



**Agôn**

Revue des arts de la scène  
**Points de vue**

---

## Les conditions d'imagination du spectateur de théâtre aujourd'hui

Entretiens réalisés par Keti Irubetagoiena

Jean-François Sivadier, Jean-Louis Benoit, Lukas Hemleb, Nicolas Bouchaud, Stuart Seide et Keti Irubetagoiena

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1916>

ISSN : 1961-8581

### Éditeur

Association Agôn

### Référence électronique

Jean-François Sivadier, Jean-Louis Benoit, Lukas Hemleb, Nicolas Bouchaud, Stuart Seide et Keti Irubetagoiena, « Les conditions d'imagination du spectateur de théâtre aujourd'hui », *Agôn* [En ligne], Points de vue, Entretiens, mis en ligne le 05 novembre 2011, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1916>

---

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

---

# Les conditions d'imagination du spectateur de théâtre aujourd'hui

Entretiens réalisés par Keti Irubetagoiena

Jean-François Sivadier, Jean-Louis Benoit, Lukas Hemleb, Nicolas Bouchaud, Stuart Seide et Keti Irubetagoiena

---

En 2008, à l'occasion de recherches sur les conditions d'imagination du spectateur de théâtre, Keti Irubetagoiena interroge plusieurs artistes (metteurs en scène et acteur) sur leur rapport au spectateur pendant la période de création. Existe-t-il déjà, dans le temps d'un spectacle en train de se faire, une volonté affirmée de solliciter l'imaginaire du public ? Un metteur en scène se projette-t-il systématiquement dans la position d'un « spectateur idéal » ? Comment envisage-t-il les « idées » ou « effets » qui se font jour lors du travail ?

## Jean-François Sivadier : réveiller la capacité à jouer

Entretien réalisé le 8 février 2008, portant sur la mise en scène du *Roi Lear* de William Shakespeare.

Keti IRUBETAGOYENA. Votre mise en scène du *Roi Lear* est particulièrement ludique et, je dirais, « théâtrale ». De ce fait, elle accorde une place importante à l'imagination du spectateur. En aviez-vous conscience quand vous mettiez en scène ? Considérez-vous le rapport de connivence que vous entretenez avec le public comme l'une de vos préoccupations premières ?

Jean-François SIVADIER. Comme spectateur, on est marqué par la place qu'on a dans le spectacle. Un spectacle nous marque quand on a l'impression qu'on a une place sur le plateau, que le spectacle ne peut pas se passer de nous et de notre imagination. Mais nous, pendant le travail de répétition, on ne se dit pas forcément : « On va convoquer l'imagination du spectateur. » On se dit plutôt : « On va jouer. On va réveiller sa capacité à jouer, à interpréter la pièce. »

K.I. Vous avez placé, dès l'entrée des spectateurs, des acteurs dans la salle. Dans quel but ? Est-ce uniquement pour sortir de la « boîte à illusion » et exploiter l'espace scène-salle dans son entier ? Ou est-ce justement pour développer ce rapport de connivence dont nous

parlions : pour entretenir, avant même le début du spectacle, une étroite relation avec le public ?

J-F.S. Les deux. C'est également une façon d'accueillir les gens pour qu'ils aient l'impression d'entrer dans un endroit où ils sont attendus et que la représentation ne préexiste pas à leur présence. Le spectacle va commencer, devant eux, parce qu'ils sont là. Être dans la salle, c'est une façon de prendre les gens dans le temps et dans l'état d'esprit où ils sont quand ils arrivent au théâtre. Ne pas leur balancer, comme ça, d'emblée, la représentation, mais partir de leur état pour rentrer progressivement, avec eux, dans la représentation.

K.I. Pour ma part, je suis souvent agacé par les spectacles où des acteurs circulent dans la salle et interpellent le public. Je ressens généralement ça comme la volonté qu'a eue le metteur en scène de « faire un effet ». Ce ne fut pas du tout le cas lors du *Roi Lear*, au contraire : la coexistence des acteurs, des techniciens et du public me parut évidente. Comment avez-vous envisagé ce prologue dans votre travail ? Est-ce que vous vous êtes restreint ? Pensez-vous qu'il y a une limite à ne pas dépasser dans ce jeu avec le quatrième mur ?

J-F.S. Un tel parti-pris devient gênant quand on sent que les acteurs interprètent quelque chose et se mettent dans la salle justement pour créer un « effet ». Quand les spectateurs entrent dans la salle pour assister au *Roi Lear*, au contraire, ils découvrent des acteurs complètement décontractés, parlant d'autre chose, souriants. Je leur demande simplement d'être dans la chose qui leur permet de se concentrer le mieux possible. Alors, certains parlent énormément, d'autres rigolent, d'autres restent dans leur coin... Et ce temps-là est réel. Il n'est absolument pas joué... Puis le théâtre naît petit à petit. Ce qui est important, quand on est dans la salle, c'est de ne jamais agresser le public. Pour moi, le fait qu'il y ait des acteurs dans la salle n'est qu'une hypothèse, il ne s'agit pas d'en faire un manifeste.

K.I. Un peu plus tard dans le spectacle, Lear se précipite dans la salle. Il escalade les fauteuils au beau milieu du public. Il s'agit là pour moi d'une façon tout à fait différente de faire évoluer un comédien dans la salle. Elle est plus brutale que l'accueil initial...

J-F.S. Ça, c'est la limite, effectivement... Mais cette chose-là ne peut arriver que parce que depuis le début, on est dans un certain rapport avec le public et qu'on ne triche pas avec ce rapport.

K.I. Oui, j'avais pour ma part l'impression que ce début préparait mon imagination, me plongeait, en quelque sorte, en « état de théâtre »... Vous avez ensuite fait jouer des hommes par des femmes et vice-versa. Quel sens ces inversions de sexe avaient-elles, d'un point de vue dramaturgique ?

J-F.S. Parfois, des scolaires nous disent : « Mettre un acteur à poil, c'est un acte de provocation. » Il ne faut pas toujours penser que les choses extrêmes sont forcément dans la provocation. Si c'est de la provocation, c'est vain et ce type de mise en scène ne m'intéresse pas trop, personnellement. M'interroger maintenant sur le pourquoi des hommes jouent des femmes... Il faut savoir que, dans le cas de Lear, c'est à chaque fois une question de désirs... Dans le cas de Régane, par exemple, Christophe Ratandra voulait absolument jouer une femme, jouer cette fille. Au début, je ne voulais pas. Mais en général, quand tu proposes le rôle des filles de Lear à des comédiennes, elles ne sont pas contentes parce qu'elles ne veulent pas jouer les méchantes. Lui, voulait absolument le faire... Et, au bout d'un moment, j'ai trouvé qu'il y avait effectivement un rapport entre son désir et le fait, par exemple, que les trois filles de Lear soient différentes, le fait qu'au théâtre on ne vient pas défendre un personnage, mais d'abord

une parole et que cette parole-là, un garçon ou une fille peuvent la ressentir, ou du moins la mettre en avant, de la même façon. En ce qui concerne Kent, le schéma a été le même : Nadia Vonderheyden rêvait de suivre ce parcours. Et, évidemment, le miracle du théâtre, c'est que ça marche ! Ça pose des questions, mais ça marche ! Et pour moi, cet acte-là, de changer les figures, n'est pas plus grave que de choisir un acteur de quarante ans pour jouer le roi Lear sans chercher à le vieillir.

