembre 2009, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1262>

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

Fonder un théâtre

Entretien réalisé par Anne-Sophie Noel et Anne Pellois

Gilles Chavassieux, Anne-Sophie Noel et Anne Pellois

NOTE DE L'ÉDITEUR

Entretien réalisé par Anne-Sophie Noel et Anne Pellois

Fonder un théâtre

- 1 À l'occasion de la création française par Gilles Chavassieux d'*À la tombée de la nuit*, de Peter Turrini, au théâtre des Ateliers, nous avons le plaisir de publier cet entretien, réalisé en novembre dernier, avec le directeur fondateur du théâtre des Ateliers.
- 2 Ce titre l'étonne toujours par sa solennité, nous a-t-il confié. Sa longue carrière dans le monde du spectacle ne lui a rien enlevé de sa modestie et de son besoin de questionner les usages de la société, de façon toujours aussi urgente et alerte. Il nous a ainsi accueillies, presque intrigué par l'intérêt que nous pouvions lui porter...

ANNE PELLOIS : Pourquoi trouvez-vous étrange que des gens plus jeunes s'intéressent à la chose théâtrale ?

GILLES CHAVASSIEUX : Je parlais plutôt des gens de l'université... Dans les années 50 en effet, nous étions considérés comme une bande de voyous, et nous n'avions pas particulièrement fréquenté les conservatoires... on voulait faire du théâtre, sans savoir pourquoi, mais on voulait le faire. Nous étions donc plutôt des corps étrangers dans la cité, dont la présence n'était pas souhaitée. Aujourd'hui, dans la mesure où il y a beaucoup plus d'écoles de théâtre, et beaucoup plus de gens qui réfléchissent au phénomène du spectacle vivant et à son rôle dans le corps social, cela suppose que le travail qui a été fait depuis plus de cinquante ans a porté ses fruits, d'une certaine manière.

Mais le problème est alors le suivant : sommes-nous acceptés par les décideurs d'aujourd'hui parce que nous sommes tout à fait « digérables » ? Ce serait inquiétant ! Mais je ne suis pas sûr que l'université elle-même soit « digérable » de nos jours, la situation y est même plutôt difficile. Chacun dans son secteur, nous occupons peut-être le même rôle par rapport au corps social.

A.P. Quel est ce rôle, selon vous ?

G.C. Celui de laisser advenir l'inattendu : ce qui n'est pas attendu, pas souhaité, le pépin, la tuile. La chose extraordinaire qui s'est produite en 68 c'est que les enfants chéris de la V^e république ont dit : « on ne veut pas de ce que vous nous proposez ». C'était totalement inattendu pour la V^e république, presque naissante, et pourtant, c'était la seule manière de régénérer la société : lui imposer un matériau, des idées, des modes de vie qui lui posaient problème, et qu'elle ne réussissait pas ou mal à « manger », à « absorber ». Or c'est cette résistance qui la fait vivre, et le théâtre doit lui imposer cette épreuve.

Tant que la société est vivante, elle essaye d'intégrer cette matière nouvelle et de l'absorber à l'intérieur d'elle-même. Si elle est moribonde, elle essaie de le détruire, il n'y a qu'à voir ce qui se passe aujourd'hui avec ce débat sur l'identité nationale... Cette résistance à l'inattendu et à la nouveauté déborde d'ailleurs largement le phénomène du théâtre, mais rejoint tout ce qui ressort de la création, de la production d'une idée inattendue, dérangement, affirmée et structurée, qui vous paraît évidente alors que les autres ne la comprennent pas.

Le parallèle est évident avec la recherche. On voit bien ce qu'ils veulent en faire aujourd'hui : de l'application, et de moins en moins de recherche fondamentale. Or c'est évidemment la recherche fondamentale qui est vitale.

Anne-Sophie Noel c'est ce qui vous a amené au théâtre, cet engagement pour l'inattendu ?

G.C. Ça se pourrait bien, oui ! J'ai un parcours un peu atypique. Quand j'étais môme, j'ai changé treize fois d'école, entre la maternelle et le secondaire. Je n'ai pas fait d'études supérieures, pour diverses raisons. En l'absence de mon père, parti alors que j'avais six ans – et que je n'ai plus revu avant l'âge de quarante ans, ce dont je ne me plains absolument pas – j'avais beaucoup d'admiration pour mon frère aîné, plus âgé que moi. Il aurait dû faire des études d'ingénieur, mais cela ne s'était pas fait : on avait donc reporté ces espoirs sur moi, mais à dix-sept ans j'ai dit non.

