



Agôn

Revue des arts de la scène

5 | 2012

L'entrée en scène

“Chercher les seuils de jeu”

Entretien réalisé par Anne Pellois

Christian Schiaretti et Anne Pellois



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2428>

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Christian Schiaretti et Anne Pellois, « “Chercher les seuils de jeu” », *Agôn* [En ligne], 5 | 2012, mis en ligne le 25 janvier 2013, consulté le 26 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2428>

Ce document a été généré automatiquement le 26 avril 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

"Chercher les seuils de jeu"

Entretien réalisé par Anne Pellois

Christian Schiaretti et Anne Pellois

NOTE DE L'ÉDITEUR

Entretien réalisé le 10 juillet 2012, au TNP.

Christian Schiaretti est directeur du TNP de Villeurbanne et metteur en scène. Il intervient également à l'ENSATT dans les formations de metteur en scène et auprès des acteurs. C'est à ce double titre, en tant que formateur mais surtout en tant que metteur en scène, que nous avons creusé la question de l'entrée en scène, dont il parle à travers les spectacles qu'il a montés.

Espace naturaliste, espace cérémoniel

Anne PELLOIS : Dans vos fonctions pédagogiques à l'ENSATT, auprès des élèves metteurs en scène ou bien des élèves comédiens, enseignez-vous l'entrée en scène ?

Christian Schiaretti : Dans ma pratique pédagogique à strictement parler, en dix ans, je ne me suis jamais posé réellement la question. C'est-à-dire que je n'ai pas organisé une session, un cours, ou une expérimentation ayant pour fond la question de l'entrée en scène. La question est posée dans la formation avec les jeunes metteurs en scène par le biais de la constitution des story boards. Dans ce cadre là, on travaille la question très technique de l'entrée. Par exemple, si l'on fait une coursive pour faire entrer un chœur dans un opéra avec des marches, est-ce qu'on dispose d'assez de mesures de musique pour que le chœur arrive au complet avant de chanter sur la coursive ?

Lors des répétitions, même si on n'étudie pas la question, l'entrée en scène est toujours présente. Dans *Mademoiselle Julie*¹ par exemple, je n'arrêtais pas de leur dire qu'ils n'entraient pas. Il n'y avait pas d'antériorité extérieure à leur geste, à leur apparition dans l'espace, à l'action d'arriver. On constatait un déficit sans pour autant que ce déficit-là soit le lieu d'un enseignement ou d'une expérimentation qui conduirait à

définir des règles. On a bien sûr « parlé » l'entrée en scène, puisqu'on avait à ouvrir ou fermer une porte, rentrer dans un espace ou ne pas entrer. La question se pose donc toujours, mais elle n'était pas étudiée. Pas par moi en tous les cas. Et je n'ai pas souvenir d'avoir rencontré la question lors de ma formation. Alors qu'on pourrait établir des règles, des entraînements, qui seraient liés à la qualité de l'entrée.

AP : Et dans votre pratique de la mise en scène ?

CS : En tant que metteur en scène, ce sont des questions que je pose au scénographe, car l'entrée en scène est d'abord d'ordre architectural. Il y a deux cas de figure qui se posent à un espace en matière d'entrée en scène. Soit le décor est composé de lignes de fuite qui excèdent le cadre, et qui supposent donc un réalisme du décor proposé. C'est *Ruy Blas*². Quand l'acteur arrive et qu'il pousse la porte, il vient d'une histoire antérieure et d'un espace extérieur qui se met à exister dans la tête du spectateur. Dans ce premier cas de figure, on va dire qu'on est dans un espace d'essence naturaliste, qui conduit l'acteur à avoir dans son geste ou dans son arrivée une charge psychologique, une charge d'état, une charge quelquefois physique s'il porte quelque chose, qui justifie l'antériorité, et qui justifie le décor. Au scénographe de répondre à cette question de la ligne de fuite du décor. L'autre cas de figure c'est l'objet posé sur le plateau, qui sera clairement défini comme l'espace dans lequel se déroule la représentation, comme dans *Le Grand théâtre du monde* de Calderón³. Là, l'espace est donné comme espace théâtral, encore qu'il ait aussi des lignes de fuite. Mais il se revendique pour lui-même comme espace théâtral. Dans ce deuxième type d'espace, on peut à nouveau en distinguer deux : soit le théâtre existe pour lui-même, c'est-à-dire pour la salle dans laquelle il se déroule, sans médiation scénographique, encadré par ses pendrillons et son lointain. Dans ce cas, on peut dire qu'on met le spectateur devant une abstraction ou une convention d'entrée. L'acteur peut entrer agité d'une existence antérieure ou bien jouer avec l'objet théâtral, par exemple en faisant bouger le rideau. Il revendique ainsi le théâtre. Celui qui rentre, c'est quelqu'un qui va jouer, ou quelqu'un qui nous dit : « je joue ». Alors que dans l'autre cas de figure, il apparaît du pendrillon, il apparaît comme un personnage qui vient d'un inconnu, un infini imaginaire.

