

n° 70
Printemps
2011

en couverture

Dominique Blanc

Interview exclusive

pages 4 à 7

Au crible : Jean Racine

pages 8 et 9

Rencontre avec Gilles Lellouche

page 10

Dossier pédagogique :

Enseignements spécifiques et DVC

pages 12 à 14

Le Printemps des Poètes

page 15

PUCK

PUCK EST UN BULLETIN D'INFORMATIONS ET DE COMMENTAIRES PÉDAGOGIQUES DE LA DIRECTION 

À propos de tes propos, Daniel...

"Ah! François, en lisant l'interview de Mesguich dans ton PUCK, je me suis dit que ce gars-là n'était pas du tout le saltimbanque iconoclaste que nous anathémisons dans le temps. Ce petit dit des choses justes et éternelles qu'on n'attendait pas de lui..."

Un point de vue, parmi bien d'autres de la même veine qui me revinrent des quatre coins de l'hexagone.

Points de vue de camarades de ma génération, bien sûr, qui hantaient le Conservatoire quand tu en étais encore à la blédine.

Eût-on pu croire qu'un jour aux yeux de toutes ces générations qui se sont succédé au Conservatoire de 1950 à aujourd'hui - y compris la tienne, turbulente il le fallait - ton interview/plaidoyer dense, articulé, brillant, mette en branle tant d'adhésions même parmi ceux et celles que tu taxes à peu de choses près de majorité fossile d'avant Vitez.

Tu es ancien élève du Conservatoire, professeur au Conservatoire, acteur, metteur en scène, fin connaisseur du trac, tu as été directeur dans le théâtre dit public (tu en as médité le carcan), tu es virtuose dans le maniement de la langue et du langage, you are the right man in the right place... te sont évidemment hostiles ceux qui guignent ta place, ceux - surtout - qui aspirent à la dépréciation institutionnelle du Conservatoire... et qui se démènent pour l'entreprendre...

Que tu oses un *je suis à la tête de la plus grande école d'art dramatique de France* me rassure et me calme.

Ce PUCK N° 69 garde-le sous le bras ; l'interview que tu y donnes te servira de glaive dans bien des occasions. Je les entends d'ici les bonnes âmes qui piaillent à la lecture du présent édito... *Florent veut se faire bien voir... Florent flatte... Florent, pour son intérêt, brosse dans le sens du poil...*

Qu'on sache - mais l'admettra-t-on jamais - que pour être "privé" je m'en efforce pas moins d'être **honnête homme**... mais sait-on encore ce que cette expression signifiait et devrait toujours signifier...

Le patriarche que je suis, tu le sais bien - toi -, ne se préoccupe plus que de l'essentiel mais il pourfendra toujours le clabaudage. Comme sport d'entretien.

Ton entrevue avec mon senior François-Xavier Hoffmann, avec ma junior Frédérique Farina est d'un profit pédagogique considérable ; je n'ai pas du tout été au courant de leur démarche auprès de toi, j'ai pris connaissance de ton texte le jour de la parution de ce PUCK N° 69.

Ta longue proclamation m'aborde comme une somme qu'il me faut longuement commenter en miroir avec ma fonction propre.

Plusieurs numéros me seront nécessaires pour épuiser le sujet sur ces pages 2 et 3 qui me sont réservées comme éditorialiste.

Les intertitres seront toujours empruntés à ton vocabulaire riche et appétissant et les bouts de phrase t'appartenant seront toujours repris en italique... Pour la commodité.

Variations sur un thème mesguichien 1

I. La recherche en art

Au Conservatoire tu privilégies le maître unique ; je comprends d'autant plus ce principe que je l'ai connu et apprécié de mon temps. J'ai été pendant trois ans

l'élève de René Simon et ça m'aurait débéqueté d'aller voir ailleurs : donner des "répliques" chez D ou Y, ça m'angoissait, me mettait mal à l'aise et les cours d'ensemble de JM m'oppressaient.

Pour mon destin personnel, je ne remercie jamais assez René Simon de m'avoir choisi dans sa classe, de l'avoir écouté et scruté trois années durant.