Entre temps j'avais fréquenté un laveur de vitres, un ancien séminariste, qui était inscrit au parti communiste. Il me donnait des livres à lire qui effrayaient énormément ma mère... Aragon, *Les voyageurs de l'impériale*, Rimbaud, etc., tout ce qu'il fallait lire. Comme ma mère travaillait, elle ne voyait pas ce que je faisais. Je n'ai jamais été inscrit dans un type de famille habituel, pour ne pas dire « normal », j'ai toujours été un peu à côté.

Et c'est probablement la raison pour laquelle, au bout du compte, je suis dans ce théâtre-là, que j'ai créé, car je serais tout à fait inapte à être dans un autre lieu, du type Centre d'Art Dramatique : je me ferais virer très vite !

A.P. Pouvez-vous nous préciser le statut du théâtre des Ateliers ?

G.C. C'est un lieu privé, que j'ai « fondé », comme on dit ! Ça m'a beaucoup impressionné la première fois que j'ai lu cela... J'ai créé ce lieu en quittant Roger Planchon, parce que je voulais monter les textes que j'avais envie de créer. J'ai débuté

avec lui comme jeune comédien : mon premier rôle a été celui de Nicolas D'Eu, dans *Victime du devoir* de Ionesco, le poète fou, qui arrive à la fin pour assassiner tout le monde ! J'étais ensuite devenu assistant, avec de vraies responsabilités : je réglais des scènes entières, travaillais sur les textes, sur la scénographie. J'ai fait ce travail pendant quelques années, mais j'ai voulu voir autre chose. Bien que je sois alors « repéré » dans la profession, grâce à ce travail fait avec Planchon, personne n'a voulu accueillir mon projet, de la gauche à la droite : mettre en scène des écritures contemporaines, pour renouveler et rajeunir le public de théâtre ! J'ai fait le tour de la ville, puis suis allé voir à Vénissieux, Saint-Fons, Ecully, etc...

À Lyon, nous avons eu des séquences épiques. À l'époque il y avait beaucoup de salles des fêtes : le théâtre de Vaise, ou la Croix-Rousse, avaient alors ce statut, et il ne s'y passait rien. Par exemple, quand j'étais assistant de Planchon, j'avais voulu faire un répertoire de théâtre pour la jeunesse. J'avais fait une adaptation des *Cavaliers* d'Aristophane, et nous rassemblions des milliers d'adolescents autour de ces spectacles. Nous devions jouer un jour dans la salle des fêtes de Vaise, et installer le décor un dimanche. Nous sommes arrivés dix minutes en retard, le gardien avait déserté les lieux... Nous nous étions débrouillés pour entrer et nous installer en passant par une fenêtre. Le gardien est arrivé plus tard, fou de rage, et nous a envoyé la police pour nous déloger *manu militari*... Nous avons réussi à désamorcer la tension cette fois-ci, mais nous avons sans arrêt affaire à ce genre de rejet. Ils nous toléraient à peine.

A.S.N. Était-ce pour des raisons politiques ?

Ils avaient peur qu'on s'installe. Nous avons été agressés verbalement et physiquement, par des associations de quartier, à Vaise, d'inspiration franc-maçonnique, à Venissieux, d'inspiration PCF. Quand nous étions quelque part, c'est vrai que nous étions visibles : nous travaillions, nous occupions la place.

Ils ne voulaient pas qu'un théâtre, une compagnie s'installe, et puisse être identifiée par un lieu. La mairie de Lyon, par exemple, nous accordait la gratuité de la location de la salle de la Croix-Rousse, nous avons beaucoup joué là-bas quand j'étais jeune. Mais les factures de chauffage étaient pharamineuses ! Le jour où Pradel, le maire de Lyon de l'époque, a fait une réunion politique, j'ai pris la parole pour demander l'exemption des frais de chauffage. J'ai dû insister un peu pour être entendu, et j'ai été littéralement hué par toute l'assemblée... C'était comme ça l'ambiance à Lyon !

Je n'avais donc aucune chance d'obtenir un lieu de la municipalité, et c'est grâce à un accident historique que j'ai pu créer le théâtre des Ateliers dans son emplacement actuel. Tout le quartier des quais Saint-Antoine devait alors être détruit et modernisé, mais les habitants et les commerçants ont résisté. Il y a eu accumulation de procès, et les travaux ont été d'abord suspendus. Par la suite, Malraux est intervenu, et a classé certains éléments des maisons « monuments historiques ». C'était drôle, car il ne pouvait pas classer les immeubles sous ce label, car ils n'étaient pas assez beaux. Mais il en a classé certains éléments : un encorbellement ici, un escalier à vis là, et évidemment cela empêchait les promoteurs de démolir. Peu à peu, ils avaient néanmoins réussi à vider le quartier, il n'y restait presque plus rien ni personne. Il ne restait plus qu'une vieille prostituée, qui vivait juste au-dessus de l'entrée du théâtre, la Madeleine, qui recevait des hommes très respectables, comme dans Fellini !

