Agôn

Revue des arts de la scène

7 | 2015

La Distribution

“Comment je fais une distribution” (extraits choisis)

Philippe Adrien, André Benedetto, Michel Dubois, Alain Françon, Michel Vinaver, Jean Jourdheuil, Jacques Lassalle, Alain Mergnat, Daniel Mesguich, Jacques Nichet, Claude Régy, Jean-Pierre Vincent, Antoine Vitez et Claude Yersin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/3404>

DOI : 10.4000/agon.3404

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Philippe Adrien, André Benedetto, Michel Dubois, Alain Françon, Michel Vinaver, Jean Jourdheuil, Jacques Lassalle, Alain Mergnat, Daniel Mesguich, Jacques Nichet, Claude Régy, Jean-Pierre Vincent, Antoine Vitez et Claude Yersin, « “Comment je fais une distribution” (extraits choisis) », *Agôn* [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 29 octobre 2015, consulté le 14 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/3404>

Ce document a été généré automatiquement le 14 septembre 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

“Comment je fais une distribution” (extraits choisis)

Philippe Adrien, André Benedetto, Michel Dubois, Alain Françon, Michel Vinaver, Jean Jourdheuil, Jacques Lassalle, Alain Mergnat, Daniel Mesguich, Jacques Nichet, Claude Régy, Jean-Pierre Vincent, Antoine Vitez et Claude Yersin

NOTE DE L'ÉDITEUR

Fondée par une équipe associant des universitaires (Jean-Pierre Sarrazac et Bernard Faivre) et des artistes (la revue est notamment publiée avec le soutien de la compagnie des Fédérés), la revue *L'Annuel du théâtre* a connu deux livraisons, en 1982 et en 1983. À l'occasion de la parution du deuxième et dernier numéro de la revue¹, un questionnaire fut soumis à une quinzaine de metteurs en scène, destiné à identifier la façon dont ils conçoivent l'opération de distribution, et comment celle-ci s'articule à leurs projets et parcours artistiques. Cette enquête étant, à notre connaissance, l'une des seules à avoir entrepris de problématiser la question de la distribution théâtrale, il nous a paru important d'en reproduire quelques extraits – et nous remercions chaleureusement Jean-Pierre Sarrazac de nous avoir donné son autorisation.

Relire ces témoignages 30 ans après leur première publication, c'est constater que les questions posées comme les réponses apportées n'ont rien perdu de leur actualité, mais c'est aussi prendre la mesure de certaines mutations, en cours ou souhaitées : à l'époque, le questionnaire n'avait été adressé qu'à des metteurs en scène (ce qui témoigne, en creux, du fait qu'ils sont alors les principaux dépositaires du pouvoir de distribuer), qui de surcroît, étaient tous des hommes, blancs – ce qui tend à confirmer que le pouvoir de distribution qui s'exerce dans le champ théâtral dialogue avec (voire légitime ou perpétue) les modèles de domination à l'œuvre dans le champ politique et social.

NB : alors que, dans la publication initiale, les questions posées aux metteurs en scène étaient seulement rappelées en ouverture du dossier, nous avons choisi, pour faciliter la lecture, de les reproduire au sein de chacune des réponses faites par les metteurs en

scène – à l’exception des cas où ces derniers avaient répondu par un texte général, qui ne reprenait pas l’ordre du questionnaire.

[1]. « Journal des créateurs. Comment je fais une distribution » in Revue *L’Annuel du théâtre. Saison 1982-1983* (dir. Jean-Pierre Sarrazac, avec la collaboration de Pierre Ballet-Baz, Monette Berthommier, Bernard Faivre, Michelle Henry et Jean-Loup Rivière), L’Aire théâtrale / Les Fédérés, 1983, p. 9-35.

Questions aux metteurs en scène

1. – Comment allez-vous à la découverte des comédiens avec lesquels vous travaillez ? Hors du temps précis d’une distribution ? Lorsque vous réalisez une distribution ?
2. – Comment se règlent pour vous les équilibres d’une distribution ? La (les) distribution(s) que vous avez réunie(s) cette saison vous paraît-(paraissent)-elle(s) cohérente(s) ?
3. – Pensez-vous qu’il y a des *familles* de comédiens ? Personnellement, vous sentez-vous attaché à l’une de ces *familles* ?
4. – Trouvez-vous un bénéfice à travailler avec les mêmes comédiens de saison en saison ? La permanence des comédiens au sein d’un groupe artistique vous paraît-elle constituer une entrave ou une liberté ?
5. – Établissez-vous des *typages* des rôles de la pièce que vous monterez ? Cette vision des personnages peut-elle se modifier en cours de distribution ?
6. – Qu’appelleriez-vous un *grand acteur*, une *grande actrice* ? En avez-vous fait travailler un (une) cette saison ?
7. – Acteur de théâtre / acteur de cinéma, avez-vous parfois le désir de faire tomber cette barrière ?
8. – Quelle est pour vous, metteur en scène, la valeur de cet acte : *distribuer* un spectacle ?
9. – Comment surmontez-vous les impondérables de la distribution (défection d’un acteur pressenti, par exemple) ?
10. – L’acteur que vous engagez, le considérez-vous plutôt comme un exécutant, un instrumentiste, un interprète, un créateur ?
11. – Imagineriez-vous de monter une pièce spécialement pour faire jouer *tel* acteur ou *telle* actrice ? Lequel ? Laquelle ? Quelle pièce ? »

Réponses des metteurs en scène

Philippe Adrien

Q1. – Comment allez-vous à la découverte des comédiens avec lesquels vous travaillez ? Hors du temps précis d’une distribution ? Lorsque vous réalisez une distribution ?

R1. *Découverte des comédiens.* Je me trouve – je suppose comme tous les autres metteurs en scène dont l’adresse et le téléphone sont connus – constamment sollicité par des comédiens en quête de travail. C’est naturel. Je tâche autant que possible de répondre aux demandes d’entrevues qui ont lieu généralement dans un café entre deux rendez-vous à l’extérieur. Les entretiens sont très brefs (10 minutes) mais suffisent en principe à vérifier si l’inconnu(e) présente un caractère particulier qui soit en rapport avec mes projets, ce dont je prends note si c’est le cas. Enfin, je ne manque jamais de demander à mon interlocuteur/trice une photo destinée au fichier

de la compagnie.

Mais en fait, je ne suis pas tout à fait assuré que cette méthode vaille quelque chose. Elle supposerait à la limite qu’on parvienne à rencontrer tous les comédiens, et à en garder le souvenir – ce qui est absurde. [...]

Je vais assez régulièrement au théâtre et fais naturellement attention aux acteurs qui me paraissent remarquables. J’essaie de répondre favorablement aux invitations des comédiens que j’ai pu rencontrer et qui jouent sur une scène parisienne ou de la périphérie ; il y en a trop, je n’y arrive pas.

J’essaie de me rendre plus accessible aux demandes de rendez-vous, voire d’auditions. Pour chaque rôle, je fais une liste de comédiens qui, à eux tous, d’une certaine manière, représenteraient le personnage. Je les contacte ou non selon ce que je sais de leur emploi du temps. [...]

Assez souvent il m’est arrivé de prendre rendez-vous avec Christian Wolf (Fichier électronique du spectacle, 25, rue Saint-Didier, Paris XVIe) qui connaît bien les acteurs et dispose d’un fichier très commode et complet.

Q2. – Comment se règlent pour vous les équilibres d’une distribution ? La (les) distribution(s) que vous avez réunie(s) cette saison vous paraît-(paraissent)-elle(s) cohérente(s) ?

R2. *Les équilibres*, c’est la question majeure : il ne s’agit pas de distribuer chaque rôle isolément mais de mettre en place une structure qui va permettre une expression dynamique de l’œuvre. À ce stade, et peut-être à tort, je fais assez peu de cas de ce qu’on pourrait tâcher de deviner des relations interpersonnelles qui auront pendant les répétitions une importance non négligeable. En revanche, l’apparence physique et les rapports qui en dérivent sont, plus que tout, susceptibles d’emporter ma conviction, même si les critères en la matière sont assez vagues. Je me fie, volontiers, à mon feeling. Evidemment, ce que je sais des qualités de jeu de tel(le) ou tel(le) vient corriger cette approche intuitive. Je cherche, dans tous les cas, à obtenir un régime de différences entre les participants qui me paraisse aussi expressif que possible. [...]

Q3. – Pensez-vous qu’il y a des *familles* de comédiens ? Personnellement, vous sentez-vous attaché à l’une de ces *familles* ?

R3. *Sans famille*. S’il y a les bons et les mauvais, je préfère tout simplement les bons.

Il est vrai cependant, que chacun de mes spectacles remet en scène des acteurs avec lesquels j’ai déjà fait quelque chose.

Q4. – Trouvez-vous un bénéfice à travailler avec les mêmes comédiens de saison en saison ? La permanence des comédiens au sein d’un groupe artistique vous paraît-elle constituer une entrave ou une liberté ?

R4. *Permanence*. – On doit, dans tous les cas, lutter contre les entraves... Lorsque l’effet de troupe, qui me paraît très positif, devient une entrave, il faut défaire la troupe. Je souhaite, pour ma part, dans les années à venir, pouvoir réunir des comédiens de manière prolongée au titre de plusieurs spectacles. Mais je veillerai à ce que, disons chaque année, le groupe soit, en tout ou en partie, recomposé.