AP : Dans un cas donc ce serait l'acteur qui entre, et dans l'autre le personnage ?

CS : Quasiment oui. Dans un espace qui n'est que théâtral, qui serait de l'ordre du cérémoniel. Et dans cette revendication de l'espace cérémoniel, il y a l'objet posé sur scène, comme dans *Le Laboureur de Bohème*⁴ ou les tréteaux des Molière⁵. L'objet posé instaure pour l'acteur une zone intermédiaire entre le théâtre en tant qu'architecture et la zone de jeu. Là aussi, plusieurs solutions. Dans *Le Laboureur*, il n'entre pas. Le rideau s'ouvre sur un noir, la lumière se fait et il est déjà en situation. La question est évacuée. Dans les Molière, les acteurs sont visibles dans cet espace intermédiaire, on les voit monter sur l'espace de jeu. L'espace de l'entre-deux, qui est un espace fictionnel parce que cette présence est jouée, est l'espace de sa disponibilité, dans lequel il n'est ni en jeu ni hors jeu, où il serait acteur avant d'être personnage.

La Jalousie du barbouillé, mise en scène Christian Schiaretti, 2006

Christian Ganet

Je résume : soit le décor excède le cadre, et dans ce cas les réponses sont simples, elles sont toujours d'essence naturaliste : questions de rythme, de rapport sensuel à l'objet, etc. On est finalement dans un rapport assez pauvre par rapport au potentiel d'imaginaire que l'on peut développer. Soit on est dans un espace cérémoniel, qui se suffit à lui-même, pendrillonné ou non. S'il est pendrillonné, l'entrée se fait par l'objet théâtre, et c'est bien l'acteur que l'on voit venir se mettre en jeu. S'il n'est pas pendrillonné, l'espace développé est un infini métaphysique. Dans ce cas, soit l'on se demande d'où vient l'acteur, soit l'acteur annule ces questions en jouant du lieu théâtral.

AP : Dans cette définition, où placeriez-vous justement *Le Grand Théâtre du Monde* dont vous parlez ? Dans cette pièce, la scène du monde est matérialisée sur la scène du théâtre par une ficelle tirée aux quatre coins, mais la cage de scène elle-même est reconstruite. On s'en rend compte à la fin quand les murs de la cage de scène laissent la place à un autre décor.

CS : Quand on parle du *Grand Théâtre du monde* c'est assez passionnant. Parce que dans cette pièce on a deux fois ça. Dieu arrive et demande d'établir une scène sur le monde, déterminée par une petite ficelle qui détermine l'entrée ou la sortie du monde. Puis les acteurs arrivent dans la fiction avant d'entrer sur la petite scène. Alors là, la convention théâtrale est donnée par l'ordre scénographique du monde. A partir du moment où il y a la ficelle, c'est comme dans n'importe quel jeu, si je mets le pied dedans j'y suis, si je mets le pied dehors je n'y suis pas. Si j'ai le pied dedans je vis, si je suis en dehors je meurs. Donc c'est un jeu, livré avec son mode d'emploi. Ce n'est pas très difficile pour l'acteur, il n'a pas à résoudre la question de l'objet posé sur le plateau. C'est différent avec les Molière. On fait rentrer les acteurs par un extérieur qui garde au fond sa mythologie de coulisses. Que sont-ils quand ils sont dans cet espace intermédiaire, et qu'est-ce qui est requis pour que la mise en jeu se fasse ? Avec un tréteau, on peut dire qu'il y a l'énergie du tréteau. Il suffit d'y poser le pied, d'y sauter. On frappait beaucoup

le plateau, on le faisait exister tangiblement comme un espace immanent, on le partageait avec le public par le fait même qu'il nous voyait monter dessus. On partage le temps d'entrée dans la fiction. La farce permet ce partage d'un espace immanent avec le public.