K.I. Ce parti pris d'inversion des sexes m'était apparu pourtant comme une volonté de souligner la nature fondamentalement théâtrale de ce spectacle. Par là, cela me semblait inviter le spectateur à imaginer librement.

J-F.S. Non, là encore, une distribution, n'est pas un manifeste. J'avais avant tout envie que ce soit ces acteurs-là qui jouent ces rôles. C'est une histoire de désir toute simple. Mais effectivement, le fait d'affirmer qu'on est au théâtre, à mon avis, réveille l'esprit critique du spectateur et fait appel à ce qu'il y a de plus intelligent en lui. On sait très bien que ce n'est pas parce qu'il voit un technicien pousser un praticable, qu'il ne va pas rêver sur ce qu'il est en train de voir.

K.I. Votre mise en scène regorge de trouvailles, de jeux théâtraux. Dans quelle mesure pensez-vous que cela excite ou, au contraire, risque de rassasier l'imagination du spectateur ? Ne pensez-vous pas, encore une fois, qu'il y ait une limite à ne pas dépasser ?

J-F.S. En général, on ne fait que ce qui est nécessaire... Par exemple, la première image est d'une nécessité absolue : une couronne sur le plateau, des chaises tout autour qui font comme des coulisses, et un rideau rouge. On ne peut pas être plus simple que ça. Quand on fait du théâtre, à mon avis, on a le droit de se servir de tout ce que suggère le texte. Et même si on se sert uniquement de ces choses-là, c'est déjà énorme. Le problème, c'est quand on commence à remplir avec de l'anecdote, des choses dont on n'a pas absolument besoin. Là, par exemple, tous les accessoires sont absolument nécessaires. Mais évidemment, quand Edmond se met du faux sang, on se dit que le sang doit venir de quelque part et l'idée qu'il prenne le sang dans un seau rend le seau nécessaire, et l'on peut ensuite décliner l'histoire du seau dans le spectacle.

Je n'ai pas l'impression de surcharger le plateau de signes. Je sais que c'est parfois l'impression qu'on a, mais si j'aime bien jouer avec les signes, je me refuse toujours à l'anecdotique. En règle générale, j'essaie toujours de m'adresser à tous les gens qui sont dans la salle. C'est-à-dire d'imaginer qu'un enfant de dix ans, à côté d'un universitaire de cinquante ans, peut recevoir le spectacle de la même façon... Pas au même endroit, bien évidemment, mais que ça peut les changer l'un comme l'autre. Il ne faut jamais essayer d'être plus intelligent que le spectateur, qui est déjà très intelligent. Il faut essayer, au contraire, d'être le plus naïf possible et le plus libre possible.

## Jean-Louis Benoit : ouvrir les voies de l'imagination

Entretien réalisé le 28 janvier 2008, portant sur la mise en scène du *Temps est un songe* d'Henri-René Lenormand par Jean-Louis Benoit.

Keti IRUBETAGOYENA. Quand vous mettez en scène, vous pensez certainement au spectateur : vous cherchez ce qui, en lui, provoquera une émotion (rires, larmes, effroi, inconfort, plaisir...). Mais vous arrive-t-il de chercher plus précisément ce qui fera jouer son imagination ?

Jean-Louis BENOIT. Bien sûr, oui. Je dirais même : tout le temps, puisque je pense que le théâtre est un art de la suggestion et non pas de l'information directe. Or, suggérer

signifie ouvrir les voies de l'imagination du spectateur, forcément. Tout art, me semble-t-il, que ce soit la peinture, la musique ou le théâtre, doit appeler le spectateur à imaginer. Par exemple, à la fin du *Temps est un songe*, un rayon lumineux, qui se projette sur le visage de Nico, suggère la surface de l'eau. Petit à petit, l'acteur passe en dessous. Je suggère l'élément liquide, le lac, et le personnage qui s'y noie. Je le suggère seulement et, à partir de là, le spectateur imagine. Un théâtre qui ne sollicite pas l'imagination du public, c'est un théâtre très cruel, un théâtre qui abrutit. Si le spectateur n'est pas sollicité, interpellé, il se retrouve comme face à sa télévision. Or, la télévision c'est le contraire de l'art. C'est une manifestation du spectacle totalement close, fermée. On te met une chape de plomb sur la tête. Tu ne peux rien imaginer, tu dois consommer. Je crois, oui, que l'art est une distraction, qu'il est là pour distraire. Mais par « distraire », je n'entends pas seulement « s'amuser », comme devant sa télévision, j'entends aussi « s'instruire », voir et « aller au-delà ».

Pour moi, le grand théâtre ne peut qu'être un théâtre de la suggestion, un théâtre qui suggère et qui fait que le spectateur est toujours sollicité pour imaginer un réel que le spectacle ne représente pas. Il faudrait reparler de Brecht, de la grande leçon de Brecht qui demande à ce que le spectateur soit toujours sur le qui-vive, ne soit pas terrorisé par l'image et qu'il n'y ait pas de quatrième mur entre la scène et le spectateur... À l'inverse, nous sommes dans une société d'images, où le théâtre lui-même emprunte de l'image au cinéma... Dans les années 80, le cinémascope est revenu sur les scènes, le cadre de scène, la boîte à images... Une boîte hypnotique qui écrase un peu par sa beauté... Avec les moyens sophistiqués d'éclairage et de son dont on dispose à l'heure actuelle, on arrive à créer des images qui fonctionnent sur le spectateur comme un narcotique. Donc son imagination n'est pas titillée.

K.I. J'ai vu quatre de vos mises en scène : Les Fourberies de Scapin (en vidéo), Henry V, Du malheur d'avoir de l'esprit et Le Temps est un songe. D'après vous, est-ce que certaines de ces quatre pièces faisaient davantage fonctionner l'imagination du spectateur ? Ou alors qu'elle la sollicitait différemment ?