Q5. – Établissez-vous des *typages* des rôles de la pièce que vous monterez ? Cette vision des personnages peut-elle se modifier en cour de distribution ?

R5. Si un rôle pouvait se réduire à un *type*, pas besoin d’acteurs. Les répétitions ont pour fonction de tout modifier autant pour les acteurs que pour les metteurs en scène.

Q6. – Qu'appelleriez-vous un *grand acteur*, une *grande actrice* ? En avez-vous fait travailler un (une) cette saison ?

R6. *Un grand acteur, une grande actrice, ça se prouve sur un rôle, sur plusieurs, sur une carrière.*

Certains rôles (Ubu, Pourceaugnac, Galy Gay) doivent obligatoirement être joués par des acteurs dont on parie qu'ils sont/seront grands.

Q7. – Acteur de théâtre / acteur de cinéma, avez-vous parfois le désir de faire tomber cette barrière ?

R7. *Acteur de cinéma ? La barrière tombe en faveur du cinéma chaque fois qu'un producteur propose à un acteur un contrat pour un grand rôle dans un film. Le mouvement inverse [...] est rare. Alors, on reste en nous !*

Q8. – Quelle est pour vous, metteur en scène, la valeur de cet acte : distribuer un spectacle ?

R8. *Distribuer c'est anticiper sur la jouissance des répétitions et de la représentation. C'est le moment où le suspense est le plus intense.*

Q9. – Comment surmontez-vous les impondérables de la distribution (défection d'un acteur pressenti, par exemple) ?

R9. *Les impondérables – C'est idiot mais je suis généralement content, me disant que le fait que telle ou tel ne soit pas libre le ou la désigne comme partenaire inadéquat en la circonstance. »*

Q10. – L'acteur que vous engagez, le considérez-vous plutôt comme un exécutant, un instrumentiste, un interprète, un créateur ?

R10. *Exécutant... Non ! Instrumentiste... Certainement. Interprète.... Absolument ! Créateur... C'est souhaitable !*

Q11. – Imagineriez-vous de monter une pièce spécialement pour faire jouer *tel* acteur ou *telle* actrice ? Lequel ? Laquelle ? Quelle pièce ?

R11. *Une pièce pour un acteur ? – Cela peut me paraître nécessaire mais pas tout à fait suffisant, par exemple le Le Rôdeur d'Enzo Cormann avec Jean-Pol Dubois. Projet à l'étude...*

André Benedetto

Il m'arrive souvent d'écrire des scènes et parfois même presque des pièces entières constituées de suites de répliques non attribuées à des personnages précis. Il y a une situation, des gens parlent. Ils peuvent être plus ou moins nombreux. Bien sûr, on sent ans ce magma indifférencié apparaître des esquisses, des sourires de personnages possibles. Des ombres fugitives sont là à se chercher. Mais elles restent dans le flou. Tout peut encore se développer dans bien des directions. Que tel et tel personnage vienne à l'existence, ça dépend de la pièce écrite et ça dépend des gens qui sont là rassemblés pour créer le spectacle. De leurs rencontres entre eux et avec le texte dans tel contexte, la personnalité de ces gens va produire les personnages de la pièce. [...]

On commence par des lectures en tournant, chacun chacune une réplique. Tout à la suite. Jamais deux fois dans le même ordre. Puis on attribue deux trois répliques à un tel à une telle et on continue dans l'informe qui peu à peu se forme et se colore et on

voit apparaître des figures. Ça peut être très long et même très pénible et passer successivement par plusieurs ensembles possibles de personnages. [...] Ces tentatives de saisissement collectif de vagues lueurs dans la nuit et de squelettes me plaisent beaucoup. On nage là dans les bouillons et dans la glaise d’une mystérieuse alchimie. Mais le jour où tous les personnages sont là, dont le nombre et la qualité dépendent des actrices et des acteurs, alors si on sent qu’il y a là le bon équilibre, si la situation paraît avoir sa meilleure représentation, si on a l’impression qu’on ne fera pas mieux, et si on n’en a plus le temps, alors il est quasiment impossible, parfois pour toujours, souvent pour de longs mois, de faire marche arrière et de repartir à zéro. Quelque chose d’irréversible s’est produit : une liste de personnages qui deviendra sans doute celle de l’édition ! [...]

Le nombre d’actrices et d’acteurs ne dépend pas du nombre de personnages. Tout le monde sait ça. Mais il est intéressant de savoir quel peut être le nombre minimal d’actrices et d’acteurs nécessaires pour jouer une pièce de théâtre. Savoir à quelles lignes primaires et essentielles peut se ramener une pièce. C’est seulement quand on a mis au jour ces lignes de force que se pose la question de la distribution, c’est-à-dire la question culturelle fondamentale qui sous-tend et infrastructure une distribution.

Michel Dubois

Q1. – Comment allez-vous à la découverte des comédiens avec lesquels vous travaillez ? Hors du temps précis d’une distribution ? Lorsque vous réalisez une distribution ?

R1. Pas de règle pour la *découverte des comédiens*. Disons : plutôt hors du temps précis d’une distribution... J’ai un désir profond depuis plus de quinze ans : avoir en permanence sur moi, dans une poche secrète, un précieux petit carnet bien relié ; et y noter un nom et quelques remarques fines chaque fois que je vois dans un spectacle un acteur ou une actrice qui m’intéresse. Le temps d’une distribution venu, je me plongerais dans cette petite anthologie merveilleuse et il en sortirait des miracles, et un gain de temps appréciable et apprécié. Si ce carnet n’existe pas depuis près de vingt ans qu’il aurait dû voir le jour, c’est qu’il y a une bonne raison qu’il faudra bien que j’éclaircisse un jour.

Q2. – Comment se règlent pour vous les équilibres d’une distribution ? La (les) distribution(s) que vous avez réunie(s) cette saison vous paraît-(paraissent)-elle(s) cohérente(s) ?

R2. Faut-il régler des *équilibres* dans une distribution ? Et la cohérence se mesure-t-elle dans une distribution ?

Q2. Bien ! La question 2, je ne la comprends pas ! Je ne peux dire que ça : équilibre et cohérence peuvent peut-être devenir un thème d’analyses et de critiques intéressant lorsque le spectacle se joue devant le public, lorsqu’il existe vraiment. Mais, sur une distribution... (voir réponses suivantes).

Q3. – Pensez-vous qu’il y a des *familles* de comédiens ? Personnellement, vous sentez-vous attaché à l’une de ces *familles* ?

R3. *Y a-t-il des familles* ? – Oui. Tant mieux / tant pis. Mais les fondements de leur constitution sont parfois étranges ; certains neveux et cousins, parfois certains bâtards, s’y agglutinent au moyen de certificats de naissance un peu frelatés.

Oui, je me sens attaché à une de ces familles, celle qui fait de la transhumance entre Strasbourg et Gennevilliers, entre Paris-Cartoucherie et Paris-Attoun, via Hérisson chez les cousins de la campagne.

Q4. – Trouvez-vous un bénéfice à travailler avec les mêmes comédiens de saison en saison ? La permanence des comédiens au sein d'un groupe artistique vous paraît-elle constituer une entrave ou une liberté ?

R4. Là, dans la *permanence*, est vraiment une des bases de mon travail de metteur en scène : approfondir de spectacle en spectacle une pratique avec tels acteurs ou telles actrices ; prendre de plus en plus de risques avec ces complices, casser les « bonnes » et évidentes distributions, chercher ailleurs et toujours plus loin le tissu des relations entre un acteur et des personnages. Il y a un revers de médaille à cela : un jour l'excès de complicité engendre la négligence, la trop grande confiance devient alibi de paresse, chez le metteur en scène et chez l'acteur. Il faut alors chercher la séparation, même momentanée, pour régénérer cette complicité si cela est possible. [...]

Q5. – Établissez-vous des *typages* des rôles de la pièce que vous monterez ? Cette vision des personnages peut-elle se modifier en cours de distribution ?

R5. *Typage* ? Surtout pas. [...] Il y a une phrase très sottise qui circule dans la profession théâtrale : « Un spectacle bien distribué est déjà un spectacle réussi. », ou quelque chose comme ça. Ce qui n'a aucun sens. « Typer » un personnage et chercher les soixante-dix kilos de viande qui couleront idéalement dedans est bien sûr une démarche crétine si elle ne s'accompagne pas d'un peu plus de subtilité.

Pas de « typage », donc, mais bien sûr une « certaine vision » des personnages. Incertaines visions, plutôt. Et celle-ci ne gagne jamais avec moi. L'envie qui peut naître au cours de l'établissement de la distribution de travailler avec tel ou tel acteur rend cette vision très fragile, et je n'hésite pas à la renier pour m'intéresser d'abord à l'interprète souhaité.

Q6. – Qu'appelleriez-vous un *grand acteur*, une *grande actrice* ? En avez-vous fait travailler un (une) cette saison ?

R6. Un *grand acteur*, une *grande actrice*... Hiérarchie dérisoire. J'ai travaillé avec beaucoup d'acteurs et d'actrices, et la plupart d'entre eux ont été, pour moi au moins, « grands » dans tel ou tel personnage [...]; tout cela baignant dans le magma personnage + texte + situation affective personnelle du moment + envies et désirs / motivations diverses élevées ou mesquines + le reste et l'insondable...

