« La vie n'est réelle que lorsque je suis »

Entretien de Delphine Edy avec Eric Lacascade et Jérôme Bidaux :

Delphine Edy

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/pratiques/10804>

DOI : 10.4000/pratiques.10804

ISSN : 2425-2042

Éditeur

Centre de recherche sur les médiations (CREM)

Référence électronique

Delphine Edy, « « La vie n'est réelle que lorsque je suis » », *Pratiques* [En ligne], 191-192 | 2021, mis en ligne le 15 décembre 2021, consulté le 04 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/10804> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pratiques.10804>

Ce document a été généré automatiquement le 4 janvier 2022.

© Tous droits réservés

« La vie n'est réelle que lorsque je suis »

Entretien de Delphine Edy avec Eric Lacascade et Jérôme Bidaux :

Delphine Edy

- 1 Éric Lacascade (E.L.) est un grand homme du théâtre français. Il lui a consacré sa vie et n'a eu de cesse de le faire vivre, de le réinventer et de le mettre en tension, toujours en privilégiant le collectif et en interrogeant son rapport au réel. La formation et la transmission font aussi partie intégrante du théâtre tel qu'il le pratique. Après une carrière où il a eu la responsabilité de plusieurs institutions, la dernière en date étant la responsabilité pédagogique du Théâtre national de Bretagne (TNB), il vient de produire deux spectacles en Chine en pleine pandémie internationale. Par ailleurs, il a publié en 2017 aux éditions Actes Sud un essai passionnant et engagé : *Au cœur du réel*.
- 2 Jérôme Bidaux (J.B.) est un fidèle d'É. Lacascade, ils travaillent ensemble depuis des années. Il s'est par ailleurs formé auprès de J. Grotowski dans le cadre du *Workcenter* et a mené également une carrière indépendante. On peut par exemple le voir actuellement sur les planches sous la direction de D. Bobée, le nouveau directeur du Théâtre du Nord, dans *Peer Gynt* et *Lucrèce Borgia*.
- 3 Delphine Edy (D.E.), professeure agrégée d'allemand et docteure en littérature comparée, enseigne en classes préparatoires et en études théâtrales et en littérature comparée à l'université de Strasbourg. Spécialiste du théâtre contemporain, ses recherches portent particulièrement sur les liens entre texte et scène, la représentation du réel, le théâtre européen contemporain au croisement des questions d'éthique, d'esthétique et de politique. Dans le cadre d'un numéro qui questionne le réel sur les scènes contemporaines, pouvoir échanger avec É. Lacascade et J. Bidaux au sujet de leurs pratiques et de leurs regards sur la situation actuelle du théâtre était donc extrêmement précieux. Cet entretien a eu lieu au Théâtre national de Strasbourg (TNS), le 18 mars 2021.
- 4 D.E. : Ce numéro de *Pratiques* s'est donné comme objectif d'interroger le rapport, aujourd'hui, du théâtre au réel, réel qu'il faudrait évidemment définir : est-ce que le texte de théâtre a encore sa place à l'heure des écritures scéniques, à l'heure de la performance, à l'heure où on a l'impression qu'on peut faire du théâtre sans texte ? Et si le texte théâtral a encore une place, laquelle et quel texte choisir ? Par ailleurs, après

le détour par le postdramatique, on a l'impression aujourd'hui qu'il y a un retour de l'histoire, de la narration, de la fable sur le plateau. Mais quelles esthétiques développer ? Comment la performance s'articule-t-elle sur les scènes contemporaines ? Dans le contexte pandémique, puisque cela fait plus d'un an que nous subissons le confinement, on a souvent entendu que la fiction avait dépassé le réel et cela a des conséquences évidemment extrêmement lourdes pour les arts du spectacle vivant. Je sais que vous avez passé le dernier semestre de l'année 2020 en Chine et que vous y avez monté une version de *L'Orage* de C. Yu, avec des comédiens chinois. Qu'est-ce qui vous a amené à vous lancer dans une telle expérience et qu'est-ce que vous en retirez ?

- 5 E.L. : C'était une proposition du Printemps des comédiens à Montpellier. Les responsables du festival ont rencontré il y deux ans des producteurs venus de Chine et ont décidé de proposer une large collaboration en mettant sur pied plusieurs projets à différentes vitesses, de la formation partagée, de l'accueil de spectacles chinois, de l'accueil de spectacles français en Chine, et des productions de spectacles à monter ensemble. Dans ce panel, il y avait la proposition pour un metteur en scène français, de partir en Chine travailler avec des Chinois sur ce texte de C. Yu. Malheureusement, avec la pandémie, tous les autres projets ont été annulés. Le seul projet qui a continué, c'est le travail autour de *L'Orage* et *Après l'orage* qui est la suite du premier, écrit par la fille de l'auteur. Nous devions partir au moins de juin 2020 pour travailler en Chine durant cinq mois et, en définitive, nous sommes partis mi-août 2020 pour travailler pendant trois mois en gardant le contrat pour monter les deux spectacles. Je suis entouré d'une équipe de collaborateurs, J. Bidaux, A. Churin, L. Bernard et la scénographe L. Jézéquel et j'ai demandé à D. Bobée de faire la scénographie du spectacle. Nous sommes partis avec cette équipe et avec un projet intéressant qui était à deux vitesses. D'une part, nous allions travailler *L'Orage* pour arriver à la date de livraison du projet en trois mois. Et j'ai demandé à L. Bernard qui est une jeune metteur en scène, formée à l'école du TNB, d'arriver un mois et demi plus tard et de travailler sur *Après l'orage* sous ma direction. J'avais préparé tout un plan de répétition pour elle et donc, quand elle est arrivée, nous avons continué de notre côté les répétitions de *L'Orage*. C'était en partie la même distribution. Nous avons donc fait un plan de répétitions d'un côté et un plan de répétitions de l'autre. Elle travaillait seule, avec des idées que j'avais partagées avec elle sur ce que je souhaitais et tous les deux jours à peu près, j'allais voir où nous en étions du travail, je rectifiais des choses, je reprenais. Nous avons avancé en parallèle avec, d'un côté, la production classique de *L'Orage* et, de l'autre, un laboratoire dirigé par une jeune metteur en scène sous ma direction et encadré à certains moments par deux collaborateurs artistiques, J. Bidaux et A. Churin. En fait, c'est un projet très particulier.
- 6 D.E. : Je voudrais rebondir sur l'idée de laboratoire. Quand on lit *Au cœur du réel*, et quand on discute aussi avec J. Bidaux, on retrouve l'idée du laboratoire qui remonte à J. Grotowski et il me semble que quelque chose dans le rapport au réel se joue là. En quoi l'idée de travailler sous forme de laboratoire, change-t-il le rapport au réel ?
- 7 E.L. : Il y a des spectacles dont on sait à peu près comment ça va se travailler, quand ça va sortir et à peu près sous quelle forme. Le dernier que nous avons fait en France, *Les Bas-Fonds*, c'était le cas. Nous savions à peu près quand les répétitions allaient commencer, leur durée et quel était le protocole et la forme terminale, même si je n'avais pas la mise en scène en tête. Le laboratoire, ce n'est pas cela. C'est à dire qu'on sait à peu près quand ça démarre, et même là, par exemple, ce n'était pas très net, alors

