Agôn

Revue des arts de la scène

6 | 2013

La Reprise

La reprise par copie sonore

Entretien réalisé par Julie Sermon

Robert Cantarella et Julie Sermon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2747>

DOI : 10.4000/agon.2747

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Robert Cantarella et Julie Sermon, « La reprise par copie sonore », *Agôn* [En ligne], 6 | 2013, mis en ligne le 21 février 2014, consulté le 15 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2747>

Ce document a été généré automatiquement le 15 septembre 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

La reprise par copie sonore

Entretien réalisé par Julie Sermon

Robert Cantarella et Julie Sermon

NOTE DE L'ÉDITEUR

Entretien réalisé le 11 juillet 2013

NOTE DE L'AUTEUR

Pour prolonger la réflexion, voir l'article de Robert Cantarella « Refaire, répéter, recommencer, essayer pareil », *Revue Frictions* n° 22, Hiver 2013-2014.

Genèse d'un cycle de création

Julie SERMON : Peux-tu revenir sur la genèse de *Classiques par temps de crise*, série de reprises à l'oreillette que tu as présentée, au Cent Quatre¹, entre 2009 et 2010 ?

Robert CANTARELLA : Ces travaux font partie d'un cycle de création intitulé *Aura compris*, que j'avais commencé en 2002, alors que je dirigeais le CDN de Dijon, et qui est lié à la mémoire, à la reconstitution de la mémoire : qu'est-ce qu'il reste d'un souvenir, d'une œuvre, lorsque la mémoire s'effrite, que soit à cause du temps ou de la maladie ? Parmi les reconstitutions que nous avons explorées dans ce cadre, il y en avait une qui questionnait la mémoire immédiate, et qui prenait la forme d'une « copie sonore » : équipé d'oreillettes, il s'agissait de reproduire le son d'une œuvre du passé, quelle qu'elle soit – musicale, filmique, poétique...

J'ai ensuite poursuivi le travail sur la copie sonore et le jeu à l'oreillette au sein de l'« atelier clandestin » que j'ai ouvert au Cent Quatre. Dans un premier temps, nous travaillions dans cet atelier amateur avec des matériaux d'archive que je récupérais sur Internet. Entendre l'enregistrement de textes lus par leurs auteurs, entendre la

voix de grands poètes (Apollinaire, Tzara, Colette, Bachelard...) s'est alors avéré un instrument pédagogique très efficace pour le travail avec les amateurs : « copier » la partition vocale diffusée par les oreillettes permettait de tout de suite résoudre les problèmes que pose une langue complexe, difficile à appréhender à la lecture et, partant, qui aurait pu rebuter ou décourager certaines des personnes avec lesquelles nous travaillions dans le quartier. Le fait que le son coule directement dans l'oreille permet de faire une traversée instantanée du poème. Cela m'a encouragé, dans un second temps, à contacter l'INA, pour savoir s'ils avaient gardé la trace sonore des grandes mises en scène du XX^e siècle – celles qui, dans ma propre biographie de spectateur et de metteur en scène, me paraissaient capitales : *Le Prince de Hombourg*, de Kleist, mis en scène par Vilar, *Le Prince Constant*, d'après Calderon, mis en scène par Grotowski, *La Danse de mort*, de Strindberg, mis en scène par Régy, les quatre Molière de Vitez... J'avais fait une très longue liste ! Il se trouve que, finalement, nous avons commencé à travailler, non pas avec les archives de l'INA (le processus était très long, très compliqué), mais à partir d'un ensemble de coffrets de disques que j'ai retrouvés chez mes parents.

Un dernier facteur, enfin, est intervenu dans la genèse de *Classiques par temps de crise* : c'est la question de la production. Curieusement, alors que Frédéric Fisbach et moi-même étions directeurs du Cent Quatre, nous n'avions pas vraiment de moyens pour faire de la mise en scène (à part les espaces gratuits dont nous disposions), et nous n'avions plus, non plus, de compagnies, qui auraient pu porter un projet de production. Ce constat, fait au moment où débutait la crise financière mondiale (2007), m'a conduit à imaginer le dispositif « Classiques par temps de crise », à savoir : la reprise de pièces par « copie », ce qui demandait très peu de moyens et un temps très bref de répétition.