Pour être « pointu » : le « plaisir » que donne un ou une interprète à son metteur en scène est une chose fort secrète. Et je la crois, cette chose, infiniment active sur le spectacle lui-même.

Q7. – Acteur de théâtre / acteur de cinéma, avez-vous parfois le désir de faire tomber cette barrière ?

R7. *Théâtre/cinéma*. – Je suppose que vous pensez à des individus d'une certaine notoriété, des gens qui se sont éloignés du théâtre pour « éclater » au cinéma ? J'ai vu Piccoli au théâtre récemment. Bien. La barrière est tombée. Et alors ? [...]

Je crois que la question est sans intérêt. Depardieu pour *Tartuffe*, c'est une bonne idée, et ça l'était déjà il y a douze ans quand il jouait *Saved de Bond*. Non, la question de ne concerne pas, aujourd'hui, l'acteur dans cette problématique, mais peut-être l'écriture.

Q8. – Quelle est pour vous, metteur en scène, la valeur de cet acte : *distribuer* un spectacle ?

R8. *Distribuer*. – Réponse « chiricoïenne » : aucune valeur particulière... C’est une étape du spectacle. La plus chiant. Pour les acteurs aussi, j’en suis sûr. C’est un moment où je suis facilement paresseux. Ça ne me gênerait pas trop si une convention collective imposait aux metteurs en scène de tirer la distribution au hasard dans un chapeau ; je parle de la « deuxième » distribution, celle qui reste à faire quand on a distribué les gens qu’on aime, qu’on estime, ceux qui « compagnonnent » avec vous. C’est quand il faut aller au hasard, quand on ne connaît plus personne, que c’est dur. C’est pourquoi je suis alors paresseux : il y a toujours dans mes spectacles un ou deux acteurs engagés au dernier moment. C’est bien, les lois du marché du travail ont trié pour moi, je prends ce qui reste, et souvent c’est du meilleur...

Q9. – Comment surmontez-vous les impondérables de la distribution (défection d’un acteur pressenti, par exemple) ?

R9. *Sur les impondérables* ? Je ne comprends pas bien le sens (caché ?) de la question.

Q10. – L’acteur que vous engagez, le considérez-vous plutôt comme un exécutant, un instrumentiste, un interprète, un créateur ?

R10. *Exécutant ? Instrumentiste ? Interprète ? Créateur ?* Ni l’un ni l’autre. C’est-à-dire les quatre à la fois. [...]

Q11. – Imagineriez-vous de monter une pièce spécialement pour faire jouer *tel* acteur ou *telle* actrice ? Lequel ? Laquelle ? Quelle pièce ? »

R11. *Monter une pièce pour un acteur* ? Oui, bien sûr ! C’est ce qui arrive deux fois sur trois, puisque je travaille en priorité avec un groupe d’acteurs et d’actrices permanents au sein de ma compagnie. Il s’agit en effet de monter « spécialement » telle ou telle œuvre, puisque nous nous sommes choisis pour travailler assez régulièrement ensemble ! Pardonnez-moi, poser une telle question trahit assez bien la perversité des rapports qui régissent le fonctionnement de la création dramatique en France. Vous la posez, cette question (« Imagineriez-vous.... ») comme si elle ne concernait qu’une déviation un peu malsaine, excessive en tout cas, de la pratique théâtrale. Or, nous sommes là dans le concret total, et nul besoin d’imaginer au conditionnel ! »

Quelques remarques générales – Je n’ai pas de méthode précise pour distribuer un spectacle. D’abord parce que les conditions changent énormément d’un projet à l’autre. Il faut parfois distribuer très vite après le choix de l’œuvre, et lorsque celle-ci n’est pas « mûre » dans la tête du réalisateur ; ce peut être le contraire, et ce n’est pas plus facile ni plus sécurisant.

Après avoir essayé de répondre honnêtement aux onze questions, je reprends le titre général « comment je fais une distribution » et sans ironie je crois seulement pouvoir répondre : avec un téléphone, une trentaine de lettres, dix à vingt textes à faire lire, et une bonne trentaines d’heures de rencontre en moyenne. Plus quelques heures d’insomnie, ce qui est sans gravité, car ce ne sont que les premières heures du projet, les moins douloureuses...

Alain Françon et Michel Vinaver

Q1. – Comment allez-vous à la découverte des comédiens avec lesquels vous travaillez ? Hors du temps précis d’une distribution ? Lorsque vous réalisez une distribution ?

R1. *Découverte des comédiens.* – On s’est rappelé les spectacles et les films qu’on a vus. On a laissé flotter. On a fait des listes pour chaque personnage allant de l’idéal à celui qui irait peut-être. On a donné des coups de téléphone. On a envoyé des textes. On a essuyé des refus. Soit pour des questions de conflit de dates, soit parce que le texte, ou le rôle, faisait problème au comédien. Une raison parfois cachait l’autre. On ne savait pas toujours.

Q2. – Comment se règlent pour vous les équilibres d’une distribution ? La (les) distribution(s) que vous avez réunie(s) cette saison vous paraît-(paraissent)-elle(s) cohérente(s) ?

R2. *Équilibres.* – On est parti d’une utopie de cohérence. Progressivement, il a fallu abandonner toute rigueur sur ce plan, vu l’extrême pénurie (compte tenu des disponibilités) au niveau recherché. Alors, abandonnant toute ambition d’harmonie, p, a recherché plutôt l’intérêt maximum que l’on pouvait attendre de ces différences. »

Q3. – Pensez-vous qu’il y a des *familles* de comédiens ? Personnellement, vous sentez-vous attaché à l’une de ces *familles* ?

R3. *Familles.* Il y a des comédiens de familles, expériences, histoires très différentes, mais que l’on peut amener à se rejoindre dans une même attitude ou démarche d’adhésion à un projet. Et qui forment une communauté provisoire sur ce projet.

Q4. – Trouvez-vous un bénéfice à travailler avec les mêmes comédiens de saison en saison ? La permanence des comédiens au sein d’un groupe artistique vous paraît-elle constituer une entrave ou une liberté ?

R4. *Permanence ?* – Il y a l’envie, tenace, dans le cas de certains comédiens, de poursuivre avec eux, d’un spectacle à l’autre, un trajet qui permette un approfondissement plus grand de ce qui s’est joué avec eux. Mais il y a aussi un bénéfice, d’une nature différente, à réunir des comédiens qui proviennent d’horizons hétérogènes. On peut combiner. C’est ce qui s’est produit dans le cas de *L’Ordinaire*.

Q5. – Établissez-vous des *typages* des rôles de la pièce que vous monterez ? Cette vision des personnages peut-elle se modifier en cours de distribution ?

R5. *Typage.* – Le travail de dramaturgie qui s’est fait préalablement à la distribution n’a pas conduit à établir le « profil » de chaque personnage. Mais il a amené à détecter les thèmes traversant chaque personnage, et à dégager les lignes de force nécessaires au comédien correspondant pour donner le maximum de justesse à la façon dont chacun de ces thèmes est traversé par son personnage. À partir de là, il était admis que chaque hypothèse de distribution allait donner une configuration différente au personnage, et cela ne nous paraissait nullement contraire au projet.

Q6. – Qu’appelleriez-vous un grand acteur, une grande actrice ? En avez-vous fait travailler un (une) cette saison ?

R6. La « dimension » d’un acteur ou d’une actrice est à la mesure de son apport dans la production du rôle [...]. L’apport d’énergie créatrice au cours du travail de répétition, mais aussi le maintien de la charge énergétique d’une représentation à l’autre, la faculté de ne pas s’établir.

Q7. – Acteur de théâtre / acteur de cinéma, avez-vous parfois le désir de faire tomber cette barrière ?

R7. **Théâtre / Cinéma.** On ne s’est pas soucié de savoir si cette barrière existe. Une grande part des acteurs de *L’Ordinaire* nous étaient plus connus par le cinéma que par le théâtre.

Q8. – Quelle est pour vous, metteur en scène, la valeur de cet acte : *distribuer* un spectacle ?

R8. **Valeur de cet acte : distribuer ?** – Primordiale. Y avons consacré huit mois.

Q9. – Comment surmontez-vous les impondérables de la distribution (défection d’un acteur pressenti, par exemple) ?

R9. **Le travail de distribution ne consiste que dans la succession de ces impondérables et dans les méandres nécessaires pour les contourner.**

Q10. – L’acteur que vous engagez, le considérez-vous plutôt comme un exécutant, un instrumentiste, un interprète, un créateur ?

R10. **Exécutant et créateur.** – L’acteur est le porteur d’un imaginaire dans lequel le metteur en scène n’entre pas, et qui est le vecteur principal de la représentation. Ce même acteur exécute scrupuleusement ce qui lui est demandé dans l’économie générale du spectacle. Il n’y a pas contradiction entre créateur et exécutant. Les acteurs qui se montrent les plus « disciplinés », les plus soumis à ce qui leur demandé, sont généralement ceux qui « produisent » le plus dans le champ du non-demandable non-programmable. [...]