Ils n'ont alors pas su quoi faire de cet ancien théâtre de Guignol qui se trouvait là : j'ai pu le louer, d'autant que cela n'appartenait pas à une collectivité municipale. La mairie ne pouvait donc pas m'empêcher de m'installer à cet endroit.

A.P. les rapports avec la municipalité de Lyon ont-ils changé depuis ?

G.C. Lyon à l'époque était une mère marâtre. Planchon avait d'ailleurs refusé Lyon, et préféré s'installer à Villeurbanne. Le vieux maire de Lyon, Édouard Herriot, ne voulait absolument pas de théâtre à Lyon, en dehors des Célestins.

C'est la ville de la résistance, mais ce fut aussi une des villes les plus pétainistes. La vieille tradition de droite y est encore très forte. Il y a une violence souterraine, que nous ressentions fortement à l'époque. La commission de sécurité sévissait pour tenter de faire interdire des représentations, comme ça s'est produit pour *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, de Kateb Yacine, sur la guerre du Vietnam, monté en 1971 par Marcel Maréchal au théâtre du 8ème.

Cette situation était d'autant plus étrange que Pradel, le maire du moment n'était pas vraiment issu de la bourgeoisie lyonnaise, de même que le fameux Maître Joannès Ambre, l'avocat d'assises bien connu des Lyonnais, qui était adjoint à la culture. Ils ne faisaient pas partie de la bourgeoisie lyonnaise, mais étaient plutôt partisans d'un républicanisme conservateur, ils avaient fait l'école laïque, sans tenter d'aller plus loin, et étaient tous franc-maçons.

Depuis, évidemment, la situation a changé, mais nous ne sommes pas un lieu municipal, ils n'ont pas de maîtrise sur nous, nous pouvons programmer ce que nous voulons. À la mort de Pradel, nous avons réussi à pérenniser le théâtre par à une subvention obtenue grâce à l'action de Jean-Jacques Lerrant, un homme extraordinaire. Cette aide de la ville nous a permis de couvrir les frais de location : nous louons nos locaux à une grande entreprise internationale, c'est le prix de notre liberté.

Aujourd'hui, c'est toujours l'État qui nous aide le plus, depuis le coup de pouce décisif d'après les élections de 1981, grâce à l'aide de Jack Lang, Robert Abirached et surtout Jean-Pierre Rousselet, qui a plaidé notre cause. Vient ensuite le département, puis en troisième position la ville, et enfin la région.

A.P. Avez-vous vu des changements dans la nature de votre public ?

G.C. Oui, d'une certaine manière. Quand nous avons ouvert le théâtre fin 75 – trente-quatre ans déjà, malgré de nombreuses rumeurs sur notre disparition, des monceaux de dettes, et les visites des huissiers ! – Il n'y avait pas grand chose à Lyon : les Célestins et le TNP. Les Célestins avaient une programmation vraiment traditionnelle. Pour vous donner une idée, quand la Cantatrice chauve a été représentée pour la première fois à Lyon, deux soirs de suite, le public des Célestins s'est très mal comporté à la première : les gens étaient sortis en claquant les sièges et portes, en rouspétant, etc. Le lendemain, Jean-Jacques Lerrant publie sur cinq colonnes, dans le Progrès, un papier titré « Honte aux Lyonnais ». Le deuxième soir, les Lyonnais sont venus, n'ont rien dit, n'ont pas applaudi, et sont sortis en silence : c'était ce genre de rapports de force qui avait cours en ce temps-là !

Il n'y avait donc pas grand chose au théâtre alors : quand nous sommes arrivés avec des textes d'Adamov et la création de *Si l'été revenait*, avec Pip Simmon, qui avait monté *And die Musik* sur les orchestres de prisonniers dans les camps d'extermination nazis puis la Colonie pénitentiaire d'après Kafka, on programmait des choses inédites. On

faisait alors cinéma et théâtre, et nous avons par exemple montré *India Song*, en première vision à Lyon, en présence de Marguerite Duras. Cela faisait donc événement, et nous attirions un public d'avant-garde qui avait trouvé son lieu.

Mais petit à petit, de plus en plus de salles se sont ouvertes au théâtre d'aujourd'hui dans l'agglomération. On a eu alors une réputation de théâtre intello, ce que je n'ai jamais compris. Maintenant, nous avons un public très jeune, composé de grands lycéens et étudiants pour une part importante. C'est un public de petits groupes de copains-copines, qui se manifestent, surtout avant que la représentation commence. Certains spectateurs, sans oser le dire, se sentent gênés par cette présence très vivante avant la représentation, jamais pendant.