que pour l'autre projet, *L'Orage*, on savait quand ça allait démarrer. Pour *Après l'orage*, dans une forme plus « laboratoire », nous étions à deux ou trois jours près. Ce n'était pas si grave. On savait qu'on allait fournir la date de livraison, mais, en même temps, est-ce que ce serait un état de recherche ou le spectacle terminé ou bien même est-ce que ce serait une forme en évolution suivant les différentes villes où nous allions jouer ? C'était ouvert. Le dispositif scénique était à inventer au plateau. D. Bobée m'a vraiment fourni une maquette très construite sur *L'Orage*, et moins construite sur *Après l'orage*. C'était plutôt des éléments de jeu. La distribution est restée incertaine jusqu'au dernier jour. Donc, le territoire du laboratoire, c'est un territoire d'expérimentation, de contraintes différentes, plus mouvantes. Pour un résultat dont la forme définitive surgit de manière quelque peu aléatoire. Est-ce que ça a un rapport avec le réel ? Ce sont deux réalités différentes. Le réel du théâtre plus formaté, comme pour *Les Bas-Fonds* ou pour *L'Orage*, c'est un travail sur le réel de la répétition, sur le réel du monde extérieur, c'est-à-dire comment le monde surgit et participe de la création. Le travail de laboratoire, c'est une autre perception du réel plus délicat à définir concrètement. Et réciproquement, le théâtre agit sur... mais cela dépend de ce qu'on appelle « réel », sur ta propre réalité, ta vie quotidienne, ton esprit, ton corps. Il agit d'une certaine manière et suivant le travail que tu fais. Et le pays dans lequel tu travailles, parce que notre perception du réel était très particulière, en Chine. C'est une société tellement différente d'ici.

- 8 J.B. : Tout dépend comment tu abordes le réel. Avec le réel, il y a toujours plus ou moins de distorsion. Si on inverse la question, comment le réel agit sur le laboratoire ? On peut commencer par faire une petite historiographie rapide de cela. Les termes de théâtre et de laboratoire ont été juxtaposés formellement pour la première fois par J. Grotowski à l'époque où il dirigeait le *Théâtre des 13 rangs* à Opole (Pologne) où le groupe prit le nom de *Théâtre Laboratoire* au début des années 1960, s'inspirant du travail mené par le *Théâtre Reduta* dirigé par M. Limanowski et J. Osterwa à Varsovie dans les années 1920 et du *Bhor Institute* à Copenhague. Bien sûr il y avait en amont l'ombre tutélaire de C. Stanislavski qui initia pour et avec V. Meyerhold *Les Studios*, dont le fonctionnement n'est pas sans rappeler celui du laboratoire. C'est notamment dans les dernières années de sa vie qu'il y a développé le travail des actions physiques, expériences formidablement relatées par V. Toporkov dans son livre *Stanislavski in rehearsals* malheureusement toujours pas traduit en français, même si je crois que B. Picon Vallin en a livré quelques larges extraits dans un de ses ouvrages. Si on tente rapidement de définir le réel du laboratoire, je dirais que c'est un lieu particulier dans lequel se déroulent des expériences particulières, dans des conditions particulières préalablement requises. On définit un cadre, on définit des protocoles, on pose une série de questions auxquelles on va tenter d'apporter des réponses pratiques. Aujourd'hui, la réalité des modes de production en France vient percuter de plein fouet le réel des modes de fonctionnement du laboratoire, annihile ses possibilités et en galvaude l'essence même. J. Grotowski disait souvent, c'est comme A. Fleming, quand il trouve la pénicilline, il ne cherche pas la pénicilline. Ce sont des questions premières, fondamentales qui sont posées, qui donnent lieu à diverses expériences et par ramifications, débouchent sur la pénicilline. Ce sont donc des expérimentations, des tentatives et beaucoup d'échecs. Il ne s'est pas dit avec son équipe « tiens, on va chercher ça et si tout va bien, dans quinze jours on aura trouvé ». C'est cela le laboratoire, on se pose une ou des questions, on ne sait pas ce qu'on va trouver ni surtout quand on va le trouver. L'institution aujourd'hui, dans une économie des

spectacles qui deviennent, pour la plupart, formatés par la doxa de la gestion de l'argent public et par l'ensemble des champs qui composent et structurent le paysage théâtral en France, empêchent quasiment cette chose-là. Il n'y a plus les moyens. Qui a encore aujourd'hui les moyens de dire : « Je rentre en répétitions, tel jour, c'est tout ce qu'on peut définir et ça s'arrêtera quand on aura quelque chose à présenter. » Peut-être encore A. Mnouchkine arrive à faire cela, avec des temps de répétition de quatre, six, dix, onze mois... et de reculer s'il le faut la date des représentations. Ce que faisait J. Grotowski en son temps. Par exemple, son dernier spectacle *Apocalypsis cum figuris*, ils ont décalé d'un an la première. Le terme de laboratoire (utilisé le plus souvent dans la forme contractée "Labo") se trouve aujourd'hui désubstantialisé par le marketing culturel des cadres institutionnels et se réduit, dans la réalité, à quelques jours de travail, qui donnent lieu à une présentation publique, faisant foi de l'activité de telle ou telle structure. Il s'agit donc la plupart du temps, de remplir des lignes de programme d'une saison plutôt que de se lancer dans un véritable travail d'investigation. On assiste donc à un véritable renversement sémantique du terme qui impacte le réel de la pratique.

- 9 E.L. : À partir du moment où tu es dans le marché, tu peux difficilement être en état de laboratoire. Tu évoquais A. Mnouchkine, mais c'est sans doute vrai d'autres metteurs en scène qui sont à l'écart du marché, de l'institution... Donc à partir du moment où je fournis un objet où je sais qu'il y aura 800 spectateurs, que la salle fera entre 12 et 14 mètres d'ouverture, au maximum 12 mètres de profondeur, que cela va faire à peu près deux heures trente, ou quarante mais pas cinq heures, que cela doit pouvoir se jouer une centaine de fois dans l'année, qu'on va devoir avoir un temps de montage d'une journée, et pas de quatre jours, que ce n'est pas du plein air... ce n'est plus un objet de laboratoire. Il y a toute une série de pistes, d'explorations, de déploiement de l'imaginaire qui tombent, car nous sommes soumis – et acceptons de l'être – à la loi du marché. En France, il n'y a pas de temps pour la recherche, il n'y a pas le temps du laboratoire, parce que c'est ce qu'on appellerait de la recherche « appliquée » et pas « fondamentale ». La recherche fondamentale, c'est le labo, la recherche appliquée, c'est la production, la vitrine. Et nous n'avons pas le temps de la recherche fondamentale.
- 10 J.B. : Cela n'empêche pas, à l'intérieur de certains de nos spectacles, de développer des protocoles qui auraient à voir avec le laboratoire, sur une nouvelle esthétique, sur une nouvelle forme, de nouveaux processus, même dans des productions très lourdes. Par exemple sur *Après l'orage*. Autant *L'Orage*, le processus de travail était très dessiné en amont, autant *Après l'orage*, c'était plus en recherche, je parle en particulier des processus de travail. Mais nous avons défini un protocole qui nous permettait, dans le périmètre qui nous était donné, d'avoir quelque chose qui ressemble à certaines modalités du laboratoire. Un peu comme lorsque le Ballatum monte *Les Trois Sœurs* au milieu des années 1990, les répétitions se déroulent sur six mois et s'apparentent à un travail de laboratoire, même si la date de la première était fixée.
- 11 D.E. : Les pièces ont été jouées à Pékin du 23 au 27 décembre 2020, avec une forme aboutie, *L'Orage*, et une forme qui serait alors moins aboutie, *Après l'orage*... ? Ou peut-on dire qu'elle est aboutie mais sous un autre angle ?
- 12 E.L. : Elle est aboutie, mais d'une autre manière. Le protocole de travail a été différent. Mais les deux formes sont abouties.
- 13 D.E. : Est-ce que les spectateurs peuvent sentir cela ?