Q11. – Imagineriez-vous de monter une pièce spécialement pour faire jouer *tel* acteur ou *telle* actrice ? Lequel ? Laquelle ? Quelle pièce ? »

R11. **Monter une pièce pour un acteur** – Non.

Jean Jourdheuil

Q1. – Comment allez-vous à la découverte des comédiens avec lesquels vous travaillez ? Hors du temps précis d’une distribution ? Lorsque vous réalisez une distribution ?

R1. **Découverte.** – Je ne cherche pas les comédiens avec lesquels je pourrais travailler, j’attends de les trouver. Le hasard y a jusqu’ici pourvu. Je n’aime pas les distributions habitées soit par un esprit de hiérarchie, soit par un esprit de corps (forme démocratique de l’esprit de hiérarchie). Esprit de hiérarchie et esprit de corps finissent en effet toujours pas transpirer et, comme on sait, la transpiration laisse des auréoles.

Q2. – Comment se règlent pour vous les équilibres d’une distribution ? La (les) distribution(s) que vous avez réunie(s) cette saison vous paraît-(paraissent)-elle(s) cohérente(s) ?

R2. **Equilibre.** – Les quelques distributions que j’ai faites ces derniers temps se sont équilibrées à la va-comme-je-te-pousse. L’essentiel pour moi est que l’équilibre devienne véritablement gracieux.

Q3. – Pensez-vous qu’il y a des *familles* de comédiens ? Personnellement, vous sentez-vous attaché à l’une de ces *familles* ?

R3. **S’il y a des familles de comédiens ?** Oui et non. Si je suis attaché à l’une de ces familles ? Oui et non. »

Q4. – Trouvez-vous un bénéfice à travailler avec les mêmes comédiens de saison en saison ? La permanence des comédiens au sein d’un groupe artistique vous paraît-elle constituer une entrave ou une liberté ?

R4. *Permanence.* – J’aime bien travailler avec des gens avec qui j’ai déjà travaillé, mais j’aime bien travaillé aussi avec des gens avec qui je n’ai pas encore travaillé.

La permanence des comédiens constitue d’abord une liberté, puis une entrave, puis une liberté, etc.

Q5. – Établissez-vous des *typages* des rôles de la pièce que vous monterez ? Cette vision des personnages peut-elle se modifier en cour de distribution ?

R5. Je n’aime pas les *typages* et je n’en établis pas.

Q6. – Qu’appelleriez-vous un *grand acteur*, une *grande actrice* ? En avez-vous fait travailler un (une) cette saison ?

R6. Ces deux questions (« *grand acteur* », êtes-vous capable de vous payer un grand acteur ? ») me semblent déplacées et sans intérêt. Cf. réponse n° 1.

Q7. – Acteur de théâtre / acteur de cinéma, avez-vous parfois le désir de faire tomber cette barrière ?

R7. Y a-t-il une frontière entre l’acteur de théâtre et l’acteur de cinéma ? Question que je ne me pose pas et que ne se posent pas la plupart des acteurs avec qui j’ai travaillé.

Q8. – Quelle est pour vous, metteur en scène, la valeur de cet acte : *distribuer* un spectacle ?

R8. *Distribuer un spectacle* ? Si la distribution est bonne, l’essentiel du travail est fait, sinon tout est à refaire et de toute manière le résultat sera sans intérêt. Je n’aime pas les « bonnes » mises en scène avec des acteurs médiocres, ni les mises en scène qui font paraître bons des acteurs médiocres, pas plus que je n’aime les spectacles creux qui font semblant d’être pleins. Le creux peut avoir son charme propre.

Q9. – Comment surmontez-vous les impondérables de la distribution (défection d’un acteur pressenti, par exemple) ?

R9. Comment surmonter les *impondérables* d’une distribution, la défection d’un acteur ? J’attends que la chose se surmonte d’elle-même. Le volontarisme en art m’a toujours semblé puéril.

Q10. – L’acteur que vous engagez, le considérez-vous plutôt comme un exécutant, un instrumentiste, un interprète, un créateur ?

R10. Si l’acteur est un exécutant, un instrumentiste, un interprète, un créateur ? Un peu plus et un peu moins que tout cela. J’attends de lui qu’il me permette de m’absenter.

Q11. – Imagineriez-vous de monter une pièce spécialement pour faire jouer *tel* acteur ou *telle* actrice ? Lequel ? Laquelle ? Quelle pièce ?

R11. Monter une pièce pour un acteur ? – Cette question est trop indiscreète.

Jacques Lassalle

Q1. – Comment allez-vous à la découverte des comédiens avec lesquels vous travaillez ? Hors du temps précis d’une distribution ? Lorsque vous réalisez une distribution ?

R1. *Comment allez-vous à la découverte des comédiens* ? Tout le temps. Dans la rue, le métro, en voyage, à la mer, en forêt, sur chemin de sentier, en lisant en livre, un journal, à l’écoute d’un disque, d’une radio, devant l’écran, grand ou petit, dans une école dite spécialisée (hier, le Conservatoire, qui m’a tant importé, demain l’Ecole du T.N.S) ou même au théâtre.

Le « temps précis » d’une distribution n’est que l’ordonnancement gourmand de « rencontres de vie » vagabondées, oubliées puis ressurgies et qui se transmutent, étrange alchimie, en « rencontres de théâtre ». Du monde à la scène et de la scène au monde, transports incessants. La représentation scénique, à la bien considérer, n’est qu’une somme de bricolages métaphoriques. Celui-là, l’acte de distribuer, est le premier.

Q2. – Comment se règlent pour vous les équilibres d’une distribution ? La (les) distribution(s) que vous avez réunie(s) cette saison vous paraît-(paraissent)-elle(s) cohérente(s) ?

R2. La *cohérence* m’importe plus comme conquête que comme préalable. J’aime bien partir d’un groupe a priori composite, en explorer les différences, les contradictions, les possibles tensions, pour les amener à l’*unité* de la représentation, unité jamais tout à fait acquise, toujours traversée par de sourdes vellétés de déstabilisation. [...]

Q3. – Pensez-vous qu’il y a des *familles* de comédiens ? Personnellement, vous sentez-vous attaché à l’une de ces *familles* ?

R3. J’aime toutes les *familles* d’acteurs. Je participe de toutes : la traditionnelle et la sauvage, celle du cabaret et celle du café-théâtre, de la décentralisation et de l’Université, celle qui croit en Brecht et celui qui croit n’en avoir rien à faire, celui qui ne veut connaître que le cinéma et celle qui dans les catacombes s’offre de secrètes orgies d’alexandrins. [...] Seuls me découragent, sans doute, les [acteurs] corporatistes et les résignés, ceux aussi qui se veulent fonctionnels et disponibles à toutes mains, à toutes fins.

Q4. – Trouvez-vous un bénéfice à travailler avec les mêmes comédiens de saison en saison ? La permanence des comédiens au sein d’un groupe artistique vous paraît-elle constituer une entrave ou une liberté ?

R4. La *permanence*. À condition de se quitter et de se retrouver, de n’être liés par rien d’autre que le désir réciproque de travailler ensemble. [...]

En fait, je ne sais en France qu’une seule vraie troupe permanente par son ampleur, on histoire, ses modes de recrutement et de fonctionnement, et la diversité d’obligations d’un cahier des charges dont l’alternance n’est qu’un des aspects. C’est la Comédie-Française.

Q5. – Établissez-vous des *typages* des rôles de la pièce que vous monterez ? Cette vision des personnages peut-elle se modifier en cour de distribution ?

R5. *Faites-vous des typages* ? Non. Je dirais presque au contraire. Un rôle se construit autant à partir de la singularité de l’acteur que de la lecture du texte, et ne cesse de bouger, par déplacements d’accents, hypothèses successives, strates relationnelles, tout au long des répétitions. [...]

Q6. – Qu’appelleriez-vous un *grand acteur*, une *grande actrice* ? En avez-vous fait travailler un (une) cette saison ?

R6. Un *grand acteur*, une *grande actrice*, celui/celle qui, par-delà une totale maîtrise instrumentale, ne cesse sans volonté apparente d’y parvenir, de nous bousculer, de nous étonner, et qui parlant au plus secret de nous-mêmes, parle à tous en même temps. [...]

Q7. – Acteur de théâtre / acteur de cinéma, avez-vous parfois le désir de faire tomber cette barrière ?

R7. Faire tomber la barrière théâtre / cinéma ? Tout le temps. [...]

Q8. – Quelle est pour vous, metteur en scène, la valeur de cet acte : *distribuer* un spectacle ?

R8. *Valeur de cet acte : distribuer ?* Primordiale. Comme tous les autres choix scéniques : parti de lecture, espace, rythme, son, gestuelle... mais de tous, le choix d’une distribution est probablement le plus irrémédiable donc le plus grave.

Q9. – Comment surmontez-vous les impondérables de la distribution (défection d’un acteur pressenti, par exemple) ?

R9. *Comment accueillez-vous une défection ?* Généralement avec chagrin. Idéalement, il faudrait alors pourvoir de proche en proche reconsidérer tous les partis de distribution, les déplacer, parfois même les renoncer. Mais les impératifs – humains, économiques – de la production le permettent rarement. [...]