Dans la tragédie, et notamment la tragédie grecque montée dans un espace contemporain, c'est plus compliqué. La question qui se pose est celle du trajet effectué par le personnage pour venir dire. L'arrivée est complexe, comme si la tragédie était bien embarrassée de ses jambes. Il serait plus simple d'amener le personnage sur un chariot, ou en tous les cas, comme quelqu'un qui ne s'embarrasse pas de l'extérieur. On est dans le cérémoniel, même si l'espace est un espace contemporain. Strinberg par exemple, c'est la question de la tragédie contemporaine. La structure cachée est une structure tragique, référencée à la tragédie antique. Dans *Père*⁶, derrière le capitaine, derrière Laura, et derrière Bertha, sont cachés Agamemnon, Clytemnestre et Iphigénie. Dans Margret est caché le chœur et que derrière la figure du médecin il y a Égisthe. J'ai alors deux options quand je travaille cela : soit je le travaille dans une dimension naturaliste, les acteurs arrivent chargés d'antériorité, mais j'occulte la dimension tragique. Soit j'essaye de trouver un espace tragique qui les amène pour être sacrifiés devant nous, en expiation, par la crainte et la pitié. J'essaye dans ce cas de trouver un espace qui soit à la fois suggestion tragique et économie naturaliste. Dans *Père*, le décor était une sorte de plongeoir, de lame qui montait vers le public et qui s'arrêtait à une hauteur de deux mètres environ.

Nada Strancar et Johan Leysen dans *Père*, mise en scène Christian Schiaretti, 2005



Christian Ganet

Les acteurs arrivaient par le fond et apparaissaient derrière un dispositif de panneaux coulissants, qui les faisait être là de toute éternité. Selon où le spectateur était dans la salle, soit le personnage surgissait en haut de la pente, soit il apparaissait découvert par les panneaux. Dans tous les cas, il n'avait pas d'antériorité. Ce que le spectateur voyait était une figure, on était dans un théâtre d'idées, et non dans un théâtre véritablement naturaliste. On abolissait la réalité de l'ouverture, ici de la porte. J'ai fait à peu près la

même chose dans *Mademoiselle Julie* et *Les Créanciers*, pour souligner la trame tragique et alléger le confort naturaliste.

AP : Dans ce que vous décrivez, on a l'impression que l'entrée en scène dans un espace naturaliste serait une entrée, alors que l'entrée en scène dans un espace cérémoniel serait une apparition. Sont-ce toujours ces mêmes régimes de l'entrée qui interviennent ?

CS : Pour moi ce sont des modalités différentes. Lorsque je suis dans une définition d'essence tragique, j'essaie d'abolir chez l'acteur l'histoire antérieure. Le code employé est donc un code d'apparition dans la tragédie et de surgissement par le saut dans la farce. A partir de là, toutes les variations sont possibles. Dans Shakespeare par exemple, la trame épique mêle le comique et le tragique. L'espace est un espace pour le jeu. Le théâtre se déploie complètement, s'avoue comme théâtre. On détourne les portes et les pendrillons par des entrées et des sorties éminemment théâtrales qui ne passent pas par une crédibilité du lieu. Pour autant, l'acteur a une antériorité de jeu, comme dans le naturalisme. Il n'est pas désinvesti de sa charge, il n'est jamais neutre ou abstrait, mais toujours théâtral. Quand j'ai monté *Coriolan*⁷, le mur à jardin était faux, les portes étaient fausses, les radiateurs étaient montés, on avait fait une fausse chape de béton au sol pour donner l'illusion que sous la scène du TNP il n'y avait pas de dessous. Le public s'est retrouvé devant un espace qui apparaissait comme le théâtre désossé, alors qu'on était dans l'artifice complet. Par cet effet d'abstraction, on pouvait avoir des entrées quasiment neutres où l'acteur arrive et se met à jouer un peu comme dans le théâtre Nô. La question au fond est toujours de définir le code et de chercher où sont les seuils de jeu.