Temps de travail et processus de répétition

J. S. L'équation est simple en apparence : s'il n'y a plus besoin de trouver la forme, de passer des heures et des jours à chercher, tenter, expérimenter, puis fixer dans la mémoire ce qui a été inventé, le temps de travail dédié aux répétitions se trouve considérablement réduit. Mais pour que cela marche, pour qu'il se passe quelque chose artistiquement, suffit-il vraiment de copier ? Autrement dit : n'importe qui peut-il devenir acteur et metteur en scène à partir du moment où il reprend, refait ce que d'autres acteurs et metteurs en scène ont fait avant lui ? Les *Classiques par temps de crise* n'ont-ils pas bénéficié, au contraire, de tout le (temps de) travail, de tout le savoir-faire et l'expérience accumulés par les participants avant cette aventure ?

R. C. Au départ, les personnes concernées par *Classiques par temps de crise* étaient les amateurs qui avaient régulièrement participé à l'atelier clandestin (soit, une trentaine de personnes, de tous âges), et certains des acteurs avec qui j'ai l'habitude de travailler – Florence Giorgetti, Johanna Korthals Altes, Nicolas Maury. Dès la première expérience que nous avons faite sur le premier acte du *Prince de Hombourg*², nous avons pris le parti de ne pas chercher une adéquation entre le modèle (l'acteur ou l'actrice interprétant le rôle dans la pièce d'origine) et la copie. Ainsi, Gérard Philippe a été fait par une femme d'une soixantaine d'année. Ce décalage s'est avéré intéressant mais, au départ, nous ne le recherchions pas en tant que tel ; les rôles avaient été distribués selon les envies de chacun, et la consigne était la même pour tous : ne pas chercher à imiter, mais se laisser traverser par le son et le restituer, sans

autres intentions ou prétentions – sachant que, passé le premier moment de panique (on a l'impression de courir avec le texte qu'on a à dire), on se met très vite dans les pas du souffle et du corps de l'autre.

Ce premier essai sur *Le Prince de Hombourg* m'a toutefois permis de prendre conscience de difficultés : même si le travail avec les amateurs, dans leur diversité, était intéressant, il m'a paru évident que *Les Classiques par temps de crise* avaient besoin de « professionnels de la langue » – des acteurs, mais aussi, des poètes, des auteurs, bref, des personnes qui avaient un rapport privilégié avec le texte et l'oralité. Nous avons donc repris le travail sur le *Prince de Hombourg*, cette fois dans sa version intégrale, avec cinq interprètes : Stéphane Bouquet, qui faisait Gérard Philippe, Florence Giorgetti, qui faisait Jeanne Moreau, Frédéric Fisbach, qui faisait Jean Vilar, Julien Lacroix était le présentateur, et moi-même qui disais tous les autres rôles audibles.

J. S. Comment avez-vous « répété » le spectacle ?

R. C. J'avais confié l'enregistrement intégral de la pièce aux interprètes avant notre unique séance de répétition. Certains l'avaient écouté rapidement, d'autres, avec beaucoup plus d'attention. Quand nous nous sommes retrouvés, nous avons écouté l'enregistrement tous ensemble une fois, puis sommes directement passés à la copie. Le principe était extrêmement simple : les six interprètes étaient assis, face public, et leurs oreillettes étaient toutes reliées à un même amplificateur, posé au sol. Du fait de la « laisse » que constituaient les écouteurs, les interprètes n'avaient que peu de possibilités de mouvement : ils pouvaient se lever et se rasseoir, se tourner vers leurs partenaires, mais n'avaient pas une amplitude de mouvement supérieure à un mètre. Cette expérience m'a convaincu de la validité du concept : c'était bien une mise en scène de « crise » qui permettait, à l'issue d'un unique service de répétition, de jouer l'intégralité d'un classique³ !

Copier = Jouer ?