Durant ces bientôt cinquante ans que j'exerce ma coupable industrie, combien de fois n'ai-je pas mis mon René Simon en pièces et combien de fois ne lui ai-je pas redonné vie?

Tu as raison : comme en peinture, en architecture, en musique, un acteur (tiens, dans ta longue interview, tu ne prononces jamais le mot *comédien!*), un artiste donc, est tributaire, souvent à son insu, d'un maître, qu'il soit Schönberg ou Charles Gleyre...

Au passage, j'aimerais te dire qu'à sa manière et en son temps, René Simon ne mugissait pas avec cette *majorité* anti-vitézienne que tu prends plaisir à écorner. Il tentait de se situer ailleurs. Fernand Ledoux et René Simon, chacun avec son credo personnel, étaient des "minoritaires" avant-coureurs.

Chez Florent, il ne serait pas avisé d'imiter le Conservatoire...

Notre maison est une sorte de fusée à plusieurs étages et à plusieurs fonctions - qui vont de la sensibilisation à la lecture chez les enfants jusqu'au parcours dit "professionnel" des initiés.

Cette trotte, je la place résolument sous cette rubrique **recherche en art** car la mise en route de la culture du goût démarre à coup sûr chez l'enfant.

Bon, ne considérons que notre segment prépondérant, le Cursus de Formation (je reviens plus tard sur la fiction du mot).

Eh bien dans ce parcours dit "professionnel", j'ai à distinguer - ce qui en aucun cas n'a à être ton cas - l'élémentaire du préparatoire, le supérieur de l'élémentaire (1^{ère}, 2^{ème}, 3^{ème} Années) et je ne ferai pas ici le distinguo des 3^{ème} Année/Concours et 3^{ème} Année NON concours...

Dans cet agrégat d'âges et d'origines, il serait techniquement impossible et pédagogiquement dangereux, voire tout simplement stupide, de dégager un lignage direct d'un maître unique au disciple.

Il est au contraire primordial que le novice, puis catéchumène, puis initié, ait un bagage polychrome pour - au-delà - être en mesure d'affronter l'hypothétique omniscience d'un hypothétique maître unique qui ne musellera pas dans l'œuf les tentatives artistiques hérétiques du disciple.

L'avancée en art ne suppose-t-elle pas la désobéissance en absolue priorité?

Satané dilemme d'autant qu'à te lire, on trouve des "maîtres" dans toutes les encoignures du Conservatoire.

II. La fierté de l'inculture

C'est pile l'expression qui résume le pan sociétal qui nous occupe.

Elle a comme un relent de judiciarisation à la mode de la chose dite ou écrite. Prenons garde.

Dans le passé, nous nous plainions tant d'une certaine population béotienne qui emplissait nos classes... époque révolue..., la nullité se vainquait à la longue...,

maintenant le combat est avec les puissances "globales" que nous connaissons intimement et qui diligents l'iPhone ou BlackBerry ou que sais-je encore, ces grands décerveurs, qui savent tout à votre place, qui ravagent la pensée critique, qui saccagent la convivialité, qui mithridatisent les peuples et les cœurs... pour les modeler à de nouveaux césarismes.

Dans notre sphère, le premier effet en est cette *fierté de l'inculture*.

Il en est désormais de la culture comme de la "parkerisation" du vin.

De plus en plus, on joue - même si c'est très bien - "global"... c'est le premier écrasement... mais il est général...

Tu vois, te voilà victime d'un *nouveau théâtre ambient majoritaire*.

Crois-le bien, j'ai au moins autant que toi à lutter contre cet *écrasement*.

Cette *permission à l'enrichissement* dont tu entends abreuver le Conservatoire et dont j'entends partager la coupe, m'est souvent *boisson amère*.

Mais je mise sur *l'espoir* du troisième jour.

III. Évaluation, LMD... et Distinctions...

Évaluation... mot sinistre et sinistre obligation...