J-L.B. Différemment, oui... La pièce de Shakespeare étant la plus représentative de ça puisque dès le début le chœur dit au public : « Ayez de l'imagination parce que la pièce se passe sur le champ de bataille d'Azincourt que vous ne verrez pas. Il va falloir que vous l'imaginiez. » Tout le théâtre de Shakespeare est un théâtre de la suggestion où on fait appel à l'intelligence du spectateur, à sa force visionnaire. Il ne s'agissait pas de montrer la bataille d'Azincourt, tout comme, dans Scapin, il ne s'agissait pas de montrer le port... Ce que nous dit Shakespeare, au début de *Henry V*, c'est que sans l'imagination du spectateur, le théâtre n'est finalement pas grand-chose. Et ce que je remarque, c'est qu'en tant qu'artistes, on se pose souvent de faux problèmes : « Est-ce que les gens vont comprendre ceci ou cela ? » Dans *Le Temps est un songe*, on n'a cessé de se poser des questions sur les portes : où vont ces portes ?, etc. Mais, ne nous posons pas ces problèmes ! Le théâtre est un art simple ! Le spectateur se fiche complètement de savoir où vont ces portes, j'en suis sûr... Il y a des portes, on entre en scène et on quitte la scène. Peu importe ! Le spectateur ne suit pas ça. Si le spectateur est obsédé par l'idée de savoir ce qu'il y a derrière la porte, c'est qu'il ne suit pas le drame, les conflits, le nœud de l'intrigue.

K.I. D'après vous, plus précisément, qu'est-ce qui, dans *Le Temps est un songe*, suscite l'imagination des spectateurs ? Je pense par exemple aux mouvements vidéo anticipant ou suivant les comédiens...

J-L B. Ça intrigue... Ces mouvements vidéo font beaucoup penser le spectateur. Je le sais parce qu'on a déjà joué une dizaine de fois et que j'ai discuté avec des spectateurs qui m'ont tous dit un peu la même chose : ça les intrigue énormément, et bien qu'ils en comprennent assez rapidement le sens, ça leur donne matière à penser, à réfléchir... Ces projections des personnages sont leur reflet, décalé, comme si une autre vie avait eu lieu ou allait avoir lieu... C'est un pan entier de la pièce : « Car nous ne sommes que fantômes, et que reflets de fantômes... », dit Nico. J'ai voulu suggérer cela dans ma mise en scène. Je ne savais pas comment au début. C'est en travaillant avec la vidéo que nous y sommes arrivés et je vois bien que le spectateur s'engouffre là-dedans. Car le sens reste ouvert. Ce qui s'oppose à l'imagination du spectateur, c'est le didactisme et cette pièce est tout sauf didactique. J'aime beaucoup ces œuvres dont on ne peut pas dire : « C'est ça. » Est-ce que Nico meurt à la fin ? Oui, certainement, bien sûr, mais ce n'est jamais dit. « Il est descendu du côté des étangs. » Bon, il y a 99,9 % pour qu'il soit mort, mais on ne le voit pas, on ne nous le dit pas.

Ce qu'il ne faut pas oublier non plus, c'est que l'imaginaire du spectateur est aussi, et avant tout, sollicité par le texte de la pièce elle-même. La pièce de Lenormand est parfaite pour cela puisqu'elle est conduite sur un style haletant : six tableaux où l'information est distillée petit à petit et où le spectateur est toujours sollicité, comme dans un film à suspense. Il se demande tout le temps : « Qu'est-ce qu'il va se passer ? », et il imagine des scénarios. La mise en scène doit suivre cela, suggérer un monde qui serve cette course vers l'abîme. Et je suis à peu près sûr que l'univers de miroirs, ce monde de reflets, d'apparitions et de disparitions, cet univers clos improbable... tout cela ne fait que servir le texte dans son étrangeté et appeler l'imagination du spectateur.

K.I. Lorsqu'on parle d'imagination du spectateur aujourd'hui, on a souvent tendance à dire que le théâtre qui suscite le plus l'imagination du spectateur, c'est le théâtre du plateau nu, le théâtre où les comédiens passent par la salle, le théâtre des inversions de sexe ? Est-ce qu'il vous est déjà arrivé de faire ça ? Pensez-vous qu'il s'agisse vraiment d'un théâtre qui stimule plus l'imagination qu'un autre ?

J-L.B. Ah non, non ! Tout ça, c'est du rien du tout. Faire entrer des acteurs par la salle, c'est d'une telle convention ! Il y a, oui, tout un théâtre qui se dit « de recherche », « de laboratoire » et qui prône d'« expérimenter des formes » notamment en brutalisant le spectateur, en le choquant. Mais, aujourd'hui, personne n'est choqué. On fait pisser des acteurs sur scène et tout le monde applaudit. Le bourgeois n'est pas choqué, c'est le bourgeois qui applaudit au contraire. En plus ce sont des vieilles choses qu'on voyait dans les années 60. Choquer a toujours fait partie du spectacle, que ce soit en peinture, en sculpture, au théâtre... Mais « choquer », ça veut dire quoi ? Ça veut dire réveiller le spectateur soit disant « endormi », ça veut dire le solliciter ? Moi, ce théâtre-là ne m'intéresse pas, ce n'est pas ça que je veux faire. Je ne crois pas qu'il faille brutaliser le spectateur. Il faut le prendre par la main, il faut le conduire avec tendresse sur des chemins, vers des clairières... Il faut quelque chose d'onirique... Je n'ai pas envie d'aller au théâtre pour recevoir des gifles.

Et le plateau nu, c'est souvent un aveu d'impuissance de la part du metteur en scène. La page blanche peut être une panne, un arrêt, ce n'est pas forcément un lieu où on

imagine. C'est vrai qu'un acteur qui est un conteur, comme Dario Fo le fut à une époque, peut être à lui seul un spectacle. Là, en effet, le plateau nu suffit. On est dans l'art sublime du théâtre né de l'acteur où, avec une boîte d'allumettes agitée, on entend les applaudissements d'un stade... Mais il s'agit alors de l'art du conte, non du théâtre lui-même. Je ne dis pas qu'il faille beaucoup de décors mais je crois qu'il faut quand même aider le spectateur. Strehler par exemple, dans *Il Campiello*, cette pièce qui se passe au lendemain d'un carnaval, avait accroché un petit serpentin sur un bout de câble qui traversait la scène. Il n'y avait que ça. Eh bien, à travers ce serpentin qui était là tout le temps, on voyait le carnaval. C'est ça, l'art de la suggestion poétique. Je suis persuadé qu'un metteur en scène doit faire preuve de propositions envers le spectateur.

K.I. Ce sont des souvenirs anciens, mais je me souviens que dans *Henry V*, il y avait une actrice qui jouait le rôle d'un page. Est-ce que c'était juste dû au nombre insuffisant d'acteurs ?

J-L.B. Oui, il y a un peu de cela... Il y a aussi le fait que ce page est un adolescent dans la pièce de Shakespeare... « Gentil page », on l'appelle... Il a quelque chose d'un peu féminin, donc je l'ai fait jouer par une fille... Mais, ne mentons pas, cela m'arrangeait aussi.

K.I. Mais par exemple, il y a des metteurs en scène qui volontairement décident de faire jouer tel rôle d'homme par une femme, ou l'inverse...