Q10. – L’acteur que vous engagez, le considérez-vous plutôt comme un exécutant, un instrumentiste, un interprète, un créateur ?

R10. *L’acteur : un instrumentiste ? un interprète ? un exécutant ? un créateur ?* Le tout ensemble. Mais d’abord comme partenaire de création. Et aussi comme un modèle, au sens quasi bressonien du terme [...].

Q11. – Imagineriez-vous de monter une pièce spécialement pour faire jouer *tel* acteur ou *telle* actrice ? Lequel ? Laquelle ? Quelle pièce ?

R11. Monter une pièce pour un acteur, une actrice ? Ai-je jamais rien fait d’autre comme auteur, comme metteur en scène ? [...]

Alain Mergnat

« Comment je fais mes distributions ?

Qu’est-ce qu’une distribution

– Un rassemblement, des rencontres, autant de choix raisonnés que de hasards et de désirs.

Pour faire quoi ?

– Animer des songes.

Avec quoi ?

– Avec des vies privées, l’énergie des inquiétudes et l’exaltation des personnes. [...]

[I]l me paraît aujourd’hui aussi illusoire et indécent d’essayer d’expliquer comment je fais et pourquoi je fais et le reste, que d’analyser, publiquement comment et pourquoi, par exemple, j’ai choisi des êtres que j’aime.

Le théâtre est une affaire de vie, d’expérience et de circonstances. [...]

Daniel Mesguich

Q1. – Comment allez-vous à la découverte des comédiens avec lesquels vous travaillez ? Hors du temps précis d’une distribution ? Lorsque vous réalisez une distribution ?

Q4. – Trouvez-vous un bénéfice à travailler avec les mêmes comédiens de saison en saison ? La permanence des comédiens au sein d’un groupe artistique vous paraît-elle constituer une entrave ou une liberté ?

R1, R4. Je n’ai pas de méthode préétablie pour aller à la *découverte des comédiens*. Les acteurs avec qui j’ai travaillé jusqu’à présent viennent de tous horizons, ce sont plutôt eux qui, indirectement, m’ont donné « mes » méthodes et m’ont fait aller à leur découverte : certains, avant même de devenir des collaborateurs, étaient déjà

mes amis [...] ou des proches d'autres étaient tout simplement des jeunes gens de ma génération, et ne sont devenus des amis que par la suite ; des connaissances faites dans des cours d'art dramatique [...] ou au Conservatoire [...] d'autres encore ont été rencontrés au hasard d'aventures théâtrales [...] enfin, beaucoup d'entre eux ont été mes élèves [...]

Faire une distribution, cela consiste pour moi à réunir un certain nombre d'artistes (donc des personnes que l'on admire *déjà*, que l'on aime *déjà*), en vue de travailler ensemble pendant un temps limité (une sorte de compagnonnage contractuel, délibéré) à la confection d'un spectacle que l'on n'imagine *pas encore*, et non pas à choisir les moyens les plus judicieux (les acteurs) d'obtenir ce que l'on aurait *déjà* imaginé (le spectacle).

Il me semble qu'il y aurait une sorte d'inculture à dire : je vais monter tel spectacle, il me faut trouver des acteurs : car ce serait on si on ne connaissait pas le théâtre, comme si l'envie qu'on avait de monter un spectacle ne venait pas de l'amour qu'on a *déjà* du théâtre, de l'admiration que l'on a *déjà*, ou que l'on *s'attend* à avoir, pour tel ou tel acteur. [...]

Ma compagnie, le Théâtre du Miroir, n'a pas les moyens infrastructurels de maintenir, comme on dit, une *troupe permanente*. [...] Mais j'ai, moi, les moyens d'imaginer que j'en ai une. Et je l'imagine nombreuse. [...] Dans ma troupe imaginaire, il y a (presque) tous les acteurs avec lesquels j'ai travaillé, et bien d'autres encore : je rencontre un acteur, une actrice, sur une scène, sur un plateau de cinéma, dans une salle de spectacle, dans une soirée, dans un café, et je l'engage secrètement dans ma troupe. [...] Tous mes acteurs « engagés » dans un spectacle que je monte viennent de ma compagnie secrète : aucun membre de la distribution réelle de l'un de mes spectacles ne saurait venir d'un lieu autre que celui de ma compagnie imaginaire.

Q3. – Pensez-vous qu'il y a des *familles* de comédiens ? Personnellement, vous sentez-vous attaché à l'une de ces *familles* ?

R3. – Il n'y a pas de *familles de comédiens*. La famille, c'est ce qu'on subit, et l'acteur est celui qui agit. La famille, c'est sérieux, et l'acteur, lui, joue. S'il fallait vraiment chercher des familles chez les acteurs, ce serait par exemple la famille de tous les acteurs bègues de langue française, ou bien celle de tous les acteurs mesurant entre 1,84 m et 1,90 m, etc. Ce serait idiot, et sans intérêt.

En revanche, il est vrai que le théâtre est devenu, et je crois que c'est une bonne chose, le lieu de toutes sortes d'affrontements : politiques, théoriques, esthétiques, etc., et les acteurs sont, qu'ils le veuillent ou non, engagés dans ces affrontements. [...] Ainsi, l'on pourrait dire (mais ceci est très différent des « familles ») qu'il y a des « groupuscules » d'acteurs. [...]

Q2. – Comment se règlent pour vous les équilibres d'une distribution ? La (les) distribution(s) que vous avez réunie(s) cette saison vous paraît-(paraissent)-elle(s) cohérente(s) ?

R2. – *Équilibres*. Si « cohérent » signifie que les acteurs correspondaient assez exactement à l'idée que se fait la doxa (ou que j'aurais pu me faire moi-même) de la liste des personnages inscrite à la première page du livre, alors je crains que les distributions que j'ai réunies cette saison n'aient pas été si cohérentes que ça ; et je crains de ne pas en être forcément si mécontent.

Q6. – Qu'appelleriez-vous un *grand acteur*, une *grande actrice* ? En avez-vous fait travailler un (une) cette saison ?

R6. Cette saison, je n'ai fait travailler *que des grands acteurs*. Il ne faut pas prendre ce que je viens de dire pour une formule toute faite ou pour de la suffisance : je ne dis pas cela de toute les saisons.

Q9. – Comment surmontez-vous les impondérables de la distribution (défection d'un acteur pressenti, par exemple) ?

R9. – *Impondérables* – La défection d'un acteur est, pour le metteur en scène, une véritable horreur. Lorsque je propose un rôle à un acteur, je ne pense qu'à lui. S'il tarde à me donner sa réponse et que par malheur elle est négative, j'ai tout simplement perdu du temps : il m'était absolument impossible de penser à lui et à un autre en même temps pour éventuellement le remplacer. Il n'y a pas d'acteurs de remplacement. Au théâtre, chaque acteur est irremplaçable. C'est la grandeur de l'acteur. Son humilité, c'est que chaque acteur a pu, au moins une fois dans sa vie (la réalité économique est là) est remplacé. Mais alors c'est le « remplaçant » qui est irremplaçable.

Q11. – Imagineriez-vous de monter une pièce spécialement pour faire jouer *tel* acteur ou *telle* actrice ? Lequel ? Laquelle ? Quelle pièce ?

R11. – *Monter une pièce pour un acteur*. – Chaque pièce que je monte l'est spécialement pour faire jouer tel et tel acteur, telle et telle actrice. « Faire jouer » ne veut pas dire « servir ». Il ne me viendrait pas à l'idée de dire : j'ai envie de travailler avec X ; il serait bien dans le rôle d'Hamlet ; montons *Hamlet*. Ce serait là choisir la solution du travail minimal. Mais je dirais : j'ai envie de travailler avec X ; (mais avec Y, et avec Z ; et avec K aussi) ; j'ai d'autre part envie de monter *Hamlet*. Essayons X dans Polonius, Y dans Gertrude, K dans Rosencrantz. Ou bien (car dès qu'on pourvoit un rôle, c'est celui d'à côté qui commence à se préciser) : K dans Hamlet, mais alors X dans Polonius, etc. Si la liste des acteurs avec lesquels j'ai envie de travailler est établie, c'est à la pièce de les accepter, et non à moi d'en changer. Il peut même arriver parfois qu'il y ait un acteur en plus... [...] »

Jacques Nichet

En septembre 1982, Karen Rencurel, Jean-Louis Benoît et Didier Bezace sont réunis autour de moi pour un nouveau projet, au Théâtre de l'Aquarium. Je n'ai pas encore de rôles à distribuer, mais des comédiens à employer. Les interprètes précèdent l'œuvre à interpréter. Nous avons toujours travaillé ensemble, avec d'autres « permanents », comme Martine Bertrand ou Thierry Bosc qui, à ce moment-là, jouent ailleurs. Nous avons traversé ensemble plus de dix de la vie d'un groupe : ces comédiens ont inventé avec moi leur répertoire, et ils ont tenu leurs rôles. Avec des hauts et des bas, ils ont vécu toutes les « distributions » d'une troupe.

Par leur permanence, ils ont assuré l'existence du groupe : professionnels, ils se sont donné les moyens d'exercer leur profession. Comédiens, ils s'emploient. Leur propre théâtre les réclame. Ils sont à la fois l'offre et la demande. [...]