- 14 E.L. : Oui, je pense qu'ils le sentent parce que le dispositif est très différent. Par exemple, nous sommes en frontal sur *L'Orage* avec des entrées et des sorties pour les comédiens, alors que pour *Après l'orage*, nous sommes aussi en frontal, mais les coulisses n'existent pas, les acteurs sont tout le temps à vue.
- 15 D.E. : À la fin d'*Au cœur du réel*, il y a cette formule de Sérébriakov dans *Oncle Vania* : « Il faut agir, mes amis, il faut agir, bonne chance à tous » qui est une formule-clé, avec cette idée que l'action est au cœur des choses avec son pendant, la chute. C'est une formulation publiée en 2017, qui correspond à une discussion qui doit avoir cinq maintenant. Aujourd'hui, est-ce que cette phrase-là sonne différemment ? Ou correspond-elle toujours à la même nécessité ? Est-ce qu'il y a plus de chute que d'action ?
- 16 E.L. : Cette phrase, je la garde toujours, elle a la même valeur. En revanche, je reviendrais davantage sur le titre, *Au cœur du réel*. Avec la pandémie, avec notre expérience chinoise, je me dis que ce titre indique un *type* de réel, qui est un réel partagé, celui d'un langage commun, celui d'une perception collective de la réalité, de ce qui fait société. Depuis, je me suis dit qu'il y avait des réalités différentes, des mondes différents, des perceptions de degrés de réalité différentes et je trouve le titre réducteur par rapport à cela. Je ne choisirais sans doute pas le même titre aujourd'hui. La réalité du plateau, par exemple, quand on est en train de jouer, est *une* réalité, entre nous, une réalité qui, pour nous, dure peut-être quinze minutes, alors que pour les spectateurs, elle dure deux heures quarante ou une heure trente suivant la perception de chacun. La réalité du temps est évidemment subjective. De même, nous sommes dans des états psychiques et mentaux réels mais complètement et uniquement partagés entre nous. C'est une autre dimension de la réalité. Comme dans la transe, comme dans la méditation... Je me disais récemment, après un long temps de méditation, que j'y avais traversé une dimension de réalité très particulière. Ce dont je parle dans le livre, c'est du cœur de ce qui fait société et partage aujourd'hui, mais je pense qu'il y a des mondes, il y a des degrés de réalité différents. Tenter de les percevoir, essayer de passer de l'un à l'autre est absolument fascinant. Il y a ce qu'on appelle la perception et l'aperception. Nous partageons l'aperception, c'est-à-dire ce que « j'aperçois » : on aperçoit tous la vague, mais nous ne voyons plus les gouttelettes qui la composent. Dans l'idée de percevoir/apercevoir, on comprend qu'on peut appréhender des choses différemment en mettant en jeu notre corps ou notre esprit en fonction des réalités que l'on traverse. Je me promène, je m'arrête devant un arbre, je le regarde et pense c'est *un* arbre, cet arbre est unique et, doucement, j'entre en relation avec le bruit des oiseaux autour, l'air, les éléments, j'ai la sensation de faire partie d'un tout organique. Alors je suis dans un degré de réalité autre qui n'est certes pas mon terrain d'expérimentation au théâtre, mais un terrain d'expérimentation de vie très particulier et c'est donc pour cela que je citais cet autre champ d'expérimentation du réel très particulier qui est le moment où l'acteur joue. Là aussi, nous sommes dans un état de conscience modifié, disons plutôt un état de corps modifié, parce que la conscience c'est du corps, je crois, et le corps c'est de la conscience. Je pense que ces états de corps modifiés sont des états de réalité, donc je ne choisirais plus le même titre pour cet ouvrage. Le réel est une multiplicité.
- 17 J.B. : C'est pour cela qu'il est peut-être plus juste de parler de *perception* du réel, parce qu'il y a des approches pluridimensionnelles du réel... Je repense tout à coup au titre d'un livre de G. I. Gurdjieff, *La vie n'est réelle que lorsque je suis*. La personnalité et la

réputation sulfureuses du personnage nous invitent à la plus grande prudence quand il évoque ses expériences. Cependant, il n'est pas inintéressant, pour nous gens de théâtre, d'aller gratter un peu dans ces territoires, comme par exemple, du côté des travaux anthropologiques de C. Castaneda quand il suit l'enseignement de Don Juan Matus, un sorcier Yaqui. Je pense notamment à un de ses livres *Voir*. Il s'agit ici d'approcher le réel par-delà les formes et les structures mécanistes qui conditionnent notre rapport au monde qui nous environnent, autrement dit, de nous tenir éveillés. On peut aussi rapprocher cela du concept d'individuation (rien à voir avec l'individualisme !) chez C.G. Jung ou chez G. Simondon. Ce qui nous intéresse dans tout ceci, c'est l'émergence possible d'autres formes de perception du réel, la capacité d'un individu d'être pleinement ici et maintenant, ce qui semble être la grande affaire du théâtre, si on admet que son cœur battant et son principe premier en est l'acteur ! P. Brook dit quelque chose de cela quand il formule simplement que le théâtre c'est comme la vie... mais en plus ! Mais je le redis, il faut être prudent avec tout cela, au risque de se complaire dans une pseudo soupe émotionnelle ésotérico-mystique, qui très vite ne pourrait devenir que l'alibi de notre médiocrité face au véritable travail qui nous incombe. Si on revient à une perception plus matérialiste du monde, de la société par exemple — le collectif c'est ce qui fait société — même à un niveau de perception concret, quotidien, assez grossier si on veut, on voit bien qu'il y a déjà à l'intérieur de cela des strates de perception du réel qui sont totalement différentes parce qu'elles sont modifiées par les structures mêmes de ces strates. Ce que j'entends par là, c'est que, si on est dans le paradigme de la pensée libérale, au sens économique du mot, qui pourrait se résumer par une phrase de M. Thatcher dans les années 1980 « *There is no such thing as society ? There are individual men and women.* » (Il n'y a pas de société, il n'y a que des individus) ce qui n'est autre que l'énonciation simplifiée, compréhensible par tous, du projet néolibéral, formulé, théorisé par l'École de Chicago, avec pour chef de file M. Friedman, G. Becker, etc. C'est l'idée de faire de l'individu, un entrepreneur de lui-même. Cette société individualiste née de la révolution néo-conservatrice ne peut pas penser le collectif. Le collectif est son empêchement. Si on regarde la société française, on observe qu'elle est diffractée, stratifiée en des couches totalement disparates et cloisonnées, économiquement, socialement, socialement, c'est ce que montrent nombre de travaux de sociologues, d'économistes ou de démographes. Ces stratifications socio-économiques ont toujours existé, mais le choc entre ces différents blocs ne cesse de s'amplifier sous l'effet des inégalités croissantes (c'est ce que rappelle le mouvement des Gilets Jaunes). Pour le dire vite, la perception des 10 % les plus riches et celle des 20 % les plus pauvres n'est absolument pas la même. C'est quelque chose que je vois et vis au quotidien. Entre le monde dans lequel je vis, dans la couche sociale dans laquelle j'évolue au quotidien et le monde d'où je viens et où je retourne fréquemment, (je suis d'extraction ouvrière). Selon le capital culturel, social et économique dont on dispose, on observe une distorsion considérable de la perception du réel, selon que l'on appartient à telle ou telle couche de la société. Disons que nous ne nous déplaçons pas dans la même réalité. Donc ça nous pose une question à nous, praticiens du théâtre public, qui nous adressons soi-disant à la communauté, de savoir à quelle communauté on s'adresse. Et on vient inévitablement à achopper sur la notion de « théâtre populaire ». Nous avons pour habitude de dire qu'on fait un théâtre populaire, véritablement. On pourrait reprendre la fameuse phrase d'A. Vitez, on fait un « théâtre élitare pour tous », nous sommes dans cette démarche-là. Nous gardons l'exigence, nous ne rabaissons rien du qualitatif, nous ne jouons pas de l'effet pour que

cela s'adresse à tout le monde. Nos spectacles sont très accessibles, sans niveler par le bas. Mais est-ce qu'on choisit le public auquel on s'adresse ? On va peut-être tenter une expérience cet été pour sortir de nos institutions, pour aller vers le public, puisque de toute façon on n'arrive pas à drainer un autre public que celui qui est dans nos salles de théâtre, il y a des études faites là-dessus, les statistiques n'évoluent pas au fil des années, on le sait. C'est encore une autre manière d'aborder le réel. À l'intérieur d'une société atomisée, c'est difficile d'avoir une perception commune du réel.