J-L.B. Eh bien, si ça a un sens, pourquoi pas... Mais ce sont des « coups » ça : « Tiens, on ne l'a jamais fait ! Je vais faire jouer tous les rôles de femmes par des hommes ! On va retrouver le XVII<sup>e</sup> siècle, ce que faisait Shakespeare... » Bon... Pourquoi pas ? Mais on ne vit plus au XVII<sup>e</sup> siècle donc, aujourd'hui, le sens d'un tel choix est forcément autre... Je me souviens d'un metteur en scène qui avait monté *Dom Juan* avec seulement des femmes. Tout ça, ce ne sont que des « coups » pour moi. Est-ce que cela sert vraiment l'œuvre écrite ? Est-ce que cela prolonge le sens ? Est-ce que cela nous entraîne vers une compréhension et une réflexion plus profondes sur la pièce ? C'est ça la question.

## Lukas Hemleb : trouver une circulation instantanée

Lukas Hemleb est metteur en scène. L'entretien, réalisé le 8 février 2008, porte sur les mises en scène de *La Marquise d'O* d'après Heinrich von Kleist et du *Misanthrope* de Molière.

Keti IRUBETAGOYENA. Quand vous mettez en scène, vous pensez certainement au spectateur : vous cherchez ce qui, en lui, provoquera une émotion (rires, larmes, effroi, inconfort, plaisir...). Mais vous arrive-t-il de chercher plus précisément ce qui fera jouer son imagination ?

Lukas HEMLEB. Je crois que je cherche toujours cette plénitude où les différents éléments d'un spectacle se joignent, je dirais conjointement, pour créer l'émotion ou le plaisir. Je trouve que le théâtre est, par excellence, un espace où se croisent les différents domaines de l'art et du plaisir. En somme, si j'ai uniquement le plaisir d'un texte, par exemple, je préfère le lire que le condamner au temps prédéfini du théâtre pour le concevoir. Pour moi, la langue est très importante : l'écriture de la langue, la maîtrise de la langue et la façon qu'a le comédien d'agir avec la langue. La parole doit absolument être incarnée : une langue qui se dit dans la raideur figée d'un corps qui ne se laisse pas imprégner par elle est quelque chose de profondément antithéâtral. J'essaie donc de trouver quels sont les ancrages de la langue dans le corps du comédien.

Ensuite, il y a tout le reste : il y a une histoire, l'effet de surprise, la scénographie... L'important c'est que chaque élément pour soi ne fait pas encore un plaisir de théâtre : c'est le croisement entre tous qui fait la particularité, l'unicité du théâtre.

K.I. Pour moi, *La Marquise d'O* joue beaucoup sur l'imagination du spectateur de théâtre. Cela passe d'abord par le texte même, mais également par la mise en scène et la scénographie. Je pense par exemple à ces arbres étranges aux allures de jeux de construction pour enfants. En aviez-vous conscience quand vous avez choisi de porter ce texte à la scène ? Est-ce que vous avez dirigé votre mise en scène en ce sens ?

L.H. Oui. Et ce n'était pas seulement particulier pour le spectateur, mais aussi pour le comédien. Tout le monde était un peu désarçonné par le fait de devoir sauter d'une narration froide dans une incarnation chaude en un laps de temps extrêmement court. Donc, naturellement, je me disais qu'il y avait une partie de plaisir à tirer de ça. Le metteur en scène cherche toujours les moyens de susciter l'imagination des spectateurs, mais il n'y a pas de garantie. On est un peu comme un peintre qui, à un certain moment, prend de la distance et dit : « Voilà. Là il y a maintenant quelque chose qui se passe tout seul. Là il y a tout à coup le tableau qui se peint lui-même. » Donc, il faut retrouver un peu ce relâchement pour que ce soit possible.

Un autre élément qui est pour moi très important, c'est la musicalité. La musicalité, c'est tout dans un spectacle. J'ai l'impression que beaucoup de metteurs en scène ne savent pas à quel point le rythme joue sur les émotions des spectateurs. Travailler la musicalité d'un spectacle, c'est créer certaines tensions intérieures. C'est chercher comment trouver une dissonance et une solution : tu crées d'abord une traction par des dissonances et ensuite tu ré-harmonises tout cela. Pour moi, il est très important que le spectateur passe par un moment de frustration, parce que c'est uniquement en traversant la frustration que se créera l'état d'ouverture. Il faut tromper l'attente du spectateur. Pour *La Marquise d'O* par exemple, les gens prennent très peur dans les premières minutes parce qu'il n'y a que du récit, que des histoires de guerre... Ils se disent : « Oh la la, si ça continue comme ça, ça va être terrible... » Donc le soulagement agit ensuite complètement en faveur du spectacle.

K.I. J'ai vu successivement *La Marquise d'O* et *Le Misanthrope*. Le projet de *La Marquise d'O* est plus surprenant. Il joue bien plus avec les conventions du théâtre que le deuxième. Le travail de création était-il très différent entre les deux ?

L.H. Oui, bien sûr... quoique naturellement il y a toujours un liant dans ma façon de travailler. Je demande toujours beaucoup de générosité au comédien, un investissement émotionnel très intérieur et très grand. Mais disons que, dans *La Marquise d'O*, on dispose d'une sorte de scénario. La nécessité d'avoir un complément d'invention est supérieure à ce que demande *Le Misanthrope*.

K.I. D'après vous, ces deux spectacles font-ils fonctionner différemment l'imagination du spectateur ?

L.H. Tu as vu *Le Misanthrope* à Lyon... Et quand j'ai vu la dernière, je n'étais pas très content. Ce qu'il y a de particulier à la Comédie-Française, c'est qu'un spectacle qui est dans le répertoire est soumis à des contraintes qui ne sont pas faciles à gérer : par rapport à la création du spectacle, l'année dernière, à la Comédie-Française, des onze comédiens qu'il y a dans la distribution, il n'en restait que trois à Lyon. Tous les autres relevaient de changements de distribution, que j'ai répétés mais dans un laps de temps beaucoup plus court. Je suis parti quelques temps et quand je suis revenu pour voir



comment ça se passait, j'ai eu la même impression que si j'étais rentré à la maison et que quelqu'un avait bougé tous mes meubles.