J. S. Tu maintiens donc le terme de « jouer » pour cette proposition de copie sonore ?

R. C. Oui, en premier lieu, parce qu'il n'y a pas vraiment de terme qui permettrait de désigner exactement ce que nous avons tenté alors, et aussi, parce que le terme de « jouer » peut renvoyer aux instrumentistes qui jouent une partition. Cela dit, il m'est apparu dès cette première tentative que, pour être reçus comme une proposition théâtrale, comme un geste de mise en scène, et non pas uniquement comme une performance branchée ou une expérience sonore, les *Classiques par temps de crise* demandaient un travail de réglage, de filtrage, qui permettrait vraiment à la pièce d'advenir – et nous avons fini par y parvenir, avec plus ou moins de difficultés selon les interprètes. Ainsi, Stéphane Bouquet, qui est poète et non pas acteur, a tout de suite compris et joué le jeu : il ne cherchait pas à imiter, il était préoccupé par une seule chose – comment restituer le souffle, le rythme, l'énergie de la parole de Gérard Philippe. Son extrême concentration donnait à son visage un aspect fermé, quasi inexpressif, très loin, donc, du visage solaire de Gérard Philippe, et pourtant, dans la manière qu'il avait de reproduire le son, quelque chose des émotions du texte et de son interprétation nous parvenait – et c'est en ce sens-là que je dis que nous jouons, que nous montons le texte.

J. S. Irais-tu jusqu'à dire qu'en copiant un phrasé, une certaine mise en mouvement de la parole et donc, de la pensée, l'acteur pourrait bénéficier du travail de répétition fait par un autre et, de la sorte, communiquer aux spectateurs les mêmes émotions que lui ? J'ai le sentiment que ce qui t'intéresse dans le type de reprises que tu as développé, c'est la possibilité de transmettre une forme, un sens, indépendamment de la volonté et de la personnalité de l'interprète – qui n'est finalement plus que le *médium* (au sens technique mais aussi occulte du terme) d'énoncés extérieurs à lui.

R. C. Il y a en effet quelque chose de cet ordre-là : un humain a, à un moment, travaillé une parole, et, à un autre moment, un autre humain se « rebranche » dessus. C'est un luxe très récent : pendant longtemps, le livre a été le seul moyen pour transporter une parole de vivant à vivant, à travers les siècles. Désormais, nous avons l'image et le son, qui nous permettent, d'une autre manière, de retrouver la voix et le corps de quelqu'un qui nous a précédé. Il y a un véritable plaisir d'acteur dans cette rencontre, mais qui passe par un travail de dépossession, de désincarnation, que certains interprètes peuvent avoir des difficultés à appréhender voire à accepter. Et cela pose en effet une vraie question : est-ce supportable pour un acteur de ne plus du tout être à l'origine du jeu ?

J. S. Ce sont des questions que Cage et Cunningham, notamment, se sont posées il y a déjà plusieurs décennies ! On peut aussi penser au travail du Wooster Group, qui a beaucoup exploré le jeu par copie, sonore et/ou visuelle. Dans tous les cas, on est en effet dans des formes artistiques qui refusent ou défont le mythe romantique du génie créateur.

R. C. Sans faire de cette question un moteur ou un objet de création à proprement parler, elle se pose, très prosaïquement, dès qu'il y a « reprise » d'un rôle : jusqu'à quel point peut-on dire qu'on peut remplacer un acteur par un autre ? En 1990, alors que l'on venait de créer *Le Voyage*, de Bernstein, Florence Giorgetti, qui interprétait le rôle principal et qui était la pièce maîtresse de la mise en scène, m'annonce qu'elle ne pourrait pas faire la tournée. Tout le monde me dit que c'est une catastrophe. Pour ma part, la difficulté ne me semblait pas insurmontable : j'ai engagé une autre actrice et, pendant cinq jours, je lui ai indiqué, mouvement après mouvement, toute la partition de jeu de Florence. Naturellement, cela l'agaçait, mais nous nous étions entendus sur les termes du travail. Et puis, une fois qu'elle a reproduit la copie exacte, elle a pu inventer des choses, que j'ai gardées lorsqu'elles me paraissaient plus intéressantes que la version initiale.

Le fragile équilibre de la copie

J. S. Revenons aux *Classiques par temps de crise* : après *Le Prince de Hombourg*, sur quelles pièces avez-vous travaillé ?