De la même manière qu'on pose au scénographe la question de la nature de l'espace, on pourrait poser la question des didascalies aux acteurs. Il y a des didascalies qui sont des lapsus, par exemple dans *Par Dessus bord* de Michel Vinaver⁸. Quand le personnage s'en va, il dit « il s'efface ». Comment résoudre cela ? S'il s'efface, il ne sort pas, s'il apparaît, il n'entre pas. Dans ce cas, qu'est-ce qui bouge ? Pour nous ce fut le décor. Nous avons donc cherché l'image métonymique à l'intérieur de cette histoire. Et la métonymie c'est le flux et le reflux des stocks. Ce sont eux qui vont bouger et faire apparaître les scènes. L'acteur se met en place derrière les cartons et une fois qu'il est en place, les cartons poursuivent leur route et l'acteur commence sa scène. C'est une manière artisanale de résoudre une question que l'auteur n'a pas résolue, parce qu'il est sous influence cinématographique. Ce qu'il propose en réalité, c'est un flou, un fondu au noir, et une apparition. Michel Vinaver a été enthousiasmé par notre solution. On avait traité un élément fondateur du texte : la question du fragment, et la difficulté d'y entrer et d'en sortir sans passer par l'effet de collage ni par la carafe qui oblige l'acteur à se remobiliser pour le jeu à vue après un temps de suspens. Dans les auto-sacramentaux ou bien dans la tragédie antique, les personnages ou le chœur n'ont pas à justifier leur entrée ou leur sortie. Leur suspens est inscrit dans l'œuvre. Il n'a pas à nourrir son absence, qu'elle soit physique, mentale ou textuelle.

Dramaturgie des entrées

AP : Dramaturgiquement, où se situe dans le travail la mise en place des régimes d'entrée ?

La question des entrées et des sorties se travaille selon deux modalités d'appréhension de l'œuvre: l'acteur doit avoir une conscience horizontale de l'œuvre, dans laquelle on trouve l'histoire, les échanges, les émotions partagées, et ce que l'on perçoit au plateau,

les portes, les fenêtres, le tréteau. Il doit aussi avoir une lecture verticale, qui va le mettre au-dessus de l'œuvre, lui en donner une conscience supérieure, une structuration d'ensemble, lui permettant de comprendre la codification. Les entrées ont à voir avec cette lecture verticale. Une entrée donnée peut résoudre une énigme dramatique du texte plus qu'une intonation ou que le texte lui-même. Prenons un exemple dans *Coriolan*. Les hommes tournaient tout le temps. Soit ils étaient pris par une force centrifuge qui les excluait du plateau, parce que l'effort guerrier les faisait sortir derrière les drapeaux, soit dans une force centripète, c'est-à-dire qu'ils allaient vers l'inéluctable trou du milieu, véritable *cloaca maxima*, par lequel pouvaient disparaître les eaux sales, le sang, voire les hommes. Les femmes elles, étaient diagonales. Cette trajectoire disait autre chose sur leur rapport au pouvoir. Quand Nada Strancar ou Hélène Vincent⁹ arrivaient dans cette diagonale, elles avaient une dynamique qui les faisait arriver seules, et qui organisait l'entrée et la sortie des autres acteurs. Qu'elles bougent, et le pouvoir du personnage était ébranlé. Dans sa lecture horizontale de l'œuvre, parlant au peuple, elles allaient spontanément vers le peuple, alors que la lecture verticale imposait autre chose.