Il y avait quelque chose, par exemple, que tu n'as pas vu à Lyon, qui se passait entre Célimène et Arsinoé dans la version qu'on avait travaillée à Paris. On a beaucoup répété cette scène de la rencontre entre les deux femmes. C'est une scène très difficile parce qu'elle consiste d'abord en de très longues tirades qui paraissent assez statiques et très caparaçonnées. J'essayais de briser un peu l'armure. Je pensais retrouver une dynamique plus vivante, plus sportive, plus « dans le défi ». Et on arrive nécessairement, en répétition, à un stade où on ne met plus en scène mais simplement on trouve une dynamique qui est partagée. Donc, à un certain moment, après quelques heures de répétition, les deux filles ont abordé la scène et ça s'est fini sur quelque chose qui m'a laissé complètement pantois : la comédienne qui jouait Arsinoé s'est mise à mimer une scène de copulation avec Célimène mais avec une violence telle que cela suggérait plus un viol qu'une forme de rapport beaucoup plus tendre. Et on a conservé cette scène... C'est un moment qui a heurté beaucoup de spectateurs et qui a été une des raisons pour lesquelles le spectacle a été très contesté au début. Or, ça appartenait vraiment aux comédiennes. Elles avaient compris quelque chose que, moi, j'avais perçu uniquement de manière abstraite. Dans une improvisation sauvage, elles étaient parvenues à cela, et il y avait une grande justesse là-dedans. Pour moi, c'est un peu la magie du théâtre. Si moi j'avais eu l'idée et si je leur avais dit : « Tiens, pourquoi tu ne violes pas Célimène ? », ça n'aurait pas marché. C'était un moment très précieux. Arsinoé se mettait dans un déséquilibre terriblement humiliant et ça amenait à un dérapage qui, pour moi, traduisait exactement le climat exacerbé de la scène.

K.I. Mais plus précisément, qu'est-ce qui, dans ce spectacle, vous semblait à même de susciter l'imagination des spectateurs ?

L.H. La surprise de voir que *Le Misanthrope* ne fonctionne pas selon les codes très fermés de personnages complètement définis par leurs discours. J'ai essayé de trouver une circulation instantanée qui permette de comprendre comment, justement, de façon épidermique, certaines rencontres provoquent telle ou telle position chez les personnages, presque par improvisation... qu'il n'y a pas cette pyramide qu'on voit toujours entre un Alceste amoureux de Célimène et, derrière, des personnages fades comme Philinte et Eliante. Tous sont dans une même énergie amoureuse qui s'affronte et qui justement fait que les conflits s'exacerbent. Mais l'importance que j'avais donnée à cette part émotionnelle a fait qu'au moment de la création, quand vraiment les spectateurs les plus traditionalistes de la Comédie-Française sont venus voir le spectacle, j'ai été honni. J'ai reçu des lettres de menaces disant que des gens comme moi, qui abusent ainsi de Molière, devraient être expulsés de France. On m'a même écrit qu'ils regrettaient le siècle où l'on pouvait encore provoquer en duel... Les gens étaient dans une rage blanche en voyant ce spectacle, parce qu'il détruisait l'image d'Épinal qu'ils se faisaient d'un *Misanthrope* très intellectuel, très discoureur.

K.I. Je pense, pour ma part, aux jeux de transparence du décor. Les avez-vous pensés dans le sens d'un travail de l'imagination du spectateur ?

L.H. Oui, absolument. Même si ce n'était pas le même scénographe que pour *La Marquise d'O*. Je suis assez ennuyé par les spectacles qui prennent des classiques pour les déplacer dans le temps, pour les placer dans d'autres époques. C'est une démarche qui m'ennuie... Mais je ne voulais pas me retrouver non plus dans les esthétiques traditionnelles d'un « spectacle de Molière à la Comédie-Française ». Je me suis dit qu'il

fallait trouver une façon allusive de jouer en liberté avec les codes du théâtre classique. Pour moi, l'ancrage du *Misanthrope* dans la société de l'Ancien Régime, dans le temps de Louis XIV, est essentiel parce que je sais qu'il n'y avait pas alors de sphère privée, que tout était contaminé par la vie publique, la vie courtoise. C'est un axiome sans lequel le texte perd son énergie. Donc j'ai voulu agir avec ça. Je me suis dit qu'au lieu de construire les murs, j'allais plutôt trouver un principe léger, transparent, qui permettrait de créer cette sorte d'enfermement, cette « chambre de pression » dans laquelle ce monde est contenu, mais qui permettrait aussi de créer une prospection vers les paysages intérieurs, vers un miroitement des émotions à l'intérieur de l'âme. C'est en cela que le principe de la transparence me semble juste.

K.I. Donc, vous expliquez ce principe de base au scénographe...

L.H. Oui, c'est dans les retours... J'essaye de ne pas trop baliser le chemin du scénographe. Et même, parfois, je me retiens de dire les choses que je sais parce que je préfère que le scénographe les trouve lui-même. Je préfère lui permettre d'être bien centré sur lui-même dans le travail plutôt que de lui donner trop de directives.

K.I. Lorsqu'on parle d'imagination du spectateur aujourd'hui, on a souvent tendance à dire que le théâtre qui suscite le plus l'imagination du spectateur, c'est le théâtre du plateau nu, le théâtre où, par exemple, les comédiens jouent dans la salle, au milieu des spectateurs, le théâtre des inversions de sexe... Est-ce qu'il vous est déjà arrivé de faire ça ? Pensez-vous qu'il s'agisse vraiment d'un théâtre qui stimule plus l'imagination qu'un autre ?

L.H. Ça peut m'arriver, mais... La question est en fait... Tout est permis au théâtre, on peut tout faire, mais il faut toujours se demander si ça n'a pas déjà été trop vu... Par exemple, je suis allé voir un spectacle où les acteurs entraient par la porte de la salle. Or, je connais ça tellement... ça devient presque une mode, une habitude...

K.I. N'est-ce pas un travers du théâtre contemporain d'oublier la simplicité pour un excès de spectaculaire ?

L.H. Disons, ce que tu appelles simplicité, pour moi, c'est quand même ce qui domine le théâtre pour la grande majorité de son histoire : l'opulence bourgeoise n'occupe finalement qu'un siècle, peut-être, sur mille et deux mille ans d'histoire du théâtre. Je trouve qu'aujourd'hui on ne peut plus tellement faire confiance au principe très dialogué d'un certain théâtre qui se situe dans des scénographies très descriptives : toutes les pièces de Gorki, d'Ibsen, de Strindberg, de Tourgueniev... Ce sont des formes de théâtre qui ont leur justification, qu'on peut même pratiquer. On peut même les pratiquer avec une grande justesse en y trouvant des ressorts dramatiques formidables, mais en même temps il faut tout le temps les interroger parce que je pense qu'à une certaine époque les gens vivaient dans l'illusion que c'était uniquement ça la forme la plus développée, la plus civilisée du théâtre.