Un groupe n'est pas seulement une juxtaposition de comédiens. Il existe aussi en tant que tel, et, en tant que tel, il fait déjà figure. La plupart du temps, on choisit les interprètes selon les personnages. Ici, l'ensemble des interprètes déjà réunis forme une distribution préalable qui est la « matrice du spectacle » (avant même la

répartition des rôles individuels).

Par exemple, au Théâtre du Soleil, se joue toujours le sort d'un groupe aux prises avec le pouvoir : équipe de cuisiniers face au patron du restaurant (*La Cuisine*, de Wesker), club de sans-culottes devant la Révolution (1793), troupe de comédiens qui composent avec les puissants du moment (*Molière, Méphisto*). Le groupe se commande à lui-même une dramaturgie de groupe. [...]

Tout spectacle naît d'une hybridation. On croise une distribution et un texte. Dans notre cas précis, l'une est préétablie et l'autre reste à établir. [...]

Le texte a été distribué autrement [qu'une distribution « naturelle » l'aurait supposé], les rôles ont été répartis selon d'autres équilibres. La répétition est à la fois le découpage de la partition, et l'interprétation de cette partition. On découpe des territoires de jeu. [...]. On délimite un texte et on ouvre le « champ du possible ». À l'intérieur des limites (fixées souvent au cours des répétitions) ; le comédien va donner de sa personne, à corps perdu, il n'est jamais au départ le personnage : il l'invente en lui, le trouve en se perdant. Il s'irréalise en se réalisant. Voilà pourquoi je n'éprouve pas le besoin de chercher un comédien ayant les apparences du personnage. [...]

“Il est complètement stupide de distribuer les rôles en fonction du physique. “Il a l'allure d'un roi”. Qu'est-ce que cela veut dire ? Tous les rois doivent-ils ressembler à Edouard VII ?... Est-il possible alors de se décider en fonction du tempérament du comédien ? On ne le peut pas davantage. Cela aussi serait choisir la facilité. Certes, il est des hommes doux et d'autres qui sont emportés et violents. Mais on sait aussi que chaque homme porte en lui tous les tempéraments possibles. Et plus un homme est comédien, plus cette proposition vaut pour lui.” (Brecht, *L'Achat du cuivre*). Voilà pourquoi je peux toujours distribuer des rôles très différents aux mêmes comédiens : ils portent en eux tous les tempéraments possibles. Dans la troupe, nous n'avons jamais recherché nos « emplois » (jeune première, rondeur, grand méchant), mais plutôt tous les déploiements possibles. Les hommes peuvent jouer les femmes, et les femmes les hommes. Les jeunes peuvent jouer les vieux et les vieux les jeunes. À condition d'avouer le jeu.

Claude Régy

Q1. – Comment allez-vous à la découverte des comédiens avec lesquels vous travaillez ? Hors du temps précis d'une distribution ? Lorsque vous réalisez une distribution ?

R1. Je vais constamment à la *rencontre des comédiens*, et donc forcément aussi dans le temps d'une distribution, mais ce temps peut être très long – six mois, souvent. Des personnes vivantes viennent dans la matière qui se met à proliférer de lecture en lecture, de mois en mois. Cette matière, à mesure qu'elle s'enrichit, se modifie : les personnes demeurent ou non. Il convient d'ailleurs que la superposition entre les personnes – l'idée de ces personnes – et cette matière vivante, soit flottante, pas trop précise. Il ne faut jamais s'arrêter d'aller au-devant des comédiens, il faut aller au théâtre, au cinéma – parfois, j'emploie des gens qui ne sont pas comédiens –, j'en découvre aussi en donnant des cours au Conservatoire. Il m'arrive d'engager des comédiens étrangers que j'ai connus par le film.

Je n'ai pas l'impression que c'est tout à fait moi qui distribue. Je dialogue avec mon instinct. Les essais et les auditions ne m'ont conduit qu'à des erreurs.

Q2. – Comment se règlent pour vous les équilibres d’une distribution ? La (les) distribution(s) que vous avez réunie(s) cette saison vous paraît-(paraissent)-elle(s) cohérente(s) ?

R2. *L’équilibre d’une distribution* est une alchimie très secrète. Je ne crois pas à la notion de personnage. Je crois qu’à tout instant tout le monde joue toute la pièce.

À travers les acteurs un matériau fluide, celui qui s’échappe des mots, circule dans l’espace où sont inclus les spectateurs. Les acteurs n’incarnent pas et pas plus que la « mise en scène », ils ne doivent se prendre pour l’objet du spectacle. [...] Les acteurs doivent exister en tant qu’eux-mêmes (c’est en fonction de ça que je les choisis) et laisser voir à travers eux autre chose qu’eux-mêmes (cette capacité-là m’est la plus indispensable).

Le matériau fluide doit précéder et traverser les acteurs comme la musique le fait des instrumentistes. Il faut donc écouter, être disponible, sentir, et, concentré et détendu, laisser passer ce qui demande à passer. Ecoute de toutes les voix du texte (sens, émotion, mémoire, sonorité, imaginaire), de toutes les voix des partenaires et aussi des vibrations du lieu. – Ecouter aussi avec toutes les oreilles qu’on a sur la peau. Le choix des participants se complique du fait que l’acteur doit être un repère, un signe, un support pour la compréhension et l’imagination des spectateurs – un excitant aussi parfois.

Chaque personnalité doit être très développée et libre de se développer et en même temps la cohésion d’un travail commun doit être absolue. Il me semble qu’à tous les points de vue la distribution de *Grand et Petit* était d’un équilibre parfait, avec cette force particulière qui précède l’explosion.

Q3. – Pensez-vous qu’il y a des *familles* de comédiens ? Personnellement, vous sentez-vous attaché à l’une de ces *familles* ?

R3. – J’ai toujours travaillé avec des *familles de comédiens* – et je le fais de plus en plus. Je suis très attaché aux comédiens. Mon travail repose sur eux. Il faut jouer de l’équilibre entre la stabilité et le renouvellement. Insensiblement on passe d’une famille à l’autre. »

Q4. – Trouvez-vous un bénéfice à travailler avec les mêmes comédiens de saison en saison ? La permanence des comédiens au sein d’un groupe artistique vous paraît-elle constituer une entrave ou une liberté ?

R4. *Permanence*. – De saison en saison, souvent je retrouve les mêmes comédiens. Ayant déjà parcouru un chemin de connaissance mutuelle, il est plus facile d’aller plus loin à chaque travail. Connaissant mieux, plus profondément chacun, on peut distribuer plus justement, c’est-à-dire davantage en dehors de l’image première des êtres. Simplement, cette famille il ne faut que ce soit tout à fait une permanence. Il est important de modifier les combinaisons par des apports neufs. [...]

Devant chaque œuvre, il faut rester libre de choisir ceux à travers qui elle vivra, par qui elle sera « représentée ». Il ne faut pas avoir peur des contradictions. Il faut prendre des gens différents entre eux et différents de soi. Il ne faudrait pas que la permanence – si enrichissante fût-elle – devienne une entrave à la liberté ; car avant tout, la distribution doit fonctionner, dire quelque chose déjà, par la seule confrontation des êtres humains qu’on a réunis, et cela avant même qu’ils prennent la parole. Il faut des forces de présence et des circulations de forces.

Il faut des vides aussi, des trous, des hiatus, des différences, et que l’idée de les combler, qui doit rester suspendue, non exécutée, agisse comme un élément moteur.

Q5. – Établissez-vous des *typages* des rôles de la pièce que vous monterez ? Cette vision des personnages peut-elle se modifier en cours de distribution ?

R5. – Je travaille à l’envers de l’idée de *typage de rôle*. Le contraire de la typification des personnages.

[...]

Q8. – Quelle est pour vous, metteur en scène, la valeur de cet acte : *distribuer* un spectacle ?

R8. *Distribuer un spectacle* c’est le moment essentiel. Dans l’espace et le temps de la représentation, le moindre réseau opaque arrêtera la circulation du matériau commun entre les acteurs, ou fera obstacle à ce passage entre le texte et le public [...]. Par ailleurs, si les signes ne sont pas justes, les repères pas assez clairs, le public se perdra. Et encore : si la part de création est plus faible chez l’un ou chez l’autre, la représentation, suspendue au seul imaginaire, s’écroulera. Un coin qui s’écroule écroule le tout. »

Q9. – Comment surmontez-vous les impondérables de la distribution (défection d’un acteur pressenti, par exemple) ?

R9. *Impondérables*. – Les défections modifient l’équilibre de la combinaison chimique qui était en train de se faire. Il faut penser à des êtres très différents de ceux à qui on tenait, chercher d’autres idées qui rendent possibles d’autres combinaisons aussi fortes ou plus fortes. Essayer qu’une perte soit un gain. Presque toujours les distributions se font sur un grand laps de temps, les combinaisons se modifient souvent et lentement. Le jeu des acceptations et des refus est l’élément dynamique de cette gestation. »

Q11. – Imagineriez-vous de monter une pièce spécialement pour faire jouer *tel* acteur ou *telle* actrice ? Lequel ? Laquelle ? Quelle pièce ? »

R11. *Monter une pièce pour un acteur, une actrice*, ça m’est arrivé. J’ai monté *Se trouver* de Pirandello pour Delphine Seyrig et j’ai fait attendre deux ans la création de *Les gens déraisonnables sont en voie de disparition* de Peter Handke pour être sûr d’avoir Gérard Depardieu dans le rôle de Quitt. J’ai monté, bien sûr, les textes d’Emma Santos pour faire jouer Emma Santos.