Nada Strancar dans *Coriolan*, mise en scène Christian Schiaretti, 2006



Christian Ganet

L'espace farcesque et l'espace naturaliste demandent moins d'effort que l'espace tragique, plus compliqué, à cause du rythme, à cause de la densité, et quelquefois du neutre qu'on demande. Par exemple lorsque les personnages entraient dans *Les Créanciers*¹⁰ du lointain et venaient jusqu'à nous, c'était très compliqué pour eux. Téckla descendait avec une certaine lenteur, et le public voyait une sirène. Elle cédait à ce neutre et entraît complètement dans la lecture verticale : je le fais parce que tu me demandes de le faire ou parce que je l'ai compris, mais la nécessité psychologique n'existe pas. La réplique « bonjour petit frère », était du coup difficile à dire. Il y a bien sûr derrière Téckla, Adolphe et Gustave les figures de Thésée, de Phèdre et d'Hippolyte, mais le public lambda ne voit pas ces figures là, il entend un trio infernal. Donc on

essayait à la fois de tenir la qualité ténue de l'artifice tragique et le naturalisme de la discussion.

AP : Vous utilisez souvent des dispositifs bi-frontaux dans vos spectacles. Est-ce que le principe de la traversée n'abolit pas d'une certaine manière la question de l'entrée en scène ?

CS : Le bi-frontal est pour un metteur en scène un confort de fainéantise. C'est le spectateur qui travaille par la rotation de ses cervicales. Ce qui est très agréable c'est qu'on peut effectivement abolir l'entrée. La traversée donne à l'espace scénique deux ailleurs, qui forment un chemin. Si l'on termine une scène d'un côté, le public regarde par là, et ne voit pas l'entrée de l'autre côté. On pourrait dire que le bi-frontal est du même ordre que le plateau, il induit le surgissement. Dans *La Célestine*¹¹ on avait des portes énormes, on tapait dedans, et l'entrée en scène avait quelque chose à voir avec le bruit, l'impact.

Hélène Vincent dans *La Célestine*, mise en scène Christian Schiaretti, 2011



Christian Ganet

Une des choses terribles au théâtre, c'est le son, entendu comme le rapport aux matériaux. L'éphémère du décor et ses matériaux de construction renvoient sans arrêt à son artifice. Le rapport sensuel au sol, même sur un tréteau, ainsi que le son, font que l'objet est vrai ou faux. La qualité de l'entrée est renforcée par le matériau. Pour moi, la question du cérémoniel c'est la question de la nature profonde de l'espace dans lequel on va jouer. Si dans un espace tragique quelqu'un rentre d'une façon naturaliste et vice versa, ou si dans un espace comique ou farcesque on essaye de trouver la crédibilité d'une entrée, cela ne marche pas.

Et puis il y a le neutre. La question du neutre est récurrente, entendu comme espace de réserve. Dans l'espace naturaliste c'est souvent la carafe, là où l'acteur est en dehors et

doit rentrer, ou bien l'ellipse qu'on ne vit pas. La question du neutre dans la scène dans laquelle on jaillit est primordiale. L'acteur pose la question de son identité. Est-il le personnage ou l'acteur ? La réponse est entre les deux.

Tragédie et franchissement du seuil

AP : Est-ce que vous diriez que la définition du registre de l'entrée en scène appartient au metteur en scène, et que l'exercice de l'entrée en scène appartient à l'acteur ?

CS : J'irai plus loin, je dirai que la définition des entrées appartient à l'auteur, qui pose dans son écriture, et pas uniquement dans les didascalies, la question de l'entrée. Parfois l'auteur résout la question, parfois non, notamment dans le théâtre contemporain, où l'on apparaît plus qu'on entre. Le théâtre contemporain met du fragment partout où il pourrait y avoir de la continuité.

La solution revient au metteur en scène mais la question est dans le texte. Prenez *Merlin*¹². Quand Jacques Roubaud et Florence Delay l'écrivent, ils l'écrivent par lieux. La question que le texte pose c'est le passage d'un lieu à l'autre. Donc je pars de cette question et je figure tous les lieux en maquette pour confronter les lieux au texte et voir les problèmes d'ellipse. *Philoctète*¹³ est aussi un spectacle entièrement basé sur les entrées. Cette grotte, c'est le théâtre où Terzieff n'avait pas joué depuis 1957. Il faut faire apparaître Terzieff. Les acteurs à l'Odéon entraient par le public, et se retrouvaient devant cet immense rideau de fer. Donc ils n'entraient pas, puisqu'ils entraient dans le dos des spectateurs. On levait ce rideau, et on ne le voyait pas, mais on l'entendait, et on identifiait tout de suite Terzieff par sa voix. Il surgissait ensuite du noir et l'on rejoignait alors l'espace tragique. Le noir ne pouvait pas renvoyer à un espace naturaliste.