Si tu regardes le théâtre chinois du XII<sup>e</sup> siècle, et même des périodes antérieures, il y a toujours un personnage qui entre en scène et qui dit : « Moi, je suis le juge. Je viens de la montagne pour rencontrer une jeune femme qui refuse de se faire marier à un homme. » Ce côté très simple et direct avec le public, c'est quand même ce qui domine le théâtre dans une grande partie de son histoire. Et je crois que l'imagination fonctionne justement là où le théâtre s'affranchit de sa pauvreté pour mettre au centre l'idée. Le théâtre de nos jours vit quand même – c'est un peu une banalité de le dire – beaucoup moins au milieu de la société qu'à une époque où il n'était pas concurrencé par le cinéma et la télévision. Par exemple, c'est très émouvant de lire à quel point un auteur vaudevilliste pouvait devenir une riche star au XIX<sup>e</sup> siècle. C'est très intéressant

de voir à quel point il y avait des vues spéculatives sur un vaudeville de Feydeau et une vie nocturne complètement débraillée autour. Ça fait rêver aujourd'hui... Donc, vu que le théâtre n'occupe plus la vie publique ni en terme de débat, ni en terme de polémique, ni en terme de scandale, il a du mal à trouver sa place. Et je crois qu'un des réflexes que les gens peuvent avoir c'est de chercher à créer justement un impact par n'importe quel moyen auxiliaire. C'est presque légitime, seulement, moi, ça ne m'intéresse pas.

## Nicolas Bouchaud : sur la crête du silence

Nicolas Bouchaud est interprète de Lear dans *Le Roi Lear* de William Shakespeare mis en scène par Jean-François Sivadier. Entretien réalisé le 31 Mars 2008.

Keti IRUBETAGOYENA. Comment, dans votre travail de comédien, envisagez-vous le rapport au spectateur ? Est-ce que, quand vous créez, vous pensez à la façon dont va fonctionner son imagination ?

Nicolas BOUCHAUD. Tout le temps, oui... quasiment... Je pense surtout à la question que le spectateur va pouvoir se poser selon que je choisis une option d'interprétation ou une autre. Dans *Le Roi Lear* évidemment je me suis beaucoup posé cette question puisque, *a priori*, je n'ai pas quatre-vingt ans. Or, déjà, cette chose-là induit un certain rapport au spectateur. Je sais que je ne vais pas jouer un vieillard, donc je sais qu'il y aura nécessairement un décalage entre ce qu'on va dire de moi en tant que roi Lear et ce qu'on va en voir. Le spectateur sera dans un endroit d'écoute particulier, qui n'est pas mimétique par rapport à ce qu'il voit. Et je travaille avec cet écart-là. Par exemple, il y a un moment dans le travail où j'ai choisi de « faire le vieux », de « jouer au vieux », plutôt que d'« être vieux ». « Jouer au vieux », ce n'était pas pour ressembler à un vieux, mais plutôt parce que, dans la pièce, Lear « joue un vieux » pour mettre à l'épreuve ses filles. Pour moi, ça avait du sens : c'était une attaque et une mise en dérision de Lear par rapport à Régane, par exemple. C'était intéressant, à ce moment-là, de jouer ça.

Quand je réfléchis à un rôle, je vais systématiquement essayer d'aller contre ce que je crois être la chose, disons, « usuelle », « traditionnelle ». Sans arrêt je joue avec cet écart-là. Voilà comment marchent le rapport au spectateur et les options d'interprétation : on joue avec l'écoute du spectateur et surtout, peut-être, avec sa capacité inventive. Quand on dit : « Voici le roi ! », le spectateur n'a pas envie de voir un roi, la représentation d'un roi – ce qu'on pense toujours qu'il faut faire au théâtre...-, il a envie de voir quelqu'un qui arrive et de voir comment ce quelqu'un va mentir le mieux possible.

K I. J'ai été particulièrement marquée par la scène de la tempête, créée par le seul fait de deux comédiens en scène. Elle m'a d'autant plus séduite que je l'ai trouvée bien plus impressionnante, par exemple, que la véritable tempête créée par André Engel à grand renfort de bruitages et de neige artificielle lors de sa mise en scène du Roi Lear en 2007.

N.B. La tempête, c'est la première idée qui nous est venue, quasiment six mois avant le début des répétitions. Elle n'est pas du tout venue pendant... Jean-François et moi étions d'accord sur le fait que la tempête devait partir des acteurs. Et pour ma part, j'étais obsédé, dans mon travail sur Lear, par la question du corps, de la transformation du corps. J'étais également obsédé par les écrits de Dario Fo, notamment quand il explique comment, grâce au masque, il oblige le spectateur à faire un cadre... On a par exemple demandé à Vincent Rouche de venir travailler avec nous. Vincent Rouche travaille sur le clown, sur le rapport de l'acteur, sur un plateau, avec le vide autour. Je

voulais vraiment qu'on puisse voir, dans cette tempête créée juste avec nos corps, une toute petite chose d'abord qui tout d'un coup s'agrandirait... Pour moi, c'était vraiment obsessionnel.

Et cette seule scène interrogeait beaucoup de choses plus profondes qu'on avait déjà mises en travail avec Jean-François Sivadier : qu'est-ce que l'instant présent et comment joue-t-on vraiment avec ? Comment une action physique peut-elle être reprise par la parole ? Mais aussi : Qu'est-ce qui fait profondément l'originalité du théâtre ? Quels sont les outils qui ne peuvent être que théâtraux ? Quels sont les outils qui font du théâtre une chose indépassable qu'aucun autre art ne peut faire ? Il y a plein de choses, mais notamment il y a l'acteur... Dario Fo parle des possibilités innombrables qu'a un acteur, avec son corps, d'inventer une langue, une tempête, un château... Pour moi, ça, c'est vraiment exceptionnel, et proprement théâtral. C'est en ce sens que le travail sur cette scène était fondamental à mes yeux. Si on ne l'avait pas faite comme ça, je n'aurais pas été content.

K.I. Pendant toute la tempête, il règne un profond silence dans la salle. On sent tous les spectateurs concentrés sur ce qui se passe sur le plateau. Est-ce que vous le sentez en scène ? Est-ce que vous jouez de ce silence pour allonger ou écourter votre jeu ?

N.B. Bien sûr, oui. Dans le meilleur des cas, il faut commencer à la crête du silence. Dans les instants de silence, d'écoute entre le public et les acteurs, il y a un moment où le silence est à son maximum, puis il retombe. Il faut être à l'écoute du silence pour essayer de sentir la crête du silence et commencer sur cette crête-là. La tempête interroge vraiment l'instant présent de la représentation. Lear et le fou partent sur la lande. Ils sont tous les deux sur cette lande, et cette lande est grotesque. On pense qu'elle est romantique, mais elle n'est pas romantique. C'est plus humain que ça... Lear et le fou sont tous les deux sur la lande. Ils n'ont plus rien. Or, Norah et moi sommes exactement dans la situation réelle d'un plateau nu, les bras ballants. Il n'y a plus de partenaires, plus rien. Et juste avant, une scène annonce cette tempête, comme si on annonçait un sujet d'improvisation... Pour moi, la situation des acteurs correspond alors exactement à la situation des personnages, sans l'illustrer pour autant. On est dans une vérité du plateau.