Nous ne sommes cependant pas une institution. Nous avons très peu d'élèves de l'École Normale Supérieure par exemple, qui se dirigent peut-être plus vers l'Institution. Quand nous avons créé *Si l'été revenait*, j'ai fait une intervention à l'Insa de Lyon : un étudiant m'interpelle, et me dit : « c'est formidable votre spectacle, j'en ai entendu parler au Masque et la Plume ! ». Je n'avais pas écouté l'émission, et je ne le savais pas. J'ai été profondément déçu par cette remarque : pourquoi devons-nous être médiatisés pour avoir un public ? Pourquoi le public a-t-il besoin de suivre des pistes, des allées tracées ? Surtout s'il s'agit de gens intelligents et formés, qui devraient être un peu aux aguets.

A.P. Il n'y a plus cette envie de découverte, mais une sorte d'attitude consumériste : on va au théâtre pour voir quelque chose, dont on sait que ce sera bien, et que ça nous dérangera pas trop...

G.C. : Oui, en effet. Il nous est arrivé une anecdote récemment : nous avons créé un texte de Melquiot, *Faire l'amour est une maladie mentale qui gaspille du temps et de l'énergie*. C'est loin d'être un brûlot révolutionnaire ! Nous avons un contrat avec le département pour faire de la décentralisation, comme font les Célestins d'ailleurs, et nous devions aller jouer deux fois dans une communauté de communes. Ils sont venus voir le spectacle, mais ils nous ont dit « non ce n'est pas possible, vous ne pouvez pas jouer ça chez nous. »

A.P. Quelles étaient les arguments ?

G.C. Ils n'avaient pas d'argument. On a mis en branle le département, quelqu'un de très bien est allé les voir, est venu voir le spectacle, a tenté de discuter avec eux et de les convaincre, mais ce n'était pas possible.

Ça parle de la police, un des policiers se suicide... ! Mais c'est tout. Il paraît que c'est dans la police qu'il y a le plus haut taux de suicide, sans doute parce qu'ils ont des armes, et qu'ils sont tentés de passer à l'acte. Cette réaction était inattendue en tout cas.

En ce qui concerne le public des Ateliers, il est vrai qu'on ne vient pas aux Ateliers pour se montrer. Des amis de longue date viennent régulièrement, bien sûr, avec parmi eux des universitaires, mais ce théâtre n'est pas vraiment un lieu de consommation. Nous avons du monde, mais nous nous posons la question : « comment faire pour qu'un certain public, plus universitaire, vienne aux Ateliers ? ». Je crois que ce public n'existe pas à Lyon en fait : un public qui serait plus curieux, plus rieur aussi !

Je me souviens, quand nous avons fait le tour du monde avec Planchon pour *Les trois mousquetaires*, que nous remontions avec des troupes étrangères, nous en avons marre

d'être applaudis à tout rompre pendant vingt minutes ! Nous rentrons à Lyon, nous sommes applaudis, trois rappels, et c'est bon, tout le monde va se coucher !

3

A.P. vous n'avez jamais songé à quitter Lyon ?

G.C. Trente mois de services militaire et un an à Bourges avec Gabriel Monnet, à part ça, non c'est étrange. Je crois que j'avais un désir de revanche. Et puis, je pense que c'est pire peut-être dans les autres villes.

C'était Lyon ou Paris : à Paris, je ne suis pas sûr que j'aurais pu faire ce que j'ai fait. Les Ateliers sont un endroit où on travaille. Sur Paris, on aurait été obligé de faire ce qui se passe au Lucernaire : des représentations à la suite, à 19h30, 21h00, 22h30... Pas de scénographie, une sorte de festival off d'Avignon en permanence. Nous sommes donc à Lyon, et notre ambition actuelle, c'est de renforcer notre côté production, et de trouver plus de moyens pour engager plus de jeunes metteurs en scène.

A.S.N. Pouvez-vous nous parler de ces textes que vous avez eu envie de monter, en créant les Ateliers ?

G.C. J'ai monté des textes qui montraient ce qu'il me semblait important de montrer. J'ai fait des choses complètement déraisonnables... J'avais un jour trouvé un texte de Sinisterra qui faisait la critique des partis communistes européens à la dérive. Mais malheureusement, à ce moment-là, Jospin se fait virer : je ne pouvais pas alors poursuivre sur ce texte, c'était tirer sur l'ambulance.