R. C. Pour la deuxième expérience, *Dom Juan* (d'après le film de Marcel Bluwal⁴), j'en ai trop fait : convaincu par ce que nous avons tenté dans *Le Prince de Hombourg* et désireux d'aller plus loin, j'ai proposé aux acteurs de copier, en plus du son, une image. Nous avons allongé les fils des écouteurs, ce qui permettait aux interprètes d'être plus libres de leurs mouvements, et disposé à l'avant-scène un ordinateur portable, sur l'écran duquel était diffusé le film. La consigne était que les acteurs pouvaient copier à leur guise, le temps qu'ils voulaient, tels ou tels attitudes ou gestes propres aux rôles qu'ils interprétaient. Ce principe de double reprise, du son et de l'image, n'a pas du tout fonctionné : d'une part, parce que la concentration qu'exige la copie sonore était perturbée par l'attention prêtée à la copie visuelle, et d'autre

part, parce que la reprise des gestes a assez vite prêté à sourire, quand elle n'a pas clairement viré au gag – ce qui n'était pas du tout mon intention ! Ce second *Classique...*, objectivement raté, ne m'a cependant pas conduit à abandonner le processus ; il m'a fortifié dans l'idée qu'il fallait s'en tenir à la copie sonore, et travailler dans la plus grande économie et précision qui soient.

La troisième pièce sur laquelle nous avons travaillé est *La Danse de mort*, mis en scène par Claude Régy en 1970, et interprété par Alain Cuny et Maria Casarès (c'est l'INA qui nous a transmis l'enregistrement audio). Le travail a alors été tellement formidable que j'ai dérogé à la règle, déontologique pour ainsi dire, que nous nous étions donnée : ne jouer les *Classiques par temps de crise* qu'une seule fois (c'est la crise, on peut se servir du passé, mais il ne faut pas abuser du système et faire de l'exploitation !).

J. S. Qu'est-ce qui a tellement bien fonctionné dans cette reprise ?

R. C. La copie de ce spectacle a été en premier lieu facilitée par l'étirement du temps qui caractérise les mises en scène de Régy, et qui place les acteurs jouant à l'oreillette dans une position très confortable. Ce confort était encore accru par la simplicité du rapport entre les personnages. Enfin, le couple des deux acteurs, Stéphane Bouquet et Florence Giorgetti, chargés de faire Cuny et Casarès, était forts des expériences précédentes et tout simplement somptueux. Pour ce troisième *Classique par temps de crise*, nous avons choisi de mettre tout le monde, acteurs et spectateurs, autour d'une table.

J. S. Est-ce que dans ces reprises à l'oreille des grandes mises en scène du xx^e siècle, tu as eu le sentiment ou tu as été tenté de retrouver quelques choses de l'esthétique des metteurs en scène dont vous copiez la direction d'acteurs ?

R. C. Ce n'est pas quelque chose que j'ai théorisé, mais maintenant que tu me le dis, oui, je pense qu'il a pu y avoir quelque chose de cet ordre. La forme épique minimale, pour ainsi dire, que nous avons retenue pour *Le Prince de Hombourg* (adresse frontale, assis ou debout), peut faire écho à ce qu'était la mise en scène de Vilar à l'époque. Pour la mise en scène de Régy, nous avons intuitivement opté pour une grande table, de part et d'autre de laquelle les acteurs se parlaient à distance – distance qui a évidemment à voir avec l'étirement temporel de la parole tel que Régy le pratique.

Reprises et revisitations vitéziennes

J. S. Comment avez-vous travaillé sur les mises en scène de Vitez – metteur en scène qui, davantage que les précédents, a été fondateur dans ton propre parcours d'artiste ?

R. C. Je rêvais de travailler sur *Catherine*⁵ (spectacle fondateur pour moi en ce qu'il est la première mise en espace performative d'un texte non théâtral), mais l'INA tardait à nous envoyer l'enregistrement. Du coup, nous avons commencé par travailler sur *Electre*, en extrayant le son du film réalisé, en 1986, par Hugo Santiago⁶. Nous avons fait une première version avec Charlotte Clamens, Florence Giorgetti et Stéphane Bouquet, sur un mode, pour revenir à la question que tu me posais précédemment, un peu vitézien. Encore une fois, cela n'était pas conscient : pour chaque *Classique...*, j'improvisais la mise en forme avec, pour seul parti pris, que le dispositif change à chaque fois. Pour cette première copie d'*Electre*, donc, nous avons choisi d'installer les spectateurs face à un mur, à une distance d'environ 1,50m. Les acteurs avaient deux grandes possibilités de mouvement : ou bien venir se poster, debout, dans le