Au Conservatoire, il fut un temps - bien après mon époque - où on affichait à l'entrée et en grand les notes des examens trimestriels (Très Bien, Bien, Assez Bien, Passable, Médiocre) - il serait amusant de retrouver ces listes - cela est évidemment du passé et il est heureux que tu aies abandonné la notion d'évaluation pendant les études.

On ne peut pas dire stricto sensu que la réussite ou l'échec à un concours d'entrée soit du domaine de l'évaluation.

Dans mon école, il n'y a pas d'évaluation dans les sections Ateliers Enfants et Atelier Jeunesse bien entendu, - le passage ou le non-passage en classe supérieure est de l'ordre de l'opportunité ou de la non-opportunité psychophysiologique et se cale sur le déroulement de la scolarité générale.

Je me résous à l'évaluation au cours des deux premières années du Cursus de Formation (je n'oublie pas que j'ai à revenir sur la fiction du mot).

Ce m'est inévitable pour y voir un tantinet clair.

Il va de soi que je n'ignore pas la nigauderie de noter un éventuel devenir en art ; alors je m'astreins - et depuis peu - à brouiller les cartes en invitant dans nos classes des visiteurs extérieurs dont les avis / notes ne manquent pas de bouculer nos convictions établies au contact quotidien.

De même, je suis très heureux quand les avis de la responsable de notre BREP (Bureau des Relations extérieures et professionnelles) et ceux de nos responsables de la Pédagogie divergent.

Au moins une tentative de ma part pour faire voler en éclats cette foutue évaluation.

Pour ce qui est du "diplôdôme" variante LMD, tu en parles éloquentement ; je reprends un de tes passages : *"le Conservatoire est entré dans le système LMD (Licence, Master, Doctorat). Donc, il peut faire délivrer par une université une licence à ses élèves, sous la condition qu'ils rendent un petit mémoire symbolique (c'est moi qui ai*



ajouté ça pour ne pas que nous puissions être suspectés d'agir "à la tête du client", et surtout pour que les profs de l'université de Saint Denis qui la délivrent avec nous et qui seraient bien en peine de "noter" les travaux "scéniques" de nos élèves, qui n'ont lieu qu'au Conservatoire, aient quelque chose à noter..."

Et plus loin tu ajoutes : *ce "diplôme "national" [est] tout sauf ce qu'un jeune acteur [vient] chercher qui [est]l'art et d'ailleurs aucun metteur en scène à la sortie ne lui [dira] jamais : Avez-vous votre diplôme, sinon, je ne vous engage pas..."*

Que tu oses ce qui précède, à nouveau me rassure et me calme.

Il y a quelque temps, je faisais remarquer dans l'annuaire de nos élèves brevetés (j'y viens à ceux-là) à l'intention des agents et affiliés :

Au jour d'aujourd'hui, il vous reste encore permis de piocher dans notre CD-ROM pour d'éventuelles distributions et autres rencontres professionnelles. Qu'en sera-t-il demain s'il prenait envie à la puissance publique de contrôler - comme on le laisse entendre - l'accession au métier d'acteur par un diplôme d'État?

Garderez-vous la liberté de prendre tel ou telle sur la liste de vos poulains sans en référer d'abord à un organisme officiel d'agrément,... vous faudra-t-il obliger telle ou tel à exhiber sa carte de comédien officiel avant toute distribution,... enfrendrez-vous la loi en organisant des castings sauvages...?

Alors les distinctions?

Je les distingue des évaluations et des LMD.

J'en suis mordu, je le reconnais ; cela rattrape mes racines austro-rhénales, teinte : habsbourg et mon fétichisme pour les *graduation ceremonies* anglo-américaines.

Nos distinctions sont délivrées à l'issue de nos années de "scolarité artistique" et sont davantage festives que probantes... encore qu'il y ait de bien belles retombées.

Tu sais les premiers prix du Conservatoire d'antan n'étaient pas *des médailles en chocolat*. Ils ont fait bifurquer des destinées... En veux-tu quelques exemples...