Laurent Terzieff, Johan Leysen et David Mambouch dans *Philoctète*, mise en scène Christian Schiaretti, 2009



Christian Ganet

A partir du moment où il était sur ce seuil, puisque pour moi *Philoctète* est une tragédie du seuil, il est dans un espace de l'entre deux, un temps fugace, un moment où quelque chose de l'éternité du temps se joue puisque l'action s'arrête. Laurent ne jouait que sur

le seuil, sur le fait d'entrer et de sortir, d'y aller ou de ne pas y aller, jusqu'au moment de la descente du rideau, et l'apparition de la tête de l'acteur qui dit « je n'irai pas ».

AP : C'est à cause de la question du seuil que vous êtes fascinés par *Intérieur* de Maeterlinck ?

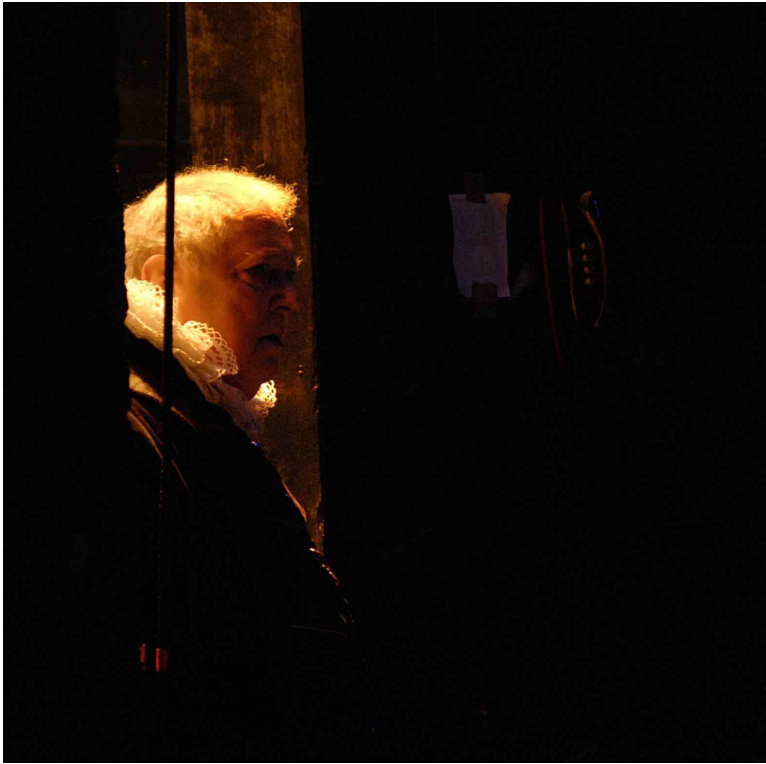
CS : En général dans *Intérieur*, les acteurs sont plus ou moins de dos et on voit à l'intérieur de la maison. Ce qui est décrit est un pléonasme de ce qu'on voit. Lorsque je l'ai montée à Brangues¹⁴, j'ai fait l'inverse. La maison était derrière le public, les acteurs voyaient dans le dos des spectateurs. Ce qui est intéressant dans cette pièce, c'est la superposition d'un espace naturaliste consenti et d'un espace tragique.