- 18 E.L. : Si je reprenais le titre de mon livre, je mettrais *Au cœur du commun* ou *Au cœur du lien*, *Au cœur de ce qui fait société*, *Au cœur de ce qui fait lien*, qu'il faudrait opposer à la virtualité des relations numériques. Le théâtre est au cœur de cela.
- 19 D.E. : On n'arrête pas de nous parler de distanciation sociale, de gestes-barrière, ce ne sont pas des mots qui sont dans le commun, dans « l'ensemble », dans ce qui fait lien. Comment est-ce que le théâtre peut se positionner ? Est-ce que tous les deux vous réfléchissez d'une autre manière sur le plan esthétique ? Est-ce que ça change des désirs ? Est-ce que ça change des choses en vous ?
- 20 E.L. : Non, pour moi, pas du tout. Ce qui arrive, je le lis comme la suite d'une société libérale, autoritaire, qui détruit les forêts, détruit des espèces, fait fondre le *permafrost*, se balade en deux heures d'un continent à l'autre en avion, engendre des guerres, entre autres, des guerres de médicaments et de vaccins... C'est un événement attendu, prévisible, comme sont prévisibles les lois sécuritaires qui l'accompagnent et, cela ne change en rien ma façon de percevoir, de concevoir le théâtre. Ça impacte mon temps de répétition, ma façon de joindre les acteurs, mon planning, mais absolument pas le travail d'acteur que je peux faire avec J. Bidaux, mon esthétique, les textes que j'ai envie de monter, ma façon de concevoir le théâtre comme une hétérotopie, un lieu qui est dans une radicalité pour proposer d'autres solutions politiques, d'autres récits, d'autres imaginaires, d'augmenter la puissance de l'individu, le mettre en lien avec le collectif, le collectif au service de l'individu, une espèce de communisme idéal... Donc ça ne change absolument pas mes lignes de travail, je m'adapte juste aux contingences socio-économiques violentes que nous imposent ceux qui nous gouvernent.
- 21 J.B. : Nos sociétés libérales vivent dans la dénégation, autrement dit, sur la fuite constante du réel. Un philosophe que j'aime beaucoup et qui malheureusement nous a quittés brutalement, B. Stiegler expliquait dans un de ces derniers ouvrages, *Dans la Disruption. Comment ne pas devenir fou ?* que la dénégation était la maladie de nos sociétés. Il en donne une définition assez simple : je sais que je sais, mais je ne veux pas savoir ce que je sais. Cela confine à la folie. Comment retrouver de la raison dans nos pratiques, alors qu'on est dominé par la « folie » de la dénégation ? Il y a cette fuite perpétuelle du réel, « je ne veux pas savoir ». Pour prendre un exemple très simple, tiens, j'ai un paquet de cigarettes, là, il est inscrit « fumer provoque neuf cancers du poumon sur dix ». Je le sais. Je sais que si je fume, je peux réduire considérablement mon espérance de vie. Mais je ne veux pas le savoir. Parce que je fume. Je fume quand même. C'est comme cela que se conduit le monde aujourd'hui. Comment à l'intérieur de nos pratiques, on peut retrouver quelque chose qui fait sens ? Parce que tout cela pose le problème du sens. Et cette histoire de pandémie ne fait que booster le processus. C'est le dernier des révélateurs pour ceux qui voulaient mettre un voile de fumée devant cela. Et on nous parle du monde d'après... Vaste blague. Il me revient une phrase de Ghandi je crois, « *Deviens le changement que tu veux voir dans le monde* ». Cela pourrait

sonner comme une prescription morale, cependant par ces temps, cela pourrait devenir un programme minimum.

- 22 E.L. : Pour moi la pandémie est une catastrophe, un choc, comme la théorie du choc de N. Klein, et nos dirigeants, saisissant l'opportunité, développent encore un peu plus de coercition, un peu plus de surveillance, réflexes et stratégies de société autoritaire, entravant les dérives, séparant les gens, cassant les liens et absentifiant les corps de la scène. Les marchés financiers en sortiront sans doute encore plus forts. Encore une fois, cela nous conforte dans l'idée que le théâtre que nous pratiquons depuis toutes ces années est à un juste endroit. La pandémie ne change absolument rien à ma ligne esthétique, ni à ma recherche sur l'acteur, sur l'espace, sur le rapport au spectateur. Au contraire, cela la renforce. Et, par exemple, parce que nous ne pouvions pas pendant le confinement pratiquer en salle, je n'ai pas tout d'un coup découvert ou investi le théâtre de rue. J'entendais parfois : « On ne peut pas jouer dedans, jouons dehors... c'est formidable, ça crée des rapports différents avec les gens, il n'y a pas de scène, c'est fait de bric et de broc ». Jouer dehors, je l'ai fait à mes débuts, sans pandémie. Je crachais du feu, je faisais du jonglage, je sais ce que c'est que jouer dehors, une forme parmi d'autres, un rapport particulier avec le public et cela fait quand même sacrément longtemps que cela se pratique, avec ou sans virus.
- 23 J.B. : La ministre de la Culture nous dit « il n'y a pas de problème, rien ne s'est arrêté, les gens sont au travail, regardez, on a créé une chaîne pour faire du théâtre filmé. On filme les productions et on les diffuse sur des plateformes. On peut rester chez soi et avoir accès quand même à la culture ». C'est extrêmement angoissant. On vit dans le monde qu'on est en train de décrire là, mais quelle est notre part de responsabilité ? C'est-à-dire, pas au sens moral du mot, mais au sens concret, en termes de coproduction. Ce monde-là n'est pas sorti d'un chapeau, on le coproduit quotidiennement, c'est la grande force de cette mécanique. J'en reviens à cette dénégaration perpétuelle. Cette pandémie, ce n'est ni Dieu qui nous l'envoie, ni quelques sombres groupuscules de crétins illuminés. Si on suit, par exemple, les travaux d'un organisme comme *Future of Humanities Institute*, basé à Oxford et qui en 2015 a produit un rapport sur les risques qu'encouraient non pas la planète, mais l'humanité dans les cinquante prochaines années quant à sa possible disparition et qui regroupe nombre de scientifiques, biologistes, spécialistes de bioéthique, de l'intelligence artificielle, des philosophes des sciences, etc. On lit dans ce rapport qu'il existe cinq risques majeurs qui nous menacent, et parmi ceux-ci, les grandes pandémies, résultantes de nos modes de vies. Il s'agit-là de recherches sérieuses faites par des gens compétents et non de thèses délirantes sorties de cerveaux malades de complotistes sociopathes.
- 24 E.L. : Et, sans doute, il y en aura d'autres...
- 25 J.B. : Oui, il y par exemple les travaux du GIEC qui le montrent aussi. Et on continue de nous proposer une sorte de monde idéal... On a bien vu en Chine...
- 26 E.L. : C'est un avenir possible. *L'Orage*, diffusé en direct à la télévision et 850 000 internautes se branchent. C'est cela qui est important. Les 850 000 internautes qui se branchent ! L'important, c'est que cela circule, ce n'est pas l'acte, c'est que cela fonctionne, à la différence d'être ou d'exister, dans le sens étymologique du terme *ex(s)istere*. Cela fonctionne, cela se gère, « ça marche » comme on dit. L'expérience elle-même d'un corps plongé dans un endroit en prégnance avec d'autres corps, cela n'a pas véritablement d'importance, l'important, ce sont les 850 000 internautes. Donc, on y va, le numérique, la chaîne Culturebox... mais nous, nous savons que c'est un espace, à