couloir ménagé entre le rang des spectateurs et le mur, ou bien rester assis, aux extrémités. Une fois posées ces deux règles, les acteurs étaient libres de déterminer de quelle manière ils entraient dans le couloir et combien de temps ils y restaient. Ce qui m'est alors apparu très fortement, c'est qu'il s'agissait moins d'une « copie sonore » que d'une « revisitation » : non seulement parce qu'on reproduisait, dans l'espace-temps du théâtre, le rythme d'une mise en scène filmée (avec les effets de flottements, d'étrangeté, que cela peut induire), mais encore, parce que les propositions et les improvisations des trois acteurs de cette reprise étaient nourries, travaillées par le souvenir qu'ils avaient des interprètes originaux (tous avaient vu le film de Santiago). À partir de là, m'est venue une idée : pousser le principe de la reprise et de la revisitation, en proposant aux acteurs de Vitez de se livrer au jeu de la copie sonore. Cela a fini par se faire – je vais y revenir ensuite – mais, avant cela, nous avons repris deux autres mises en scène de Vitez dont l'INA nous avait fait parvenir les enregistrements audio : *La Folle journée ou le mariage de Figaro*⁷, de Beaumarchais, et *Catherine*, d'après *Les cloches de Bâle* d'Aragon⁸.

Pour le Beaumarchais, je me suis de nouveau un peu fourvoyé, à mon sens pour deux raisons : d'une part, parce que cette mise en scène de Vitez fonctionnait beaucoup sur la théâtralité, le sur-jeu (et, dans la reprise à l'oreillette, cela donnait l'impression que l'on se moquait du théâtre), et d'autre part, parce que j'ai exclusivement fait appel à des acteurs (Maëlle Bellec, Frédéric Fisbach, Johanna Korthals Altes, Philippe Vieux...) tous excellents, tous conscients des risques liés à cette mise en scène, mais qui n'ont pas forcément su s'en dépatouiller. D'un commun accord, nous avons décidé d'arrêter l'expérience de cette copie au bout d'un acte et demi. Pour *Catherine*, en revanche, cela a été formidable – à tel point que nous avons proposé quatre versions, avec, à chaque fois, une nouvelle distribution.

J. S. On peut penser que, comme ce qui s'était passé avec *La Danse de mort*, il y avait *a priori* dans cette mise en scène quelque chose de très propice pour le jeu à l'oreillette : le rapport à la lecture – qui n'est plus, comme chez Vitez, celle du roman, mais celle de la bande-son.

R. C. C'est juste et, même si cela peut paraître prétentieux, je dirais que nous avons vraiment eu le sentiment, pour ce *Classique...*, non pas seulement de copier, mais de prolonger le geste de Vitez, en repassant – à travers les traces sonores qui nous parvenaient, ce qu'on pouvait en déduire ou imaginer – par les chemins d'invention des acteurs et du metteur en scène.

J. S. Quel a été le cheminement pour la deuxième reprise à l'oreillette d'*Electre* ?

R. C. J'ai demandé à Valérie Dréville, avec qui j'avais le projet de monter *Marie Stuart*, si elle accepterait de se livrer avec nous à l'exercice de la copie sonore d'*Electre*, en reprenant, non pas le rôle qu'elle interprétait dans la mise en scène originale, mais celui de sa partenaire, Evelyne Istria. En effet, comme dans la première copie d'*Electre* que nous avions réalisée (où Charlotte Clamens interprétait Clytemnestre, et Florence Giorgetti, Electre), je souhaitais respecter le parti pris de distribution de Vitez, à savoir : inverser les âges et confier le rôle de la reine-mère à une toute jeune actrice (à l'époque, Valérie Dréville), et celui de la jeune femme à une actrice plus mûre (à l'époque, Evelyne Istria). Valérie Dréville a été tellement étonnée par la proposition qu'elle l'a acceptée tout de suite.

Pour ce dernier *Classique...*⁹, nous avons fait quelque chose d'un peu plus sophistiqué que pour les précédentes reprises. Les acteurs étaient assis sur des tabourets, mais nous avions, en fond de scène, un décor (décor très beau, que nous n'avions pas fait

construire, mais dont nous avons profité, parce qu'il était stocké dans les ateliers du Cent Quatre) ainsi que quelques jeux de lumières. Nous avons par ailleurs répété plus longtemps que d'habitude, à la demande de Valérie Dréville, qui ne pensait pas qu'il était possible de se satisfaire d'une seule écoute collective avant la venue du public ! Finalement, au bout du deuxième service de répétition, elle s'est rendu compte que cela ne servait pas à grand-chose de répéter une reprise à l'oreillette... Ces différentes écoutes ont toutefois eu une réelle utilité : elles ont permis à Valérie Dréville de s'habituer au fait d'entendre sa voix sur la bande-son, de prendre de la distance avec la partition dont elle avait la charge dans la mise en scène originale, mais aussi, d'apprivoiser celle d'Evelyne Istria, actrice qu'elle avait tant admirée lorsque, presque débutante, elle avait joué à ses côtés.