J'ai eu de la chance, je suis alors tombé sur un texte de Schimmelpfennig, *Push Up*, que nous avons créé en langue française ici. Mais il y avait huit comédiens : par manque de moyens, j'ai dû tout faire, la mise en scène, la scénographie, les lumières, tout... J'ai été très content de le faire, c'était une très bonne pièce qui se déroule dans une industrie du tertiaire.

Un peu plus tard, j'étais excédé par le problème israëlo-palestinien, par les mensonges par omission de toutes les communautés en jeu, et je relis à ce moment *Têtes rondes et têtes pointues* de Brecht. Sans moyens, je décide de le monter : c'est évidemment une bêtise par rapport à une carrière ! Je n'avais pas d'argent, j'ai dû tout faire, mais je ne regrette pas du tout, car nous y sommes arrivés : j'ai fait la scénographie, la chorégraphie – j'avais fait beaucoup de danse dans ma jeunesse – les lumières, tout, sauf la musique ! J'avais une maître de chant et un pianiste, car il existe une version de la pièce pour piano. Mais le sujet m'intéressait beaucoup : je voulais vraiment montrer à ce moment-là que le clivage est avant tout économique, il n'est pas religieux ou ethnique, mais toujours économique. On l'a bien vu en Ex-Yougoslavie : la guerre a éclaté parce que Milosevic a dû obéir au Fond Monétaire International, qui l'a obligé à restructurer les industries yougoslaves. S'en sont suivis les problèmes économiques, le chômage, et l'argent inéquitement réparti entre les Etats. Ils ont commencé par servir les Serbes, et le problème ethnique a surgi, mais ce n'est pas le premier problème, ça n'est qu'un symptôme. Le nombre de pièces que j'ai lues sur ce conflit où jamais cela n'est évoqué ! C'est pour cela alors, que j'ai parfois envie de monter une pièce plutôt qu'une autre.

A.P. Le théâtre a donc pour vous vraiment quelque chose à dire ?

G.C. Oui, beaucoup. J'en ai beaucoup discuté avec Planchon et avec Jacques Rosner, que j'aimais beaucoup et dont j'avais été l'assistant. Pour lui, le théâtre c'était l'art. Évidemment, mais il faut que cet art ait du sens.

A.P. Un sens politique ?

G.C. Oui politique, si ce sens n'est pas politique, cela n'a pas de sens. Le sens est forcément politique. Si on traite d'économie, de la sécurité sociale, on traite du politique. On ne peut pas éjecter le politique, y compris dans les problèmes de couple... Dans la pièce de Fabrice Melquiot, les trois policiers vivent en collocation dans un appartement, comme des étudiants : c'est parce qu'ils ne gagnent pas assez d'argent pour habiter ailleurs, le problème est économico-politique. On ne peut pas ne pas parler de politique...

A.P. Dans *Si l'été revenait* d'Adamov, quel était le sens ou la dimension politique ?

G.C. Il y a cette histoire du rapport à la famille, qui a quelque chose de très marqué culturellement : ce désir de devenir quelqu'un, la manière dont les liens familiaux comptent pour les individus. C'est cela qui m'intéresse : voir comment les gens se laissent étouffer sous prétexte d'amour, ou parce qu'ils veulent aider, comment ils ont peur aussi de leurs pulsions sexuelles.

A.P. Pourquoi avez-vous décidé de remonter cette pièce une deuxième fois ?

G.C. J'avais découvert une jeune comédienne de l'Ensatt, Sophie Cattani, à une présentation de travaux où elle apparaissait absolument détruite, le matin en face de son bol de thé, dans sa cuisine ! Je lui ai proposé de jouer *l'Antigone* de Brecht. Dans *Si l'été revenait*, il y a le personnage d'Alma que j'aime beaucoup, à la fois une « femme femme », et une femme suicidaire, très tentée par l'amour féminin, mais qui ne réussit pas vraiment à trouver son passage. C'est très difficile de trouver une Alma, et j'ai pensé que Sophie pouvait le faire très bien.

Je remonterais peut-être cette pièce une troisième fois, avec des vieillards. Ma sœur aînée m'a élevée, elle est maintenant très âgée, et je découvre les relations d'amour et de haine, fascinantes, qui existe dans l'univers des personnes très âgées.

A.S.N. Les acteurs peuvent donc être à l'origine d'une envie de mise en scène ?

G.C. Oui, souvent, mais pas toujours. Par exemple, quand j'ai monté *Les Nègres* de Jean Genêt, une pièce politique extraordinaire, d'une ambiguïté extrême, je n'avais pas les moyens de le faire. Grâce à l'Afdas, j'ai monté un stage de quatre mois, où j'ai réuni des Africains et des Antillais. Nous avons travaillé sur Molière et Marivaux, en suivant la préface de Genêt, dans laquelle il souhaite que les acteurs jouent « comme les acteurs du Français, avec le talent en plus » ! Si je n'avais pas eu cette équipe, je n'aurais pas pu monter *Les Nègres*.