cause du rituel, à cause du rassemblement, à cause des cérémonies, à cause du partage commun, de la convivialité, du groupe, de la communauté... On sait que cet endroit-là, qu'on appelle le théâtre, qu'on appellera peut-être d'un autre terme dans deux siècles, il est organiquement, nécessairement constitutif de toi, des autres, du sol, des arbres, du ciel, de la pluie, de la terre, de la montagne... Et si on le vide, une chose se brise, comme une peuplade qui disparaît, comme une langue qui meurt.

- 27 J.B. : Le religieux, pris dans son sens étymologique *religare*, ce qui relie... s'est délité (je ne parle pas des religions, des différentes confessions, que je renvoie ici dos à dos) ; le politique a disparu, les idéologies – pour employer un gros mot –, là où il y avait des organes, dans le Parti Communiste, par exemple, ont disparu, ou les syndicats qui permettaient de diffuser de la culture et du savoir là où l'État défailait, c'était un palliatif d'éducation des couches populaires qui ne fréquentaient pas les lieux dits de culture et qui permettait de rassembler les gens et de les unir dans une certaine connaissance du monde afin d'avoir des outils pour le décrypter et donc d'agir sur lui. Il n'y a pas aujourd'hui de place pour s'opposer aux prescriptions. Je ne sais plus qui disait « mais allez à la sortie de Billancourt, vous allez voir, ce sont des gens qui ont une communauté de vie, une communauté de destin, ils vivent les mêmes choses, ils mangent les mêmes choses, ils parlent les mêmes choses... » On vit dans une société fracturée, quand on se souvient que la fracture sociale était le thème de campagne de J. Chirac en 1995, cela laisse songeur... Nous sommes réduits à notre individualité, à notre individualisme. Et tout seul, tu ne fais pas grand-chose, et cela devient délicat de penser le monde, de penser tout court. C'est l'agrégation des pensées des uns et des autres qui fait une pensée pour une collectivité, pour une communauté. Pour savoir ce qui va changer nos pratiques, nos esthétiques, il faut du temps et de la pensée. C'est ce que nous dit B. Stiegler. Il y a changement de société quand il y a bouleversement technologique. La première révolution industrielle, la deuxième révolution industrielle et puis la révolution informatique ou numérique... Dans une société disruptive – disruption est d'abord un terme scientifique, repris par les gens de la pub et du marketing : « pour prendre des parts de marché, il faut être disruptif, c'est-à-dire surprendre l'adversaire pour capter les parts de marché » – le temps législatif n'est pas le temps numérique, et c'est souhaitable, il y a le temps long du législatif qui se compte en semaines, en mois, et le temps du numérique, qui se découpe en nanosecondes ! Chaque révolution technologique produit des impacts très forts dans une société, dans l'éducation, dans la médecine, dans le droit, dans l'économie, la philosophie, les arts, etc. Chaque champ doit avoir le temps d'être (re)pensé et modifié et à ce moment-là, la société peut exister, on peut la penser ensemble. C'est pour ça que, quand le théâtre court après l'actualité, c'est toujours ambigu, c'est une voie sinueuse et délicate de vouloir traiter et rendre compte du réel sans un certain recul, parce que cela va toujours plus vite. Le temps du théâtre n'est pas le temps de la circulation de l'information ou de la désinformation... On doit avoir d'autres visées, sans doute plus universalistes (même si je ne suis plus certain des sens que recouvrent ce mot), sans doute plus humanistes, sans doute plus globales... Mais comment entreprendre cela ? Pourtant le théâtre doit s'occuper de ce qui fait société. Il doit raconter ce qu'est la société. Il doit tenter de rendre compte de ce qu'est le monde d'aujourd'hui. Le théâtre n'en est jamais qu'un écho, il est nourri par elle, mais il a du mal à la penser, donc à agir sur elle, si tant est qu'il n'est jamais pu le faire.

- 28 D.E. : Donc, si le théâtre s'y fait écho, quels textes faut-il monter aujourd'hui ? Je sais que vous avez un gout pour les auteurs russes de la fin du XIX^e siècle... Il y a d'ailleurs

une anecdote que j'aimerais vous raconter : vous avez joué *Les Bas-Fonds* à Strasbourg fin 2017, et j'avais en charge un atelier de recherche avec des étudiants de L3 à la rentrée suivante ; ils pouvaient choisir leur objet de recherche. L'un d'entre eux a annoncé vouloir travailler sur l'image du foyer dans le théâtre russe. Tous les autres ont été un peu interloqués, trouvant le sujet « daté » et il a répondu : « ça me paraît justement tout à fait moderne et extrêmement contemporain » et il a fait référence à la mise en scène des *Bas-Fonds*. Donc ma question est : est-ce qu'on continue à monter des auteurs classiques, notamment les auteurs russes, est-ce que vous avez d'autres désirs de textes ? Pourquoi pas de textes contemporains ?

- 29 E.L. : J'ai monté J. Genet il y a un an, E. Durif... En fait, il y a plusieurs dimensions. Il y a la vie, ce qui fait société, qui impacte ce que tu as envie de monter, l'état du monde qui pourrait faire que tu as envie d'en donner un écho. Et il y a aussi ta vie personnelle, ta vie privée, ta famille proche, tes amis et des choses qui sont bouleversantes à l'intérieur, des lectures, des disparitions... tu pourrais avoir envie d'en donner un écho. Il y a une troisième chose qui est ta vie au théâtre : comment un spectacle en appelle un autre, et aussi comment les acteurs avec qui tu travailles appellent dans ton imaginaire d'autres figures ou peut-être toujours les mêmes. Il y a donc différents niveaux qui font que tu as envie de monter quelque chose. Si on prend les textes qu'ont montés des metteurs en scène comme A. Vitez ou P. Chéreau, par exemple, deux grands qui ont disparu, ce n'est pas du tout la même succession de textes. Un texte en appelle un autre. Pour A. Vitez, je comprends qu'il ait monté *La Mouette* après tel autre, parce que les questions venues dans un spectacle et qui restent non-résolues, tu te dis qu'avec ce texte-là, tu vas peut-être pouvoir les résoudre ou les reposer différemment. Et la dernière chose qui agit en moi, pour dire la complexité du choix d'un texte, c'est qu'à mon âge, tu as suivi une ligne, une dynamique, et tu te rends compte de tout ce que tu as laissé sur la route, qui sont des angles morts et tu te dis, peut-être que c'est le moment d'y revenir, de dériver vers ces endroits où tu n'es pas allé pour garder, il le fallait à l'époque, ta radicalité de trajectoire. Il fallait par rapport à toi-même, à ta propre grammaire, d'abord situer qui tu étais. Tous ces éléments rentrent en ligne de compte. Je suis pris entre ces différentes lignes et cela fluctue, je suis parfois embarqué par le monde tel qu'il est et dont je voudrais me faire l'écho, quelquefois par ma vie personnelle dont je voudrais montrer le plaisir, la jouissance et la souffrance. Il y a les textes qui en amènent d'autres et la dérive qui pourrait me porter ailleurs. Cela dit bien comme j'ai du mal à faire advenir un texte. Quelquefois, ce sont des textes que depuis vingt ans je tourne dans ma tête. J'ai des listes énormes et quand je relis une liste que j'ai faite en 1988, on y trouve *Les Bas-Fonds* que je monte en 2018 et on me dit : « c'est une excellente opportunité, tu as les acteurs pour, et aujourd'hui ça fait société, ah, c'est vraiment génial ... », mais je l'ai notée sur ma liste en 1988 ! Une carrière de metteur en scène, c'est cela. Dans quelques jours, on va faire un atelier avec les acteurs pendant une semaine à Montpellier autour de la notion de cabaret, car cette forme révèle la virtuosité de l'acteur : les acteurs donnent l'impression qu'ils sortent de chez eux pour monter sur une scène. C'est différent d'un acteur qui arrive pour jouer *Hamlet*. On a l'impression qu'il y a trente barrières entre *Hamlet* et la vie de l'acteur, alors qu'au cabaret, il y a quelque chose de la personne qui est là. L'aspect politique, comme chez K. Valentin, l'aspect exhibitionniste du cabaret qui fonctionne aussi sur la séduction, l'exhibition, l'intime qui est dévoilé..., et le rapport au public évidemment, ce sont des thèmes qui m'ont toujours plu. J'ai fait des essais avec des élèves et je me demande ce que cela donnerait avec des acteurs de cinquante ans ces scènes de cabaret.