J. S. Le fait de demander à Valérie Dréville de « copier » la partition d'Evelyne Istria était, là aussi, une manière de prolonger le geste de Vitez qui, à chacune des mises en scène qu'il a faite de la pièce de Sophocle¹⁰, a choisi de confier le rôle d'Electre à Evelyne Istria, et de jouer avec les effets de sens que provoquaient le passage du temps et le vieillissement de l'actrice interprétant le rôle-titre¹¹.

R. C. En effet, et Valérie Dréville m'avait d'ailleurs dit que l'idée de cette nouvelle reprise, quelques vingt-cinq années plus tard, aurait certainement plu à Vitez.

La reprise comme formation (de l'acteur, de la mémoire du théâtre)

J. S. Pour conclure et revenir sur une question que nous avons abordée en début d'entretien, je voudrais t'interroger sur les vertus pédagogiques et artistiques de la « reprise ». Penses-tu que, de même que pour les jeunes peintres, la copie, la reproduction à l'identique des grands maîtres, est une manière de « se faire la main », de même, on pourrait imaginer que, dans les écoles d'acteurs, il serait formateur de systématiser la copie à l'oreillette des grands interprètes ? Sans forcément aller jusque là : quelles sont, d'après toi, les qualités que l'exercice du jeu à l'oreillette développe chez un acteur ?

R. C. L'idée de la reprise est, en effet, fondamentalement liée aux arts plastiques (je ne citerai qu'un exemple fameux : les variations de Picasso sur les *Ménines* de Vélasquez, qui elles-mêmes ont été reprises par le plasticien contemporain Louis Cane). Pour moi qui ai commencé par me former aux Beaux-Arts, le principe de la copie va donc de soi, c'est même un passage indispensable, alors qu'elle a tendance à être très mal vue dans le champ du théâtre. En arts plastiques, la question que pose la copie n'est pas celle du « bien copié » ou du « mal copié », mais celles du « quoi » et du « comment » : qu'est-ce que je choisis de copier (un corps, un paysage, un tableau... ?), selon quel point de vue, et avec quels techniques ou matériaux ? C'est donc un exercice extrêmement formateur.

Pour répondre plus précisément à ta question, je dirais que, pour l'acteur, le travail de restitution d'une parole entendue à l'oreillette engage une forme de dépossession, d'oubli provisoire de soi, et de réinvestissement « à côté de soi » – ce qui libère (de) plein de choses ! Il y a quelque chose qui se passe lorsque tu pratiques la copie sonore, qui est que tu es investi d'un mouvement du corps qui n'est pas imitatif, illustratif, et qui est pourtant une interprétation : un corps traversé par de l'énergie, qui vient d'ailleurs. Il me semble, aussi, que la reprise à l'oreillette permet l'acquisition d'un savoir (archéologique, poétique) qui passe par des voies intuitives, voire sensuelles :

être traversé par le souffle d'un autre, fondre sa voix dans celle d'un autre, est une forme d'accès, déterritorialisée dirait Deleuze, à la connaissance.

Enfin, copier, reprendre, c'est s'inscrire dans un temps long, jouer avec la mémoire et l'histoire des formes – alors que le temps du théâtre tend à être toujours davantage celui de la consommation et de la consommation permanente. La mise en scène est devenue un sport de combat : dès que tu as fini un projet, ou même, alors que tu es en train de travailler à un projet, on te demande quel est le prochain ! La création (sous-entendue : la dernière nouveauté) est beaucoup plus valorisée que le dépôt, l'incubation.