Eh bien, nos Prix Olga Horstig, nos Jacques, nos Brevets (Summa cum laude, Très Bien, Bien et Sans Mention) font tourner les sangs à notre bicoque et bien considérés *contaminent* cet élan pédagogique qui ne cesse de m'animer.



Les intertitres à venir :

(liste sans doute pas exhaustive)

Formation et Contamination

Une classe de mise en scène?

Les cours marginaux

Le trac

L'obsession techniciste

Le Conservatoire n'est pas la fac

L'école inutile

L'inadéquation perpétuelle de notre vocabulaire

(titre me revenant)

F.F.

SOMMAIRE

• Edito pages 2 et 3

• Interview de Dominique Blanc pages 4 à 7

• Au crible : Jean Racine pages 8 et 9

• Rencontre avec Gilles Lellouche page 10

• Master Class Marc Bell page 11

• Rencontres avec Jérôme Savary et Jonathan Nossiter page 11

• Dossier pédagogique DVC et enseignements spécifiques (suite) :

• Masque page 12

• Impro page 13

• Droit et économie du spectacle page 14

• Le Printemps des Poètes page 15

• Pékin, l'album de Jérôme Léguillier page 16

• Spectacle : Legally Blonde page 16

• Que font-ils à part être prof? Véronique Vella page 17

• Fenêtre sur... Marc Voisin page 18

• Mavilde page 18

Entre deux portes, celles de l'Asie, l'Inde pour Alexandra David Néel et le Japon et le Vietnam pour *La Douleur* de Marguerite Duras, Dominique Blanc a eu la gentillesse de recevoir chez elle Michèle Harfaut et François-Xavier Hoffmann pour un entretien exclusif.

Turner un épisode de la vie de cette aventurière, c'est aussi une aventure en soi?

Alexandra David Néel, c'est un projet pour la télévision et pour le cinéma, commandité par Arte, réalisé par Joël Farges. Il raconte un épisode de la vie de la première exploratrice du XXème siècle. Elle est connue dans le monde entier pour cet exploit fameux d'entrer au Tibet sous le nez des Anglais et de façon totalement illicite. Elle est la première occidentale à pénétrer dans Lhassa. C'est un voyage qui lui a pris onze années de sa vie. Elle l'a entrepris à l'âge de 46 ans et elle l'a fait dans des conditions matérielles et physiques absolument insensées. Quand les hommes de l'équipe du film ont fait des repérages sur le terrain, ils se sont demandé comment elle a pu faire. Elle est partie de Tunis, elle est descendue par bateau jusqu'à Ceylan, elle a remonté toute l'Inde et puis elle est entrée au Tibet dans l'Himalaya, au bout de quatre tentatives.

Elle est morte très âgée.

Elle a vécu 101 ans. Elle a fait renouveler son passeport à l'âge de 100 ans pour partir en Sibérie, mais le cœur n'a pas tenu. Elle est morte à Digne, où elle a un petit musée. C'est sûrement une des femmes les plus courageuses que j'ai jamais eu à interpréter. Ce qui est nouveau pour moi, c'est d'interpréter un personnage aussi positif. J'ai surtout joué des rôles accidentés, cabossés. Rarement des rigolotes.

Vous oubliez Madame Verdurin, qui est joyeuse.

Ah ! la la, quel amour de la vie! (rires) et des autres... Depuis quelque temps je m'applique à aller vers des choses différentes et cette Alexandra est d'une force de vie très positive. Elle est journaliste, mais aussi philosophe, elle se passionne pour l'hindouisme. Dans les années 1915-1920, sa forte intuition lui fait percevoir que l'Occident un jour ou l'autre serait fasciné par le bouddhisme et par cette quête de détachement au monde.

Comment on fait quand on a à interpréter un personnage qui a réellement existé? Est-ce différent d'un personnage de fiction?