Laboratoire, nous en parlions précédemment, nous y sommes... Et j'ai aussi en tête un vieux texte que j'ai lu de M. Pagnol qui m'a toujours fait rire, *Topaze* (qui est un film) et que j'ai ressorti. Au moins le lire ensemble, on ne sait jamais. Investir des zones que je n'ai pas encore explorées, des territoires où je ne suis pas allé. Je ne suis plus du tout dans le « refaire-bien » ce que j'ai déjà fait. C'était plutôt entre 45 et 55 ans. Il y a cinq ou six ans je me suis dit « ça suffit ». Pour *Les Bas-Fonds*, et J. Bidaux en est témoin, on était à la table tous ensemble, on allait passer au plateau et j'ai dit : « Faut pas qu'on fasse comme ça, faut arrêter de travailler comme on travaille depuis deux semaines, on ne fait que reproduire ce qu'on a déjà fait avec Tchekhov. Vous ne vous ennuyez pas ? Je sais ce que vous allez faire, je n'ai plus envie..., il faut qu'il se passe quelque chose, je vois le truc venir, on va faire un Tchekhov ou un Gorki de plus ». Il fallait qu'on casse, qu'on « piétine la gorge de ses propres passions », disait V. Maiakovski. Et cela, aujourd'hui, je peux beaucoup plus me le permettre qu'il y a quelques années. Je n'ai pas d'urgence. J'ai conscience qu'il me reste dix ou quinze ans, je serai peut-être amené à ne faire plus que quatre spectacles ou cinq ou six, mais bizarrement, j'ai le temps. J'ai un rapport au temps qui est beaucoup plus tranquille qu'avant. Avant, je disais il faut produire, produire, produire... En même temps, je produis beaucoup, en un an et demi, j'ai fait quatre spectacles, c'est énorme, mais j'ai un rapport au temps assez tranquille. Je prends le temps de trouver, et la forme, et les acteurs, et la thématique, et les endroits où on va jouer. Et pour suivre ce que disait J. Bidaux, j'ai proposé à tous les acteurs de nous réunir à la sortie du confinement à Tarnac, où vit l'une de mes filles, sur le plateau de Millevaches. Au bout de deux ou trois jours, on rencontre des gens du plateau, on discute avec eux et émerge une proposition : Retourner là-bas et y faire quelque chose. Quoi ? On ne sait pas mais quelque chose. Il n'y pas l'argent, mais il y a le public. D'habitude, c'est l'inverse, il y a le lieu, il y a l'argent et le public... Enfin, il est là aussi, mais pour nous il n'est pas choisi. Je veux dire que ce ne sont pas nécessairement les gens devant qui on voudrait jouer. Nous n'avons pas de décision là-dessus évidemment. Des scolaires, des personnes qui sont abonnées, qui me connaissent ou aiment mes spectacles, plutôt de la bourgeoisie, vivant sans doute en ville, ... oui c'est mon public, comme on dit, et j'apprécie qu'il m'apprécie et soit là, mais dériver un peu, hors le grand marché, hors sa loi, hors l'institution puisque nous sommes l'institution. Au grè de la rencontre, du courant. Et, par exemple, choisir le public comme on choisit ses amis. Je ne dis pas que je ne veux jouer que devant mes amis, mais le dernier livre du Comité Invisible s'intitule *À nos amis*, ce n'est pas pour rien. Que d'autres puissent décider d'aller jouer sur la place du village, je n'en doute pas, mais, nous, on ne peut plus.

30 D.E. : Est-ce que vous aimez aller au théâtre ?

31 E.L. : Pas tellement, mais quand j'y vais, je suis content. Je me dis que je devrais y aller plus souvent. Mais je n'ai pas le désir d'y aller. Je vois un spectacle par an. Et j'habite un petit village loin de tout.

32 J.B. : J'y vais de moins en moins, c'est vrai, alors que j'y suis allé beaucoup. J'y ai pourtant parfois vu des spectacles extraordinaires, de véritables expériences, je pense entre autres, à T. Kantor, D.-G. Gabilly ou encore A. Mnouchkine. Paradoxalement, j'apprenais plus des spectacles qui ne me plaisaient pas que des spectacles qui me plaisaient. Ceux qui ne me plaisaient pas, me travaillaient : pourquoi cela ne fonctionne pas ? C'était une façon de me former, aussi. Je ne dis pas que je n'ai plus besoin de formation, au contraire. Pour être honnête, je m'y ennuie souvent maintenant. Et

quand on est soi-même en scène, c'est difficile d'aller voir les autres. J'y vais beaucoup moins, à tort. J'y vais pour être émerveillé et j'ai peur d'être déçu en fait. Mais cette pandémie modifie tout cela, et j'ai la ferme intention d'y retourner plus fréquemment la saison à venir... Si possible !