J. S. C'est vrai et, en même temps, c'est à nuancer : depuis quelques années, on observe en effet, notamment du côté de la danse contemporaine et de la performance, une floraison de reprises qui, à la manière du « Répertoire » de la Comédie-Française, s'attachent à instituer une mémoire et à valoriser un patrimoine d'œuvres jugées fondatrices. Toi-même, tu as d'ailleurs repris, au cours de la saison 2012-2013, un spectacle que tu avais créé en 1987 : *Inventaires*, pièce que Philippe Minyana avait écrit pour trois actrices – Florence Giorgetti, Judith Magre, Edith Scob –, qui ont repris leur rôle à vingt-cinq d'intervalle. Peux-tu dire quelques mots de ce projet ?

R. C. Pour le coup, il s'agit vraiment d'un travail de reconstitution à l'identique : même si nous avons pu imaginer, à un moment, « moderniser » la pièce, faire un jeu plus « contemporain », très vite, il nous a semblé que cela n'avait aucun intérêt, et nous avons décidé que, comme les trois instrumentistes (les trois actrices), la partition textuelle et scénique demeurerait exactement la même (Philippe Minyana a seulement composé de toutes petites chansons pour cette reprise, qui viennent conclure le spectacle).

J. S. Comment avez-vous travaillé ? À partir d'archives, ou simplement à partir de votre mémoire ?

R. C. Il existait une vidéo, mais qui n'était pas la vidéo de la mise en scène : il s'agissait de la captation d'une version d'*Inventaires* que nous avions transposée dans un grand magasin ; cela m'a permis de me remémorer quelques attitudes. Philippe et moi avons, par ailleurs, un certain nombre de cahiers de régie, à partir desquels nous avons retravaillé (à mes débuts de metteur en scène, j'avais l'habitude de consigner beaucoup de choses par écrit, ce que je ne fais plus du tout !). Et puis, surtout, il y avait la mémoire sensorielle, sensuelle, instinctive, des trois interprètes : cela a été un travail très doux et très agréable de forer dans cette mémoire pour reconstituer la mise en scène. La manière dont ce travail a été reçu témoigne cependant bien de la difficulté qu'a le champ du théâtre à admettre le principe de la reprise et de la copie : j'ai eu beau avoir rédigé un texte où j'expliquais très clairement pourquoi c'était une reprise et pourquoi cette question m'intéressait, pourquoi ce serait à la fois la même chose et pas la même chose (le même texte dans des corps qui ont 25 ans de plus, c'est forcément une répétition avec une différence), l'incompréhension de la « profession » a été quasi générale. La plupart du temps, on a reproché au spectacle d'être un « vieux spectacle », daté dans son esthétique – ce qui était assumé ! Un autre reproche, qui venait plutôt de la production, était que cela avait déjà marché, et donc, qu'on ne pouvait pas le reprendre (cela ne marcherait pas deux fois !). Un autre reproche était qu'il aurait fallu changer des choses : reprendre à l'identique, c'était un peu paresseux... Malgré tout cela, au cours des six mois de programmation d'*Inventaires* au Théâtre de Poche de Montparnasse, il y a eu quelque chose de très beau : c'est que l'on a eu tous les types de regard sur le spectacle – les jeunes

spectateurs qui le découvraient, et qui s'en fichaient que cela soit une reprise ; ceux qui l'avaient déjà vu à l'époque de la création (et parfois plusieurs fois), et qui revenaient le voir avec autant de plaisir ; ceux qui ne se rappelaient plus trop du spectacle, ou qui n'avaient pas pu le voir, et qui venaient le (re)découvrir ; ceux qui nous certifiaient que ce n'était pas du tout pareil et que nous avions changé des choses ! Au final, le spectacle a, comme au moment de sa création, fait « événement », mais, à l'exception de quelques rares articles¹², c'est toujours le jeu des actrices, et jamais la question de la reprise en tant que telle, qui a retenu l'attention des critiques.