En ce moment, il y a des acteurs avec lesquels j'ai très envie de retravailler : le jeune Mathieu Besnier, qui jouera dans *For Ever Müller*, et dans le Turrini cette saison, mais aussi Gaël Leveugle, qui jouait Thierry Brette dans *Faire l'amour...* Je vais travailler pour la première fois dans le Turrini avec Valérie Marinese, Yannick Laurent et Laure Gipappiconi, cela m'intéresse beaucoup également. Je vais retrouver Gilles Chabrier dans ma prochaine distribution.

Parfois il y a des acteurs qu'on aime, mais avec qui on a du mal à travailler : cela s'est produit avec Jacques Bonnaffé, sur *Hiver*, de Jan Fosse. Nous nous aimions beaucoup,

mais sur des points de détail, nous n'étions pas d'accord. Le spectacle était bien au bout du compte, je crois, il me l'a écrit, mais je lui demandais, par exemple, de ne pas s'enfourer dans le vulgaire, quand le texte l'était déjà. Il ne comprenait pas cette demande. Je le regrette beaucoup, mais je crois que nous ne retravaillerons pas ensemble ! J'avais travaillé agréablement avec lui sur un texte de Kroetz créé en langue française, *Ni chair ni poisson*, il y a vingt ans.

A.P. Y a-t-il des textes que vous avez aimés à la lecture, mais qui vous ont déçu sur la scène ?

G.C. Oui ! Je me méfie énormément des textes qu'on lit facilement, et qu'on a même du plaisir à lire. Cela m'est arrivé avec *Sainte Carmen de Montréal* de Michel Tremblay : le texte ne résistait pas, au bout de deux semaines, nous n'avions plus rien à faire ! C'est comme vivre avec une personne qui n'a pas de mystère pour vous.

Si le texte dit quelque chose d'un tout petit peu nouveau, c'est forcément difficile à lire. S'il ne dit rien de nouveau, on va se sentir assez brillant, bien rentrer dedans, être à l'aise, mais cela veut dire qu'il ne me dit rien de nouveau. À mon modeste niveau, j'entends, car je ne suis pas du tout un intellectuel. Il faut que le texte me questionne, qu'il m'intéresse et me provoque ; qu'il dise quelque chose qui ne m'a jamais été posé.

Cette nouveauté peut concerner une chose apparemment peu importante, mais qui est en fait déterminante dans la vie des gens, dans les manières de faire, de se comporter, d'être. Par exemple, j'aime beaucoup Vinaver. Je n'en ai pas monté énormément : aux Ateliers, *L'Huissier*, puis *L'Emission de télévision*. J'avais débuté jeune comédien dans *Les Coréens*, où je jouais le soldat L'horizon en 1956. Puis dernièrement *Nina, c'est autre chose*, une pièce magnifique, mais pour laquelle il faut Anouk Grinberg.

A.P. Qu'est-ce que vous aimez chez Vinaver ?

G.C. Quand j'étais jeune, j'ai travaillé en entreprise. Pour gagner ma croûte et faire du théâtre le soir, je suis passé par l'atelier, puis le bureau d'études. À l'époque, on trouvait du travail partout, je changeais tous les quatre mois pour essayer de gagner un peu plus à chaque fois. Je n'y suis pas resté longtemps, mais je connais bien le milieu de l'entreprise, pour y avoir vécu. Ces boulots sont en soi intéressants : réfléchir à la manière dont on conçoit, dont on réalise, dont les ouvriers exécuteront le projet, avec quelles matières, quelles machines etc... Mais quand j'arrivais le lundi matin, je voyais arriver huit ou dix autres dessinateurs à la planche : cela m'angoissait, car ils étaient déjà des hommes morts.

Je connais donc bien le milieu de l'entreprise, avec les amours passions, les haines qui se font, et qu'on retrouve aussi beaucoup dans le théâtre américain. J'ai été sans doute aussi très marqué par *Les Coréens*, j'étais très jeune.

La concision de Vinaver m'intéresse aussi beaucoup, ainsi que son invention dans la manière de typographier : l'absence de ponctuation, les interlignes, le double intervalle, dans la même réplique, entre deux propositions. Cela crée une forme de partition. D'ailleurs, quand nous avons fait *L'Emission de télévision*, nous avons suivi le texte de Vinaver, qui indiquait qu'il n'y avait pas de bande-son. Or, certains spectateurs nous ont demandé qui avait fait la bande-son !