- 33 E.L. : Est-ce que tu demandes à un prêtre qui sert la messe s'il est sur les bancs de l'église pour aller à la messe ? Pas nécessairement. Moi, je sers la messe. J'ai une place qui me plaît et qui est dynamique pour moi. Et ma tâche, c'est de servir la messe et pas de m'asseoir sur les bancs de l'église.
- 34 D.E. : Et est-ce que vous lisez du théâtre ? Au-delà de la recherche d'un texte, est-ce que ça vous nourrit ? Ou est-ce que cela vient d'autres types de lectures, sociologie, philosophie, sciences...
- 35 E.L. : J'en lis tellement quand je cherche quoi monter, qu'après, je n'en lis plus. C'est le boulot, ce n'est pas un loisir.
- 36 J.B. : Je lis toujours très peu de théâtre. Je suis un grand lecteur par ailleurs, mais je suis nourri par d'autres choses. Ce qui me plaît dans le théâtre, c'est de le faire. La question a été posée tout à l'heure, de la nécessité du texte. Il n'y a pas besoin de la préexistence d'un texte pour faire du théâtre. Le théâtre existe sans le texte. D'ailleurs, il me semble, quand je regarde les plaquettes de saisons, qu'il y a de moins en moins de textes de théâtre qui sont montés, on va beaucoup chercher des films qu'on adapte, des romans... Est-ce que c'est parce que la littérature dramatique est moins bonne ?
- 37 D.E. : J'ai l'impression que dans cette recherche d'être au plus près de ce qui se joue dans notre époque, il y a ce désir de faire théâtre de tout et on s'empare de tout et le texte perd de sa superbe. Mais cela a peut-être aussi à voir avec l'histoire du flux dont on parlait tout à l'heure, la rapidité, le désir de parler à un public plus jeune.
- 38 J.B. : J'ai une formation au conservatoire où le texte est omniprésent et je découvre à la fin des années 1980 le Ballatum Théâtre, G. Alloucherie et É. Lacascade, qui ont dix ans de plus que moi et qui font un théâtre, au moment où je les découvre, où ils ont totalement abandonné le texte. Quand c'est *Help ! Si tu me quittes est-ce que je peux venir aussi*, On s'aimait trop pour se voir tous les jours, il n'y avait pas de texte, c'était construit avec les improvisations des acteurs qui étaient très engagés physiquement. Le corps, l'engagement physique de l'acteur étaient la matière principale qui faisait spectacle. Cela a été pour moi un choc esthétique une révolution copernicienne. Je me disais : « il y a moyen de faire du théâtre autrement ». Mon désir est allé là et cela a fondé mon parcours. Dans un second temps, je suis revenu au texte et en tant qu'acteur, plus j'avance en âge, plus j'aime me confronter au texte. Un des grands auteurs qu'on a en France et qui est très peu joué, c'est D.-G. Gabily. D.-G. Gabily a écrit un théâtre pour les acteurs, en prise directe avec les acteurs. C'était un homme de théâtre au sens où il écrivait du bord du plateau pour les acteurs. Et il réinvestissait le tragique, dans un projet esthétique, politique, artistique, complet. Quand les textes ont cette origine-là, ce n'est pas étonnant. C'est une tarte-à-la-crème, mais j'adore W. Shakespeare, parce qu'il écrivait du même endroit quand il fabriquait son théâtre. Ses textes sont chargés de théâtralité. Il y a du théâtre dedans, et notre travail est de le faire émerger. Il y a des puissances de langue, comme dans P. Claudel. J'adorerais retravailler P. Claudel. À l'époque où nous l'avons fait, dans *De la vie* avec É. Lacascade et G. Alloucherie, je n'avais pas la maturité d'acteur nécessaire pour en goûter toute la puissance. Même chose pour J. Racine ! Là je parle de textes qui ne sont pas contemporains. Mais j'ai eu beaucoup de plaisir à travailler la langue de E. Durif, par exemple. Quand je suis rentré

d'Italie, de chez J. Grotowski, ils avaient [le Ballatum] commencé les répétitions d'*Électre*, et il y avait un premier spectacle qui s'appelait *Rêve d'Électre*, qui était des textes d'E. Durif. La distribution était faite et É. Lacascade m'avait proposé d'avoir un laboratoire à côté. Je travaillais avec une comédienne sur un parcours d'*Électre*, qui était une espèce de réservoir, pour le spectacle que montaient É. Lacascade et G. Alloucherie. Il venait voir de temps en temps, avec l'équipe et chacun repartait travailler dans son coin. Puis, comme la comédienne avec qui je travaillais était enceinte, elle a dû arrêter prématurément et j'ai continué ce travail seul, sur les textes d'E. Durif et de Sophocle comme cela, à côté des répétitions. On retourne au laboratoire.

- 39 E.L. : Je crois qu'il y a deux lignes parallèles pour répondre à cette question de savoir s'il y a aujourd'hui davantage de non-textes ou de matières que de textes. Il y a la première, ce dont parle J. Bidaux, les envies, les désirs, les textes, pas les textes. La deuxième, c'est une vision un peu franco-française, c'est que la reconnaissance, l'adoubement par tes pairs, par la presse, par les professeurs, passait, il y a trente ans, par le fait de monter un classique. C'était la même chose pour les acteurs, il fallait jouer dans un classique. J'ai vraiment entendu quand j'avais 25 ans : « quand est-ce que tu montes un classique ? » C'est très français au regard des performances des années 1960 aux États-Unis, des *happenings* de J. Rubin ou du Living Theater ou des expériences croquignolesques du *Grand Magic Circus* (J. Savary est considéré plus comme un gangster du théâtre que comme un metteur en scène) ... Pour rentrer dans le théâtre d'A. Vitez, de P. Chéreau, il faut traverser Molière, il faut traverser J. Racine, il faut traverser A. Tchekhov. Donc, il apparaît que la société bouge, heureusement. Visiblement, elle est moins normative par rapport à la reconnaissance de tes pairs, du public, de la presse, des écoles... Monter un classique est moins vital pour apparaître sur les scènes institutionnelles en France qu'il y a trente ans. Il y a eu aussi la tornade P. Bausch. On ne peut plus faire exactement du théâtre de la même façon après P. Bausch. Mais la France est très lente par rapport à cela. En Italie, il y a eu C. Bene en 1960, puis toute l'école qui part du côté de R. Castellucci, des arts plastiques... On n'avait rien de tel en France dans les années 1980. On est terre d'accueil pour les étrangers, J. Grotowski par exemple, des étrangers qui développent d'autres formes théâtrales, mais nous, nous restons beaucoup dans le classicisme.
- 40 D.E. : Qu'en est-il de ton rapport à la formation ? Dans *Au cœur du réel*, tu dis qu'il y a besoin d'un véritable espace de transmission et de formation pour les élèves acteurs. En ce moment, tu travailles – et J. Bidaux t'assiste – avec la promotion 46 [de l'école du TNS]. Aujourd'hui, les étudiants ne sont pas exactement les mêmes qu'il y a peut-être cinq ou dix ans. Ils sont en prise avec le réel qui nous entoure en ce moment [crise sanitaire mondiale] et qui doit être assez angoissant pour leur carrière, leurs choix de vie. Comment vous positionnez-vous tous les deux dans ce rôle de transmission, de formation ? Quels sont les fondamentaux à transmettre ? Est-ce que la situation actuelle change des choses dans cette pratique-là ?
- 41 E.L. : L'actualité, c'est un bon terme par rapport au réel. Les fondamentaux sont toujours les mêmes, transmettre à un acteur-créateur, la conscience de l'espace, de soi-même, une énergie : pourquoi tu es là ? Qu'est-ce que tu as à dire ? Ce sont toujours les mêmes questions. La situation actuelle rajoute de la précarité, de l'insécurité. Cela rajoute de l'angoisse, et l'angoisse n'est jamais bonne, c'est une angoisse globale. Il en faut une dose, mais pas trop non plus. Cela rajoute de l'incertitude du lendemain, vraiment forte. Tous les paramètres anxiogènes sont accentués. Tout cela, on le sent.