Ça peut encore arriver. Faire quelque chose pour quelqu’un. Une rencontre exceptionnelle entre un texte et un acteur.

Je suis moins attiré par ça. Je suis peut-être plus libre. Je suis plus intéressé à ce que l’effort d’une recherche hors des schémas prévus crée de nouveaux frottements, de sons inattendus. [...]

Jean-Pierre Vincent

Q1. – Comment allez-vous à la découverte des comédiens avec lesquels vous travaillez ? Hors du temps précis d’une distribution ? Lorsque vous réalisez une distribution ?

R1. *Découverte des comédiens* – Première réalité : je travaille avec un groupe permanent de comédiens. Ce groupe, au T.N.S., est limité à huit comédiens. C’est pourquoi je ne parle pas de « troupe ». Nous devons donc régulièrement compléter ce groupe de base. S’il faut spécifiquement parler de « recherche de comédiens », je ne mets en quête que dans le cadre d’une « distribution ». En dehors de cela, je ne suis pas motivé. Et pourquoi, quand je ne répète pas, je vais voir des spectacles ; mes collègues aussi. Et nous voyons jouer d’autres comédiens. Il se forme là une mémoire qui

ressurgit quand nous devons chercher de nouveaux comédiens pour tel ou tel spectacle. C’est ainsi que notre petit monde artistique s’enrichit d’expérience en expérience.

Q2. – Comment se règlent pour vous les équilibres d’une distribution ? La (les) distribution(s) que vous avez réunie(s) cette saison vous paraît-(paraissent)-elle(s) cohérente(s) ?

R2. *Equilibres.* Cela dépend des spectacles. On n’a pas les mêmes questions à résoudre si l’on monte une pièce (avec des « personnages ») ou une expérience théâtrale comme *Vichy-Fictions*, *Dernières nouvelles de la peste*, etc. Même en restant sur le terrain des pièces, je m’attache à ne jamais reproduire les mêmes comportements. Parfois une distribution doit reposer (c’est le projet qui le dicte) sur une tension entre des caractères, parfois sur un assemblage de parentés, ou les deux à la fois. [...]

Q3. – Pensez-vous qu’il y a des *familles* de comédiens ? Personnellement, vous sentez-vous attaché à l’une de ces *familles* ?

R3. *Famille, oui.* – Ou génération, ou fraction de génération. En l’occurrence, celle de « juste avant 1968 » ou « juste après ». Mais ces familles doivent rester ouvertes. [...] Le problème est de garder une continuité sérieuse tout en restant aux aguets de ce qui peut enrichir la « famille ».

Q4. – Trouvez-vous un bénéfice à travailler avec les mêmes comédiens de saison en saison ? La permanence des comédiens au sein d’un groupe artistique vous paraît-elle constituer une entrave ou une liberté ?

R4. *Permanence.* – J’aurais un livre à écrire là-dessus. Le partage par un groupe de comédiens d’une suite de projets me semble apporter des résultats individuels et collectifs exceptionnels. [...]

Q5. – Établissez-vous des *typages* des rôles de la pièce que vous monterez ? Cette vision des personnages peut-elle se modifier en cours de distribution ?

R5. *Typages.* Je ne connais pas ce mot dans mon travail. Les rencontres en cours de distribution modifient forcément le paysage, et le paysage change encore tous les jours durant le travail.

[...]

Q8. – Quelle est pour vous, metteur en scène, la valeur de cet acte : *distribuer* un spectacle ?

R8. *Distribuer.* – C’est la moitié du travail. Omelette bien battue est déjà à moitié cuite. Une fois la distribution faite, il y a des choses irréversibles. C’est donc un moment très grave. Ça me rend souvent malade.

Q9. – Comment surmontez-vous les impondérables de la distribution (défection d’un acteur pressenti, par exemple) ?

R9. *Comment surmonter les impondérables ?* – Concrètement.

Q10. – L’acteur que vous engagez, le considérez-vous plutôt comme un exécutant, un instrumentiste, un interprète, un créateur ?

R10. *Comment je considère l’acteur ?* – Comme un collègue.

Q11. – Imagineriez-vous de monter une pièce spécialement pour faire jouer *tel* acteur ou *telle* actrice ? Lequel ? Laquelle ? Quelle pièce ?

R11. *Imaginer de monter une pièce pour un acteur ?* – Pas spécialement. Je monte les pièces ou les spectacles pour leur nécessité globale. Je n’asservis pas pour autant les acteurs à un impératif puritain. C’est au contraire faire la plus grande confiance aux

(bons) acteurs que de leur proposer de donner vie à un projet qui, quelque charisme qu’ils aient, les dépasse (et me dépasse). Toutefois, une fois la pièce choisie selon les nécessités susdites, telle personne peut s’avérer essentielle au projet. Il y a aussi des « personnages » clefs autour desquels l’ensemble nerveux-sensible *doit* s’organiser.

Antoine Vitez

Q1. – Comment allez-vous à la découverte des comédiens avec lesquels vous travaillez ? Hors du temps précis d’une distribution ? Lorsque vous réalisez une distribution ?

R1. *Découverte des comédiens* – Je ne cherche pas – en général – les acteurs ; je les connais, souvent depuis longtemps. Avoir été professeur au Conservatoire, et même avant (à l’Ecole Lecoq et à celle des Amandiers, du temps de Pierre Debauche), ne me permet pas une réponse simple à la question. La plupart des acteurs avec qui je travaille furent élèves – pas nécessairement *mes* élèves – au Conservatoire ; c’est là que je les ai connus, ou remarqués. De toute façon, si je comprends bien l’esprit de la question, j’y répondrai de manière plus radicale en disant que *je ne fais pas une distribution*. Je cherche à constituer, pour chaque pièce, une sorte de famille, et les *personnages* trouvent toujours leur incarnation dans les *personnes*.

Ayant écrit cela, je vois mille exceptions. Une des plus récentes : le personnage de Joe dans *Falsh* de Kalisky. Je cherchais ce personnage, j’ai rencontré Alexis Nitzer, nous avons causé, il m’a semblé proche par son âge, sa stature, sa vie même, de l’homme imaginé par Kalisky. Ça, c’était *faire une distribution*, au sens habituel – et pourquoi me l’interdirais-je ?

Il y a quelque chose qui ne convient pas dans ce questionnaire, c’est qu’il semble ignorer que l’activité théâtrale est foncièrement ludique. Pour monter le *Tartuffe* à Moscou, avec les acteurs du théâtre de la Satire, j’ai fait deux voyages préalables afin de voir jouer la troupe et de choisir la distribution ; mais je sais bien aussi que j’aurais pu m’en remettre complètement au directeur et même (quel luxe ç’aurait été !) au hasard. Puisqu’on *peut*, puisqu’on *doit* toujours pouvoir raconter *quelque chose avec n’importe qui*, et que cela est vrai ! Oui, c’est le fondement de tout le théâtre.

Alors que dire ? Le système de la *distribution* (et de ce qu’on appelle le *casting*) est un jeu possible ; le système de la troupe en est un autre ; le système du *hasard* un autre encore.

Mais l’œuvre produite ne sera pas la même suivant qu’on adoptera l’un ou l’autre des trois systèmes. Je ne considère pas l’œuvre de théâtre réalisée sur scène soit l’*illustration* par les acteurs d’un dessein conçu par le metteur en scène. Non, le dessein peut varier selon les acteurs.

Q2. – Comment se règlent pour vous les équilibres d’une distribution ? La (les) distribution(s) que vous avez réunie(s) cette saison vous paraît-(paraissent)-elle(s) cohérente(s) ?

R2. *Equilibres*. – Si la distribution n’est pas faite à l’aveuglette, elle est nécessairement *en elle-même* un équilibre. Mais, je le répète, même si, par hypothèse, elle était faite à l’aveuglette (par tirage au sort par exemple), elle trouverait son équilibre, et tout prend toujours (ou *fait* toujours) sens.

Quant à la saison 1982-1983, oui, je suis encore content, mais la question semble ne toucher qu’à l’*esthétique* du théâtre, il faudrait parler de sa *politique*. L’équilibre est alors dans la rencontre ou le mélange d’acteurs d’origine différentes, notoirement,

sur la scène, dans le sens que cela a pour le public, dans le sens aussi que cela a pour l’opinion publique (qu’il serait vain de vouloir ignorer, puisque le théâtre se fait aussi avec elle), enfin dans le sens que cela a pour le jeu même de l’œuvre.

Q4. – Trouvez-vous un bénéfice à travailler avec les mêmes comédiens de saison en saison ? La permanence des comédiens au sein d’un groupe artistique vous paraît-elle constituer une entrave ou une liberté ?

R4. *Un bénéfice à travailler avec les mêmes comédiens ?* – Un bénéfice, assurément. Un plaisir, surtout. C’est le public qui aime revoir les acteurs, de saison en saison, dans des rôles différents. C’est le plaisir de la déclinaison.