C'est un matériau théâtral qui résiste, et qui est fait de personnages qui me touche. J'aimerais aussi beaucoup monter *À la renverse*, mais je ne veux pas le faire comme Lassalle. Je voudrais y intégrer un chœur, le chœur de l'entreprise. Je trouve

bouleversant le personnage de ce cadre qui se sépare de sa femme, et qui va vivre avec son ancienne femme de ménage. Il va là où il est heureux. Tout à coup, il y a ce clivage des idées reçues qui tombe. Je trouverais un texte avec un homme qui tomberait secrètement amoureux d'une grosse femme, ou d'une femme laide, je trouverais ça formidable !

A.S.N. Vous avez monté de nombreux textes de langue allemande ?

G.C. Oui, c'est un mystère, car je ne parle pas l'allemand ! J'ai vécu l'occupation allemande, et j'ai sans doute été marqué.

Il est vrai que je n'ai pas choisi n'importe quels auteurs : Fassbinder, Kroetz, Brecht... Pour l'*Antigone* de Brecht, j'avais osé changer la fin, ce qui avait scandalisé le grand germaniste de l'époque, Maurice Rénault. J'avais placé une des phrases de Bertolt Brecht pour la mettre à la fin : « Il faut leur couper les mains tant qu'il est temps. » C'est une phrase très violente contre les tyrans.

Je réfléchis beaucoup à la période de l'occupation : je pars de l'idée que les gens qui ont alors résisté, étaient secrètement plus violents que la force d'occupation elle-même. Une violence, qui ne serait pas apparue en temps normal, dans une société normale, je ne parle pas de la violence des caractériels.

Quand on voit la violence actuelle du monde économique, qui repart déjà et reproduit tout de la même façon, on se demande vraiment quelle forme de violence on pourrait inventer contre cela ? Comment résister à cela ? On commémore le mur de Berlin en ce moment, en fait Berlin commémore ce qui est pour les Allemands la fin de la seconde guerre mondiale, mais il y a des murs partout, des milliers de murs, réels ou complètement invisibles. Nous sommes dans une société incroyablement contrôlée aujourd'hui.

A.P. Le théâtre peut-il quelque chose contre cela ?

G.C. Oui, car il doit inciter les gens à questionner le réel qu'on nous impose. Si les gens pouvaient prendre l'habitude de poser la question « pourquoi ? » et éventuellement de refuser, les choses s'amélioreraient peut-être.

Dans un groupe, s'il y en a un qui dit non, ça peut suffire parfois à enrayer le système. Je ne recherche pas du tout un phénomène de masse. Je me raconte d'ailleurs une histoire au sujet du chœur grec : au milieu du chœur, un individu parle, on lui répond devant, à gauche, à droite. Mais un jour, personne ne lui répond plus. Que fait-il ? Il sort du groupe, et cherche ailleurs s'il n'y a pas quelqu'un qui va entendre ce qu'il essaie de raconter.

Si quelqu'un sort d'un spectacle, ou d'une série de spectacles, avec cette simple idée qu'on peut dialoguer avec quelqu'un d'autre que celui qui est là habituellement, c'est déjà énorme ; on propose aux gens d'adopter un petit changement comportemental. D'oser dire bonjour à cette femme qu'on croise tous les jours sans la saluer, d'échanger quelques mots avec un commerçant, des regards avec quelqu'un dans la rue ou dans le métro.

Je suis très préoccupé par cela : je trouve qu'on a une responsabilité énorme, dans la mesure où sans le vouloir parfois, on propose des modèles comportementaux, au théâtre, comme au cinéma ou à la télévision. La télévision sait très bien ce qu'elle fait, elle donne des clichés comportementaux.

Au théâtre il faut parfois faire attention : par exemple, quand on met en scène la mort. Dans la vie, on est d'abord stupéfait. Au théâtre on risque de montrer une mort esthétique, qui va fasciner : alors que quelqu'un qui meurt, c'est rien, c'est la stupéfaction. Dans toutes les situations, même les plus banales, il faut chercher « comment déjouer » comme le dit Genêt. C'est très important d'éviter les archétypes, ou de les forcer tellement qu'on finit par les dénoncer.

A.P. Vous recherchez l'inattendu et la surprise, mais vous n'êtes pas dans l'esthétique du choc. Vous souhaitez faire bouger les gens un peu, puis un petit peu plus, mais sans violence.

G.C. Oui, en effet, j'ai même horreur de ça. Prenons les pièces de Bond : Françon monte *Born (naître)* en faisant entrer les acteurs sur la scène avec des armes automatiques. Ça fait frissonner le bourgeois, mais c'est un truc imbécile, cela me met hors de moi. Ce n'est pas ça la violence : là, ce n'est qu'un jouet. La vraie violence est beaucoup plus insidieuse. Je déteste aussi l'usage de la musique assourdissante : c'est une forme de totalitarisme, avec lequel on peut faire marcher les gens n'importe comment.