De plus, nous sommes rattrapés par l'actualité qui fait que le théâtre [TNS] est occupé. Il y a donc une nouvelle chose qui se greffe, qu'on doit transmettre, la lutte ; nous sommes aussi des gens engagés politiquement. Il faut voir comment le travail peut nourrir la lutte, comment la lutte peut nourrir le travail, pas opposer le travail à la lutte. Dans les quinze jours passés, il y avait à la fois la pandémie, la lutte physique, politique et militante contre la pandémie et le projet de faire du théâtre. C'est très compliqué. On essaie d'être pragmatique et de développer la puissance de la situation, mais la situation a parfois ses limites, et en trouver la puissance n'est pas facile. Je crois quand même au travail protégé, à l'abbaye cistercienne où tu peux penser, réfléchir, agir, aller au bout de la nuit, donner toutes tes forces au plateau. Tu peux avoir des visiteurs, des témoins que tu fais venir pour mettre la pagaille, mais tu peux les mettre dehors, tu es traversé par la vie, mais tu as ce lieu sécurisé, cette cage sécurisée, dans laquelle l'animal est sûr, le périmètre, le territoire, l'espace... Aujourd'hui, dans notre époque, je trouve cet espace traversé de mauvaises énergies, encore plus fragilisé qu'il ne l'était, donc c'est difficile de capter le territoire. Il faut que ce territoire-là soit un peu sanctifié, sacré, protégé, par nous-mêmes ou par les autres faisant cercle autour de nous. C'est comme pour la recherche médicale, aujourd'hui, les lits sont pleins, il n'y a pas le temps de faire ce qu'il faut, d'accompagner vraiment les malades, parce que ce service public n'a pas été sanctifié mais démantelé... Avec la pandémie, c'est difficile de travailler.

- 42 J.B. : Avec la pandémie, il y a une effraction du réel dans cet espace sanctuarisé...
- 43 E.L. : ...qui est une violence, l'irruption d'une maladie, d'une pandémie, d'un confinement, de corps contraints abimés, qui ont grossi, qui ne se déplacent plus comme ils veulent, qui n'ont pas leur dose d'adrénaline de fête, qui n'ont pas leur rythme organique normal, donc on doit composer avec cela.
- 44 J.B. : C'est difficile d'être au cœur de notre réel. Par exemple, « est-ce qu'on arrête de travailler pour pouvoir militer pour demander à pouvoir travailler ? » C'est une espèce de paradoxe, de schizophrénie, qui met les étudiants dans un état de réel très compliqué. Il y a là aussi une forme de folie... Sur la formation, en tant qu'acteur, qu'est-ce que j'ai à transmettre ? Des choses qui sont des fondamentaux ? Il faudrait au préalable (re)définir ce que sont ou seraient ces fondamentaux, vaste et passionnante question. L'école est à mon sens, l'un des endroits les plus propices pour faire du théâtre, parce qu'on y est totalement détaché des problématiques de production, des cadres rigides, ce qui offre la possibilité du laboratoire et de revenir sans cesse sur ces questions fondamentales : qu'est-ce que c'est que l'acteur ? Qu'est-ce que c'est que le jeu ? Qu'est-ce qui fait que quelqu'un se lève, traverse un espace, d'autres le regardent et disent : « ah ! il se passe quelque chose » ou « Ah ! il ne se passe rien ! » Or tout notre travail, c'est de comprendre pourquoi, de remettre la question sans cesse sur le métier. Pour cela, l'école est ou devrait être un sanctuaire, un laboratoire. Je relisais tout récemment *Ma vie dans l'art* de C. Stanislavski (et oui, les fondamentaux !) En s'entretenant avec lui, M. Maeterlink s'étonnait « à quel point les acteurs s'intéressent peu à leur art, à sa technique, à sa philosophie, à sa science... » alors que selon lui, « le maître de la scène, c'est l'acteur de talent ! » En tant qu'acteur, j'en apprendrais autant que je suis censé transmettre. Parce que, dans cette transmission, j'interroge sans cesse ma pratique, la pratique du jeu, ses modalités. Je tente de passer des outils, et que vont-ils en faire ? Car ils vont faire, nous allons disparaître et il y a une flamme, un flambeau qu'on essaie d'entretenir. Le théâtre, avant les textes, c'est d'abord l'art de l'acteur. On peut avoir un

consensus là-dessus, ce minimum-là. Je pense à nouveau à J. Grotowski et à son « Théâtre Pauvre ». Si on cherche ce qu'on peut enlever pour qu'il y ait encore théâtre, et bien je ne peux pas enlever l'acteur et je ne peux pas enlever celui qui témoigne de cela. Voilà les conditions nécessaires, minimales, pour que le théâtre advienne.

- 45 E.L. : Pour revenir à la question « qu'est-ce que la pandémie change ? », en fait, c'est trop récent pour qu'on ait trouvé comment transformer une forme que tu subis en créativité. Comme toute la société, on n'a pas encore les armes et on continue à subir. Si cela dure, on les trouvera. Même dans les sociétés les plus autoritaires, on arrive à faire du théâtre et à transformer cette énergie en joie, en explosivité, en contreculture... mais pour l'instant, c'est trop neuf.
- 46 J.B. : Il faut un temps de calme, de silence pour repenser, pour se remettre en état de marche.
- 47 E.L. : Pendant le premier confinement, nous étions séparés, nous ne nous sommes pas vus, nous n'avons pas travaillé, nous avons subi. Il fallait donc nous voir, tout de suite, le lendemain de la sortie du confinement, nous réunir à vingt et dire « nous avons subi, qu'est-ce que nous pouvons transformer de cette expérience en potentialité ? » et la réponse, c'était Tarnac...
- 48 J.B. : C'est se remettre en état de faire... De faire quoi ? De reprendre notre travail d'acteur pour « transformer le réel en vérité » comme le dit si simplement A. Mnouchkine ! La vérité de l'acteur, cet acte au présent, *hic et nunc*, devant l'autre, présent qui témoigne qu'ici et maintenant, devant ces yeux, quelque chose se passe. Mais ceci pose à nouveau une question : qu'est-ce qu'un acte vrai pour un acteur ? De quel dépouillement s'agit-il ?
- 49 E.L. : C'est le réel qui s'échappe, ce qui fait société, qui va tellement vite. Et comme ton travail émerge de ce qui fait société, quand celle-ci t'échappe, tu te dis : « Mais qu'est-ce que je peux créer ? » Je n'arrive même plus à la conceptualiser cette société, elle m'échappe... Donc, sur quoi travailler si le réel fout le camp, à quel endroit es-tu ? Je me souviens, j'étais très jeune, je devais avoir dix-huit ou dix-neuf ans, on était en 1981, F. Mitterrand arrive au pouvoir. On était contre la droite, contre le gouvernement, et tout d'un coup, même si je n'étais pas socialiste, je me suis posé la question pendant quelques mois : quel théâtre j'allais faire, maintenant que c'était les « amis » qui gouvernaient ? Cela a été vite réglé... Mais quelle est la société aujourd'hui, comment tu t'y réinscris quand elle est en fuite permanente, quand elle se reconstruit, qu'elle devient un artefact, quand l'organique disparaît ? À quel endroit es-tu ? Quel discours avoir ? Il n'y en a pas. Quelle pensée ? Il n'y en a pas. Du théâtre, encore moins, puisque c'est du faire et de l'agir et l'agir, ce sont des corps, des affects, c'est être transformé par l'autre, être affecté par l'autre, être infecté par l'autre. D'un point de vue radical, à la direction d'un théâtre, j'aurais, je crois, multiplié les ruses pour le laisser ouvert pendant le confinement. Au risque de l'affrontement avec les autorités. En arguant, entre autres : « Infection ! Le théâtre est infection ! Le théâtre est maladie ! Le théâtre est dangereux ! Le théâtre, c'est la peste ! ». Mais à partir du moment où tu le rends *clean*, ce terrain-là, tu ne peux plus l'investir.

AUTEUR

DELPHINE EDY

Professeure en classes préparatoires et chargée de cours à l'université de Strasbourg

[Sorbonne Université, CRLC, EA4510, F-75006 et Université de Strasbourg, ACCRA, UR3402, F-67081]