K.I. J'ai beaucoup parlé avec Jean-François Sivadier du fait que les comédiens circulent dans la salle au moment de l'entrée des spectateurs. Je lui disais que d'ordinaire je n'apprécie pas ce genre de parti pris, mais que je l'avais trouvé particulièrement juste ici. Comment l'envisagez-vous en tant que comédien ?

N.B. C'est assez simple... Pour nous, et pour le public d'ailleurs, c'est comme un sas. Ça désinhibe, ça désangoisse. Je ne sais pas... Vraiment, c'est très simple pour moi. Il n'y a pas de préparation. Ce n'est pas ostentatoire. Sinon, ce serait épouvantable... Si c'était sursignifié, ça deviendrait pénible. Le début de la pièce est une cérémonie. André Engel, d'ailleurs, l'avait faite en privé. Je pense au contraire que cette cérémonie n'est forte que si elle se déroule en public justement. La réaction de Lear face à Cordélia peut se comprendre parce qu'il est blessé dans son orgueil en public. Or, il se trouve qu'au théâtre, le public est là. Ça tombe bien. On se racontait que les gens qui entraient dans la salle étaient des invités conviés à la cérémonie du partage du royaume par Lear. Le théâtre se passe en même temps que l'histoire... Mais, au début du travail, il y a eu tout un temps où j'avais envie de jouer sur l'attente : on attend quelqu'un, qui est Lear, et le dialogue de Gloster et Kent prend place dans cette attente-là, dans cette chose qui ne démarre pas. J'avais envie de voir jusqu'à quel point on pouvait pousser un « non-

démarrage ». Ce qui se passe en général, dans ces cas-là, c'est que les gens applaudissent... Je voulais voir comment travailler ce rapport à l'attente du spectateur, voire à son exaspération.

K.I. Cette façon d'évoluer dans la salle est très différente d'autres interventions, plus violentes dirais-je, comme celle où vous escaladez les fauteuils au beau milieu du public. Est-ce qu'il est arrivé que certains spectateurs réagissent mal à cela ?

N.B. Non, je pense que ça leur plaît. J'ai toujours vu des gens très souriants à ce moment-là. Je n'ai jamais vu de gens vraiment gênés. Mais ça, ce sont des trucs... Jango Edwards passait son temps dans la salle avec une massue en plastique à taper sur la tête du public. C'est le côté « foire »... Je ne dis pas que les gens aiment ça, je dis juste que c'est fait dans cet esprit-là, dans cet esprit de foire. En même temps, il faut reconnaître qu'à ce moment-là du travail, on s'est posée la question : « Qu'est-ce qu'on n'a pas encore fait ? », tout en prêtant attention bien sûr à la façon dont la scène se développait et à ce dont elle avait besoin... Il faut miser sur l'imagination du spectateur. Le vrai metteur en scène, c'est le spectateur. Quand je réfléchis à un personnage, je m'aperçois que ce qui est intéressant c'est le dialogue entre l'acteur et son personnage. Au fond, c'est ça qu'il faut mettre en jeu... Et ça veut dire que moi, acteur, je laisse la place au spectateur de construire le personnage. Je ne fais que les bouts du puzzle, sans les relier entre eux.

K.I. Pour moi, ce théâtre-là est très différent de ce qu'on voit la plupart du temps aujourd'hui. Avez-vous conscience d'une réelle différence ?

N.B. Je ne sais pas si on fait un théâtre si différent, si vraiment il n'y a pas beaucoup de théâtre comme le nôtre... Mais en tout cas, pour moi, il y a des formes mortes où le théâtre réapparaît comme quelque chose de pénible, d'un peu ennuyeux, où on n'écoute plus rien. Un théâtre qui reste loin de nous. On peut prendre comme exemple la mise en scène du *Roi Lear* par André Engel... On ne peut pas dire que les acteurs ne soient pas bons. Piccoli est un immense acteur, mais Engel ne mise que sur la grandeur de cet acteur et pas sur sa capacité inventive. Pour moi, c'est un type de spectacles – et c'est plutôt un spectacle de qualité dans cette forme-là – que j'appellerais « culturel ». On vient écouter un texte en s'ennuyant un peu, et en ne comprenant rien. Moi, je n'ai rien compris, vraiment rien. Je suis sorti de là en me disant qu'il ne fallait pas qu'on monte *Le Roi Lear* parce que c'était une pièce chiante. C'est ce que j'ai ressenti. J'ai vu, pendant deux heures et demi, une palette de références cinématographiques... Un très bel espace d'ailleurs, mais chargé de références... Y compris dans les costumes. Une surcharge de signes. Pour moi, par exemple, ce magnétophone de Lear qui enregistre les déclarations des filles me raconte déjà que les filles mentent, qu'il n'est pas dupe, etc. Or, quand je lis le texte, je ne lis pas ça. Si je prends le texte au pied de la lettre, je peux croire pendant un certain temps qu'elles disent la vérité, qu'il les croit et surtout qu'il a envie de les croire. Ce qui me paraît plus intéressant que d'afficher déjà un cynisme ou une ironie.

On en revient à ce que je disais tout à l'heure quand je m'interrogeais sur : « Qu'est-ce que travailler le théâtre en essayant de rechercher son originalité la plus profonde ? » Nous, dans l'idéal, ce qu'on souhaite toujours – mais ce n'est pas possible, maintenant, parce que le temps de travail est trop court – ce serait presque de démarrer sans décor et sans costumes pour que tout se fasse au fur et à mesure... C'est quelque chose qu'on a gardé du travail avec Gabily. Avec lui, on a vraiment fait des spectacles, par exemple *Gibier du temps n° 2*, où on a commencé sans espace. On travaillait à la campagne, à

Hérisson, en plein milieu d'un champ, avec les matériaux qui étaient à notre disposition. Ce n'était que de la récupération mais c'était un spectacle magnifique, et une saison magnifique.

## Stuart Seide : perdre sa place

Stuart Seide est metteur en scène et directeur du Théâtre du Nord. Entretien réalisé le 13 Mars 2008.

Keti IRUBETAGOYENA. Quand vous mettez en scène, vous pensez certainement au spectateur : vous cherchez ce qui, en lui, provoquera une émotion (rires, larmes, effroi, inconfort, plaisir...). Mais vous arrive-t-il de chercher plus précisément ce qui fera jouer son imagination ?