A.P. Comme dans *Push up*, les relations entre les gens sont pleines de violence, mais ils n'en viennent jamais à s'affronter physiquement. Peut-être est-ce un point sur lequel vous trouvez en opposition avec votre directeur associé, Simon Delétang, qui semble rechercher beaucoup plus la confrontation directe, le choc.

G.C. C'est un pari ! Je pense que cela va lui passer, car Simon est très doué. Il a quelque chose à raconter, on va voir ce qu'il fera avec *For Ever Müller*. Son montage de textes est très intéressant.

Je n'aimais pas beaucoup *On est les champions*, on en a beaucoup parlé. Mais je l'ai laissé faire, car je ne veux pas agir en censeur. Il avait fait une très belle fin : tous les personnages entraient avec des ballons de foot à la place de leur tête, et on entendait un discours de Sarkozy...

Sa première mise en scène que j'ai vue était *Roberto Zucco*, son travail de sortie de l'Ensatt. Il avait fait un très beau travail de chœur avec sa promotion : il y avait une tension forte, mais pas une violence primaire.

A.S.N. Qu'attendez-vous de cette collaboration pour le futur des Ateliers ?

G.C. Que Simon Delétang prenne en charge ce lieu petit à petit. Ma préoccupation est que ce soit toujours un metteur en scène qui dirige ce théâtre. Il était là, parmi d'autres, car nous avons essayé plusieurs jeunes metteurs en scène : Emmanuel Daumas, qui est très doué, Olivier Rey, intéressant, David Mambouch, occupé cependant au TNP, Catherine Hargreaves, que j'aime beaucoup et qui a aussi beaucoup de projets. Ces jeunes gens sont très carriéristes de nos jours. Simon aura d'ailleurs d'autres envies peut-être, alors avec son accord, nous essayons d'inviter le plus possible de jeunes metteurs en scène, pour assurer le futur des Ateliers en maintenant plusieurs portes ouvertes. Mais Simon a vraiment des qualités, il est très intelligent et bossueur.

A.P. Où allez-vous au théâtre à Lyon, notamment pour chercher de nouveaux talents ?

G.C. Je vais souvent à l'Elysée, un peu au TNP. Je vais également au Point du Jour, et je suis régulièrement le travail d'Yves Charreton, qui a un vrai univers.

Le problème est que les gens qui nous intéressent, ne sont jamais programmés en Rhône-Alpes. À nos yeux, le fameux réseau de scènes Rhône-Alpes est très conventionnel. Je vais aussi à la Renaissance... cela dépend en fait, je vais là où il y a des

choses à voir. Rarement à la Croix-Rousse, presque jamais au Théâtre Nouvelle Génération, même si j'aime beaucoup son directeur, qui était venu chez nous il y a longtemps, avec un très beau travail sur Beckett

J'aime bien le travail de Raskine, mais nous sommes tellement différents ! Nous avons monté tous les deux *Comme nous avons été* de Arthur Adamov. Au début de la pièce, on trouve un homme endormi sur son lit dans une chambre d'hôtel. On voit entrer un ballon, puis une jeune femme, qui bouscule malencontreusement le réveil. L'homme se réveille, et la femme s'excuse en disant qu'elle cherche son petit garçon. L'homme regrette de ne pouvoir l'aider. Plus tard, la tante arrive, et elle aussi cherche le petit garçon. À la fin de la pièce, on s'aperçoit que l'homme qui est là est le petit garçon. Dans la mise en scène que j'ai faite, la mère était une belle femme. Dans celle de Michel, la femme qui entre est la mort, avec sa voilette noire, c'était Marief qui jouait magnifiquement. Mais pour moi, la mère ce n'est pas la mort !

Je trouve ces divergences pourtant très intéressantes, et j'aime beaucoup Michel, il faudrait prendre du temps pour discuter ensemble. Quand j'ai monté *Bouvard et Pécuchet* adapté par Alain Jugnon, je n'arrivais pas à me résoudre au fait que ces deux hommes soient vraiment deux imbéciles. Michel jouait Pécuchet, et pour lui, aucun doute, c'était un imbécile ! J'avais un mal fou à le convaincre du contraire !

Moi, je trouve ces hommes bouleversants, dans leur désir d'essayer de comprendre, même si c'est dérisoire. Même un grand chercheur est dérisoire. Voici ce que j'ai entendu dans une émission sur la recherche fondamentale : quand ils font des expériences, les chercheurs se mettent à trois, parce qu'on ne voit que ce qu'on imagine...