Quand Régy a monté *Intérieur*, les spectateurs étaient au balcon, et l'arrivée des acteurs se faisait sous les balcons. Ils n'entraient pas donc, ils apparaissaient. L'apparition, l'arrêt, l'abolition de la marche, ce sont des choses intéressantes. Dans son spectacle *Le Dernier Caravansérail*¹⁵, Ariane Mnouchkine a mis ses acteurs sur des skate boards. Ils étaient poussés et amenés sur scène. La question de triviale de la marche était évacuée. C'est la *Mechanè* grecque. Je n'arrive pas pour dire, mais j'arrive et je dis. Ce spectacle parle de la terre. Cela commence par un naufrage, puis les gens s'attachent à cette parcelle de terre sur laquelle ils ont échoué et se déplacent avec. Ce n'est pas un spectacle, c'est un archipel. C'est une solution pour l'entrée dans l'espace tragique. Je me souviens aussi de *L'Orestie* de Peter Stein¹⁶. Edith Clever qui jouait Clytemnestre, entrait, après l'assassinat d'Egiste, sur une *mechané*. L'entrée ne se faisait pas dans un espace réaliste, dans lequel elle traînerait le corps, mais par le biais de la machine. Le corps saignait, elle avait son épée à la main, et elle venait parler.

AP : Pour vous donc, c'est la question du seuil qui est essentielle dans la question de l'entrée ?

CS : Tout à fait. Et avec dans la question du seuil la question du vulgaire, l'univers objectif de la coulisse. Dans la chambre des miroirs du théâtre Nô, les gens qui ouvrent le rideau ne voient pas les acteurs entrer.

Roland Bertin juste avant d'entrer en scène dans *Coriolan*, mise en scène Christian Schiaretti, 2006



Christian Ganet

En quelque sorte, la cérémonie inclut l'entrée et la sortie. Et l'axe d'entrée dans le théâtre Nô, celui qui permet de voir l'entrée des acteurs, c'est celui de l'empereur. Il y a quelque chose qui est de l'ordre du sacré et du divin. On passe d'un univers qui peut avoir sa noblesse mais qui a très souvent sa vulgarité, à un espace sacré. D'où la nécessité du silence dans la coulisse. L'ailleurs, qu'il soit fictif dans le cadre naturaliste, ou sacré dans l'espace tragique, doit être rigoureusement silencieux.

Entrées multiples, entrées techniques, entrées uniques

AP : Vous avez fait un certain nombre de spectacles avec énormément d'acteurs en scène. Comment travaillez-vous les entrées en scène en foule ? Est-ce que cela pose des problèmes particuliers ?

CS : Il faut codifier l'entrée pour chacun. À part cela, ce n'est pas plus compliqué de faire entrer vingt-cinq personnes plutôt qu'une seule. C'est le nombre qui est troublant pour le spectateur. Quand le cadre se remplit terriblement et qu'on voit sans cesse arriver du monde, l'équilibre entre la scène et le plateau est rompu. Dix ou douze acteurs, c'est gérable, mais ensuite, l'œil n'arrive plus à épuiser. A partir d'un certain nombre, un acteur en vaut dix et c'est l'équivalent de la multitude de la salle. La capacité de salut objective, c'est vingt personnes. Au-delà, il faut saluer en cercle. Et là, on voit la cité qui parle à la cité.

AP : Que pensez-vous de l'entrée en scène des techniciens ? Quand un technicien entre en scène, on ne voit que lui. Il ne joue pas, il ne parle pas, il vient poser son accessoire et on ne voit que lui.

CS : Parfois ce n'est pas géré, cela dépend du soin qu'on apporte à cela. Certains aiment cette intrusion du réel sur la scène et d'autres, comme moi, n'aiment pas. A chaque fois que j'ai besoin d'une intervention technique, le technicien est habillé, costumé, c'est répété, parfois même dirigé. C'est rarement une intrusion violente qui fait tomber la tension de la fiction au nom du pragmatisme technique. Certains le pratiquent, par choix, jouant sur le principe de l'intrusion efficace et réelle, d'autres ne résolvent pas la question. Tous mes techniciens sont toujours intervenus comme des feux, c'est-à-dire des gens qui appartenaient à l'espace fictionnel, même s'ils avaient à manipuler et à ranger. Sur *Ruy Blas*, on a deux serviteurs de scène, ils travaillent tous les gestes lentement, ils sont dans le timing des acteurs et non dans l'efficacité de leurs utilités.

AP : Pour certains acteurs, la seule entrée en scène importante dans un spectacle c'est la première entrée. Qu'en pensez-vous ?