Stuart SEIDE. Ce n'est pas vraiment comme cela que je me pose la question. Quand un metteur en scène élabore un spectacle, à partir d'un certain temps de répétitions, je crois qu'il entre dans une sorte de jeu de rôle. D'un côté, il crée et il sait parfaitement pourquoi il propose ceci ou cela. D'un autre, il se déplace dans la salle et se glisse dans la peau du « spectateur qui débarque ». Il essaye de jouer au grand naïf, un peu amnésique... Même s'il le fait toujours imparfaitement car il ne peut oublier le pourquoi des choses... Jean-François Sivadier, que je connais bien, a une mémoire formidable. Il connaît les pièces qu'il monte par cœur. C'était mon cas autrefois : je pouvais entendre les répliques que les acteurs oubliaient. Maintenant, et je ne crois pas que ce soit une question de mémoire, je fais comme « exprès » de ne pas apprendre parfaitement le texte, par exemple. Cela me permet d'être encore plus proche de ce « spectateur qui débarque ».

Il m'arrive ainsi de me mettre derrière ma chaise, pendant quelques heures, et de me demander : « Est-ce que je comprends tout ? Est-ce que j'entends tout ? Est-ce que tout est articulé ? » J'essaie concrètement de me glisser dans la peau de cet inconnu naïf. J'essaie de regarder sans anticiper et de deviner où il va regarder, comment il va écouter et interpréter. Je suis conscient que c'est approximatif et que ça ne se déroulera jamais vraiment comme je l'ai imaginé, mais je tiens à faire ce jeu-là car ensuite c'est en fonction de ce que j'ai pu remarquer que je prends des notes, que je retransforme, que je crée pendant des heures, des jours voire des semaines avant de recommencer cette démarche... Et ainsi de suite.

C'est vraiment sous cet angle là que j'envisage mon rapport au spectateur dans le travail de répétition. Une autre méthode que j'apprécie, une fois l'exploitation commencée, ou lors des avant-premières, consiste à me glisser dans la salle avec les spectateurs. Le fait d'être avec eux, noyé au milieu d'eux, me contamine. J'ai tendance à mieux entendre et à mieux voir ce qui se passe sur le plateau car je vois l'œuvre à travers leurs yeux et leurs oreilles. Je sens les regards notamment. Je sens s'ils regardent à droite ou à gauche. Je sens si le rythme est trop rapide ou trop lent, ce qui est beaucoup plus difficile à percevoir dans une salle vide. Ainsi, après avoir créé et fabriqué, je prends du recul et je vis ce qui est devant moi.

De toute façon, un metteur en scène doit toujours être conscient, et accepter, qu'au théâtre, il apporte un certain matériau mais c'est le spectateur qui crée le spectacle dans son cerveau. C'est d'abord une question d'espace. Devant un écran, grand ou petit, tous les spectateurs ont le même point de vue. On sait très bien que ce n'est pas le cas

au théâtre. Il y a une différence entre être assis au premier ou au dernier rang, plutôt à jardin ou plutôt à cour. S'il y a cinq cent places, il y aura cinq cent points de vue différents. Dans une petite salle de cent places, s'il n'y a que trois ou quatre rangs, la différence est minime. Mais dans une salle de cinq cent places, les spectateurs voient et entendent un autre spectacle. Si on ne peut pas assumer cette différence-là, l'aimer même, il ne faut pas faire du théâtre, il faut faire du cinéma...

Mais même sans cela, chaque spectateur verra de toute façon un spectacle différent, propre, sien. J'ai monté un spectacle comprenant six pièces courtes de Beckett dont *Acte sans paroles* qui est normalement une pantomime avec des cubes qui descendent, etc. Le parti pris était que Georges Bigot arrivait costumé, petit bonhomme irlandais, et disait les didascalies de Beckett, presque comme un metteur en scène qui raconte le spectacle qui va se jouer là : « Un homme arrive sur scène. Descend des cintres un cube. Descend des cintres un autre cube. » On a créé ce spectacle à Poitiers, puis on l'a joué à Gennevilliers, avant de le présenter à Avignon, deux ans plus tard. Lors d'une rencontre avec le public, un couple de spectateurs est venu me voir pour me demander pourquoi j'avais changé la mise en scène depuis qu'ils l'avaient vu à Gennevilliers : pourquoi, à Avignon, on racontait la pièce, alors qu'à Gennevilliers on la jouait... Je leur ai répondu que je n'avais rien changé mais tous deux étaient convaincus de ce qu'ils disaient et refusaient de me croire. La dame me disait : « Je ne veux pas vous embêter, je ne voulais pas poser la question en public devant les autres, mais pourquoi vous avez éliminé les jeux de scène, transformé ça uniquement en didascalies ? » On n'avait rien changé. Donc, deux ans auparavant, un homme faisait voir un spectacle, un spectacle virtuel, et deux ans plus tard les spectateurs étaient convaincus d'avoir vu ce spectacle joué.

On sait très bien, si on s'intéresse aux sciences cognitives, qu'il n'y a rien de moins fiable qu'un témoignage dans les procès. Après un accident, si on fait venir six témoins oculaires, tous seront convaincus d'avoir vu et entendu des choses qui n'en seront pas moins différentes. Et chacun dira vrai. Pour un metteur en scène la question à se poser est donc la suivante : quel est le tronc commun absolument essentiel à apporter aux spectateurs pour que tout le monde comprenne ceci ou reçoive cela ? Ensuite, il y a les corridors insoupçonnés, insoupçonnables, que le spectateur individuel prendra et qui enrichiront ce tronc commun. Est-ce important ? Lorsqu'on passe une soirée avec un homme ou une femme intéressants, l'essentiel est que chacun se lève de la table, content d'avoir passé la soirée avec cet homme ou cette femme remarquable, enrichi par cette rencontre, ayant l'impression que cette rencontre l'a aidé à mieux voir ou comprendre le monde. Chacun a sûrement glané des choses très différentes mais l'essentiel c'est que tout le monde sorte de là et se dise : « Quel homme ou quelle femme remarquable ! »

C'est pour cela que j'évite, encore maintenant, de dire : « Qu'est-ce qu'on veut raconter avec cette scène-là ? » Je n'ai pas à raconter. Je n'ai pas à illustrer ou à montrer. Je fais des choses sur le plateau. J'ai une idée de pourquoi je les fais, mais je sais très bien que je n'ai aucune maîtrise de l'interprétation que le spectateur en fera. Je peux seulement déclencher son imagination... Parfois, cela peut être avec un mot, un regard, un geste, un élément de son. Parfois il faut des tonnes et des tonnes de décor. Cela dépend... Je peux suggérer, je peux amener quelque chose sur le plateau. Toute la question est : « Quel est l'espace de liberté que je souhaite donner au spectateur ? » Il arrive, dans un certain théâtre « privé », que tout soit pré-digéré. On fait du théâtre comme on fait des téléfilms sur TF1. C'est un choix. Et ce théâtre pré-mastiqué, où le spectateur est

complètement passif, a sa place. Ce n'est pas le théâtre que j'aime. Ce n'est pas le rôle du théâtre que j'aime. En tant que metteur en scène, l'essentiel est de savoir quel théâtre on veut défendre.

---

## INDEX

**Mots-clés** : jouer, imagination, spectateur