NOTES

1. Edifié en 1873, dans le 19^e arrondissement de Paris, le bâtiment du 104 rue d'Aubervilliers a été le site du Service Municipal des Pompes Funèbres de 1905 à 1998. En 2003, la Ville de Paris a choisi de réhabiliter le lieu et de le convertir en espace de résidence et de programmation artistique (voir : <http://www.104.fr/>). De 2005 à 2010, la direction du Cent Quatre a été confiée à Robert Cantarella et Frédéric Fisbach. Depuis 2010, José-Manuel Gonçalves, ancien directeur la Ferme du Buisson (Scène nationale de Marne-la-Vallée), leur a succédé.
2. *Le Prince de Hombourg*, drame en cinq actes de Kleist, a été mis en scène par Jean Vilar avec la troupe du Théâtre National Populaire lors du festival d'Avignon de 1951. Gérard Philippe y jouait le rôle titre, Jeanne Moreau, la princesse Nathalie, Jean Vilar, le prince électeur.
3. Tous les acteurs des *Classiques par temps de crise* étaient payés un service de répétition et un service de représentation.
4. *Dom Juan ou Le Festin de pierre* (1965), téléfilm de Marcel Bluwal, d'après la pièce éponyme de Molière. Dans cette adaptation, Dom Juan est interprété par Michel Piccoli, et Sganarelle par Claude Brasseur.
5. *Catherine*, théâtre-récit d'après le roman d'Aragon, *Les Cloches de Bâle*, a été mis en scène par Vitez en 1975.
6. Proche collaborateur d'Antoine Vitez, Hugo Santiago a filmé la mise en scène d'*Electre* en 1986, au Théâtre national de Chaillot. Le film a été réédité, en 2011, par l'INA, dans le coffret *Antoine Vitez - Trois fois Electre*.
7. Vitez a mis en scène *La Folle journée ou le mariage de Figaro* en 1989, à la Comédie-Française.
8. Cf. *supra*, note 5.
9. Le cycle des *Classiques par temps de crise* s'est ensuite arrêté, pour des raisons très prosaïques : il était toujours extrêmement compliqué d'obtenir les enregistrements que Robert Cantarella demandait à l'INA. Le metteur en scène n'a toutefois pas abandonné le principe de la reprise par copie sonore, et a développé une nouvelle série de performances intitulée *Faire le Gilles*. Sur ce nouveau cycle de reprises à l'oreillette, voir l'article de Barbara Métais-Chastanier, « Supposons pour le moment, on changera tout si ça marche pas », *Agôn* [En ligne], Critiques, Saison 2010-2011, mis à jour le : 17/11/2012, URL : <http://agon.revues.org/1683>.
10. Vitez a signé trois mises en scène d'*Electre* : en 1966, à la Maison de la Culture de Caen, en 1971, au Théâtre des Quartiers d'Ivry, et en 1986, au Théâtre National de Chaillot.
11. Le fait de confier, à vingt ans d'intervalle, le rôle d'*Electre* à la même actrice, était d'abord pour Vitez une manière d'incarner l'intensité et la persistance du sentiment d'injustice qui anime

le personnage : « Evelyne a crié depuis vingt ans dans ces murs-là. Infatigable, enlaidie par la souffrance car cela aussi rend la voix rauque de crier contre l'Injustice. La pérennité de l'actrice, semblable et changée, même corps, même voix, c'est la pérennité de la figure, dans le Temps [...]. » (Antoine Vitez, *Le théâtre des idées*, anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Gallimard/Le Messenger, 1991, p. 55-56). Simultanément, le fait que l'actrice interprétant Electre soit visiblement plus âgée que celle interprétant Clytemnestre venait accentuer l'inversion des rôles qui marque la tragédie de Sophocle : tandis qu'Electre, sous le poids de trop de souffrances et de tourments, semble vieillie prématurément, Clytemnestre, sacrifiant sa fonction de mère au bénéfice de celle d'amante, arbore le visage de la jeunesse.

12. Voir notamment : « Judith Magre retrouve ses copines 25 ans après » (URL : < <http://www.charentelibre.fr/2012/10/22/judith-magre-retrouve-ses-copines-25-ans-apres,1120567.php>>).

INDEX

Mots-clés : copie, oreillette, Régy (Claude), Vitez (Antoine)

AUTEURS

ROBERT CANTARELLA

Après avoir fait ses études aux Beaux-arts de Marseille, Robert Cantarella choisit le théâtre et entre à l'école de Chaillot d'Antoine Vitez. Depuis plus de 30 ans, il a multiplié les mises en scène tant des textes classiques que ceux d'auteurs contemporains. Il fait régulièrement des performances autour de la poésie ou de la philosophie avec les cours de Gilles Deleuze. Il réalise aussi des documentaires et des films de fiction. Il a toujours eu la passion de la transmission et enseigne actuellement la mise en scène à la Manufacture – Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande (Lausanne).