CS : Dans la première entrée, c'est l'acteur qui rentre, alors que dans la deuxième c'est le personnage. Chaque représentation est une rencontre unique. On ne les voit qu'une fois dans sa vie les gens. Après on ne fait que les revoir. Mais l'âme de quelqu'un, la qualité, son bois, sa résonance, sa profondeur, sa beauté, sa laideur, on le voit la première fois qu'on le voit. Pour nous le public est nouveau. Et tous les soirs on voit quelqu'un de différent. L'entrée du metteur en scène par exemple au salut est d'une indécence totale. On pénètre un lieu qui nous est étranger parce que nous nous n'entrons pas dans une fiction. J'ai le même sentiment pour les saluts, je ne les trouve pas dans le dépôt d'un simulacre qui n'est pas tout à fait achevé, ils sont déjà dans la coulisse. Et je n'aime pas trop ça. Je préfère quand on garde l'éloignement jusqu'au bout, tant qu'on n'est pas démaquillés, dans la débâcle de la coulisse. J'ai vu des acteurs ne pas sortir. Redjep Mitrovitsa par exemple, jouant *Nijinski*¹⁷, n'entrait pas puisqu'il était déjà là quand le public rentrait, et ne saluait ni ne sortait. On finissait par quitter la salle. Ce qui voulait dire qu'il était et serait là de toute éternité. Au fond un metteur en scène qui fait ça souhaiterait qu'il n'y ait pas de public, ou bien que ce public soit parfait.

NOTES

1. *Mademoiselle Julie*, d'August Strinberg. Mise en scène Christian Schiaretti. Création le 7 mai 2012 au Théâtre de la Colline, Paris.
2. *Ruy Blas*, de Victor Hugo. Mise en scène Christian Schiaretti. Création le 12 novembre 2011 au TNP de Villeurbanne.
3. *Le Grand Théâtre du monde*, de Pedro Calderón de la Barca. Mise en scène Christian Schiaretti. Création en 2003 à la Comédie-Française.
4. *Le Laboureur de bohème*, de Johannes von Saaz. Mise en scène Christian Schiaretti. Création en 2003 au Théâtre des Gémeaux, Sceaux.

5. Cycle de cinq farces de Molière, mises en scène par Christian Schiaretti. Saison 2006-2007, TNP de Villeurbanne.
 6. *Père d'August Strinberg*. Mise en scène Christian Schiaretti. 2005, TNP de Villeurbanne.
 7. *Coriolan* de William Shakespeare. Mise en scène de Christian Schiaretti. 2006. TNP de Villeurbanne.
 8. *Par dessus Bord*, de Michel Vinaver. Mise en scène de Christian Schiaretti. 2008. TNP de Villeurbanne.
 9. Les deux actrices ont joué le rôle de Volumnia en alternance
 10. *Créanciers*, d'August Strinberg. Mise en scène Christian Schiaretti. 7 mai 2012. Théâtre de la Colline. Paris.
 11. *La Célestine*, de Fernando de Rojas. Mise en scène Christian Schiaretti. 13 janvier 2011. TNP de Villeurbanne.
 12. *Merlin l'enchanteur*, de Florence Delay et Jacques Roubaud. Mise en scène Julie Brochen et Christian Schiaretti. 9 mai 2012. Théâtre National de Strasbourg.
 13. *Philoctète* de Jean-Pierre Siméon. Mise en scène Christian Schiaretti. 24 septembre 2009. Odéon, théâtre de l'Europe.
 14. *Intérieur*, de Maurice Maeterlinck. Mise en scène Christian Schiaretti. 26 juin 2009. Château de Brangues.
 15. *Le dernier Caravansérail*. Création collective du Théâtre du Soleil. 2003. Cartoucherie.
 16. *L'Orestie*, d'Eschyle. Mise en scène Peter Stein. Décembre 1993. Théâtre de l'armée rouge, Moscou.
 17. *Journal de Vaslav Nijinski*. Mise en scène d'Isabelle Nanty. 1994. Salle Gérard Philippe, Villeurbanne.
-

INDEX

Mots-clés : mise en scène, espace, jeu