Q5. – Établissez-vous des *typages* des rôles de la pièce que vous monterez ? Cette vision des personnages peut-elle se modifier en cour de distribution ?

R5. Je résiste à cette question. Qu’est-ce qu’un *typage* ? Qu’est-ce qu’un *type* ? En général, je fais jouer les personnages féminins par des femmes, les personnages masculins par des hommes, mais ce n’est pas obligatoire.

Q8. – Quelle est pour vous, metteur en scène, la valeur de cet acte : *distribuer* un spectacle ?

R8. *Valeur de cet acte : distribuer un spectacle ?* – Cet acte engage tout le sens de la pièce (j’en ai assez du mot *spectacle* – opposé à *pièce* – comme si le *spectacle* était la version scénique de la *pièce*. Mais ce qu’on voit, c’est la *pièce*. Je dirai donc seulement la *pièce*).

Q9. – Comment surmontez-vous les impondérables de la distribution (défection d’un acteur pressenti, par exemple) ?

R9. Ces *impondérables* font la vie même du théâtre. On doit toujours trouver une solution foraine, rapide. Généralement, je cherche dans le sens inverse à celui que j’ai perdu par la défection d’un acteur. Il est pénible et dangereux de remplacer un acteur par un autre qui lui ressemble : on est toujours déçu ; il vaut mieux effacer la première image, changer un gros pour un maigre, un grand pour un petit, un passionné pour un froid. De toute façon, la personne se charge du rôle, qui est, lui, inconnaissable, inaccessible, perpétuellement.

Q11. – Imagineriez-vous de monter une pièce spécialement pour faire jouer *tel* acteur ou *telle* actrice ? Lequel ? Laquelle ? Quelle pièce ?

R11. *Monter une pièce pour un acteur, une actrice ?* Je l’ai fait et le ferai sans doute encore. [...] Combien de fois n’avons-nous pas entendu cette sorte de phrase : « il a monté cette pièce pour faire jouer sa maîtresse. » ? Mots marqués d’infamie ! Et moi, je dis qu’il a bien agi, celui qui a fait cela. Il a voulu dresser une statue à sa maîtresse ; les poètes n’ont jamais fait autre chose. [...]

Claude Yersin

Q1. – Comment allez-vous à la découverte des comédiens avec lesquels vous travaillez ? Hors du temps précis d’une distribution ? Lorsque vous réalisez une distribution ?

R1. *Découverte des comédiens* – Les chemins de cette découverte sont multiples : l’œil, l’oreille, l’intuition, le désir, le « feeling » y sont pour moi les guides nécessaires.

Hors du temps d’une distribution, il y a : les sorties au théâtre et au cinéma (je ne regarde par contre jamais la télévision) ; les rencontres fortuites ; les auditions ou présentations d’école ou de cours d’art dramatique ; le courrier, émanant de comédiens ou d’aspirants comédiens ; les rencontres que nous nous efforçons

d'organiser à intervalles réguliers pour faire la connaissance des auteurs de ce courrier.

En préparant une distribution : appel à des comédiens ayant fait partie de distributions antérieures, ou côtoyés dans la profession ; exploitation des souvenirs de rencontres faites « hors du temps de la distribution », du fichier rassemblé à la Comédie de Caen : sollicitation d'avis et de conseils de confrères et d'amis, consultation d'annuaires ou de fichiers ; en cas de problème vraiment particulier, ou de grande urgence, consultation de spécialistes en « casting » ou d'agences spécialisées.

Q2. – Comment se règlent pour vous les équilibres d'une distribution ? La (les) distribution(s) que vous avez réunie(s) cette saison vous paraît-(paraissent)-elle(s) cohérente(s) ?

R2. *Equilibres*. C'est aussi simple et aussi complexe que les choix de répertoire : les paramètres et les contraintes sont multiples. Parmi ceux-ci, l'existence ou non d'un groupe de comédiens permanent ; les moyens financiers ; la nature de la production et l'exploitation du spectacle envisagé ; mais d'abord, bien sûr, les critères purement « artistiques » : je distribue, à la table, selon ce que je crois juste pour la traduction du personnage, de la pièce, du projet à réaliser. Je fais des listes de noms en regard de chaque personnage, dans l'absolu, selon un éventail très large de possibilités ; en fonction des contraintes objectives, suivant l'évolution de ma réflexion, j'envisage des hypothèses de combinaisons, je tâtonne, je dose, j'en discute autour de moi ; puis je rencontre plusieurs comédiens en général par personnage à distribuer, pour vérifier des souvenirs ou des a priori. C'est une période de grande incertitude et d'imprévu. Enfin se produit une « cristallisation » un peu mystérieuse, qui provoque la décision et les choix. Puis le travail vérifie, ou non, ces choix ; mais aussi l'alchimie des rapports entre les êtres : la distribution « prend » ou non.

Au risque de paraître immodeste, j'estime que les trois dernières distributions que j'ai réunies [...] ont été réussies. [...] ; les éléments essentiels de l'équilibre général m'ont particulièrement satisfait : présence poétique des acteurs, équilibre et contraste des personnalités, précision des images physiques, fourchette d'âges, complémentarité « musicale » (vocale) ; et, ce qui n'aide pas peu au travail : sociabilité parfaite.

Q4. – Trouvez-vous un bénéfice à travailler avec les mêmes comédiens de saison en saison ? La permanence des comédiens au sein d'un groupe artistique vous paraît-elle constituer une entrave ou une liberté ?

R4. *Fidélité et permanence*. [...] [La permanence des comédiens] constitue à mes yeux à la fois un avantage : ils sont là, on les a choisis, on connaît bien leurs qualités et leurs défauts, tout comme ils connaissent les vôtres ; les risques d'erreur ou de malentendu sont plus limités ; cela donne la possibilité de tenter des « aventures de distribution » hors du conventionnel ; et un inconvénient : il faut les employer, et de manière satisfaisante pour eux (d'où des contraintes de choix de répertoire, ou « forçage » excessif de contre-emplois). [...]

Q5. – Établissez-vous des *typages* des rôles de la pièce que vous monterez ? Cette vision des personnages peut-elle se modifier en cours de distribution ?

R5. Je ne vois pas bien ce qu'est le *typage* d'un rôle. S'agit-il d'une classification morphopsychologique, ou caractérologique, selon par exemple la typologie établie par Le Senne ?

Ou d'une analyse, d'une description, d'une définition a priori et in abstracto du

comédien idéal pour incarner tel ou tel personnage, et qu’il s’agit de découvrir dans la multitude ? (Voir la réponse à la question numéro 2).

Q7. – Acteur de théâtre / acteur de cinéma, avez-vous parfois le désir de faire tomber cette barrière ?

R7. *Théâtre / Cinéma.* [...] Il me semble que toute une jeune génération de réalisateurs de cinéma fait appel plus souvent que les aînés aux comédiens de théâtre [...]. De même, il est très sensible que les jeunes comédiens aspirent à pratiquer les deux disciplines, et parviennent souvent à le faire, un temps [...]. Puis les impératifs de « carrière » imposent une spécialisation, une exclusivité, en général au détriment du théâtre. Ce n’est qu’arrivé dans les hauteurs de la hiérarchie professionnelle qu’un acteur de cinéma peut de nouveau « se permettre » de retourner au théâtre (Piccoli, Depardieu). [...]

Q8. – Quelle est pour vous, metteur en scène, la valeur de cet acte : *distribuer* un spectacle ?

R8. *Distribuer un spectacle.* – J’attache à cet acte une importance capitale, il est pour moi le plus important dans la préparation d’une mise en scène. (J’excepte le choix d’un auteur et d’une pièce, qui se situe en amont de la distribution ; je place le texte, la pensée poétique, l’écriture, le grain du langage, bref, la « matière première » qu’il s’agit de transformer, au sommet de la hiérarchie des acteurs qui déterminent la qualité d’un spectacle tel que j’aime en monter.) La réussite dépend beaucoup de la distribution, comprise dans son sens le plus large : choix de l’ensemble de l’équipe qui va réaliser le spectacle.

Si l’on décompose le compte d’exploitation d’un spectacle de théâtre, on constate que la très grosse part des dépenses est constituée par la masse salariale : le théâtre se fait surtout avec des femmes et des hommes. Leur talent, leur compétence, leurs qualités professionnelles et personnelles, leurs corps, leurs intelligences, leurs sensibilités font, *sont* le spectacle. A la suite d’un long travail commun...

Q9. – Comment surmontez-vous les impondérables de la distribution (défection d’un acteur pressenti, par exemple) ?

R9. *Les impondérables,* je les surmonte comme je peux.... Dans le cadre du temps, de l’argent, de la liberté de manœuvre dont je dispose alors, et celui d’une certaine déontologie que je m’impose, et qui implique par exemple de ne pas modifier sans son accord la distribution d’un ou d’une comédienne envers qui je me suis engagé à cause de la défection d’un autre.

Q11. – Imagineriez-vous de monter une pièce spécialement pour faire jouer *tel* acteur ou *telle* actrice ? Lequel ? Laquelle ? Quelle pièce ?

R11. « *Monter une pièce pour un acteur* – Pour ma part, je formulerais plutôt ainsi : il y a des pièces que je n’imagine pouvoir mettre en scène qu’avec un acteur ou une actrice précis. [...]. »