Oui, je me suis penchée sur ce qu'elle a écrit, une œuvre énorme, qui se vend encore à raison de 20 000 exemplaires par an en France. Je suis passée par ses livres et par trois biographies... Il y a une première biographie assez classique de Jacques Brosse, une deuxième de Jean Chalon, plus romanesque et une troisième, quasiment scientifique écrite par une géographe, Marie-Madeleine Peyronnet, qui a consacré dix ans de sa vie à Alexandra David Néel. Elle est allée sur le terrain reconstituer absolument tout son itinéraire. L'ouvrage est truffé de cartes, c'est d'une précision mathématique et cela m'a beaucoup aidé. Néanmoins le plus inspirant est la correspondance avec son mari. Elle n'a pas le temps de rédiger son journal, donc elle lui écrit quasiment tous les jours. Elle ne le verra pas pendant onze ans, enfin assez peu ; ils ont des rapports assez durs, mais en même temps ils ont beaucoup de tendresse et d'admiration mutuelles. Dans ses lettres elle s'abandonne vraiment, si bien qu'on peut mieux percevoir le personnage.

Cela aliène ou pas, qu'elle ait existé? Est-on obligé de respecter le personnage pour rester fidèle à sa mémoire?

J'ai beaucoup étudié les photos, repéré les costumes, les attitudes ; je voulais en être très proche, mais quand le tournage commence, on s'en affranchit complètement, parce que ce n'est plus possible. Elle faisait 1m56, elle était très forte, mon visage ne ressemble pas au sien, mais les costumes ont été faits à l'identique. Pour le reste, pendant le tournage, on s'envole.

Le tournage se termine quand?

La première partie a été tournée dans l'Himalaya, sur les lieux mêmes où elle était, sans problème. Toutes les fic-



MADAME ALEXANDRA DAVID-NÉEL
en pèlerine mendicante, portant sur le dos tous ses bagages ; une marmitte et un soufflet tibétain, fait d'une peau de chèvre.



tions qui ont lieu autour du bouddhisme ont été tournées au Pérou et au Maroc. C'est la première fois qu'il y a une production franco-indienne qui se fait sur place. On est arrivé à tourner avec les gens du coin, à Lachen, où elle était. Pour la figuration, on a engagé les

villageois. La costumière a fait le siège de chaque maison et elle a trouvé quasiment les costumes des ancêtres. Ensuite on est descendu à Pondichéry. On va tourner la suite, le dernier tiers, en Chine, dans le Tibet historique. Nous serons coproduits par les Chinois. Ils nous ont donné l'autorisation, ce qui est tout de même assez étonnant.

Vous partez au Japon et au Vietnam pour *La Douleur*?

Oui, j'ai cette chance.

Ce sera la dernière reprise?

Mon idée c'est de la jouer jusqu'à la fin de ma vie. (rires) J'aimerais bien... Avec mon homme, on se dit qu'on sera deux petits vieillards dans une caravane sur les routes en Amérique du Sud et on jouera Marguerite Duras. (rires)

Marguerite Duras, c'est aussi un personnage fascinant. Quel est le point de départ de cette autre aventure?

Cela a été complètement improvisé. Un jour, je retrouve Patrice Chéreau pour faire un bilan de mon parcours. C'est quelqu'un qui m'a connue à mes débuts, j'ai be-

soin de son regard pour analyser ce que j'ai fait. Il me propose très gentiment une lecture à deux. J'ai joué avec lui au théâtre et au cinéma, mais pas encore de lecture. On lit des choses l'un et l'autre et on se les passe. A ce moment-là, il travaille avec un chorégraphe, acteur et ami, Thierry Thieû Niang, qui a vent de l'affaire et qui lui propose le texte de *La Douleur*. Il est d'origine vietnamienne et il est aussi un fin connaisseur de Duras. Je ne connais pas du tout le texte et j'en tombe immédiatement amoureuse. Je le trouve d'une grande beauté. Chéreau décide d'en faire un montage, qui s'avère être habile et intelligent. On part sur les routes tous les trois, Thierry nous regardant de loin. Il y a une table, deux chaises. On ne sait pas trop ce que ça va devenir, mais on n'a pas plus d'ambition que ça. Un soir, à Reims, je réalise brusquement qu'au fond je suis en train de lire l'histoire d'une femme qui attend toute seule chez elle, rue Saint-Benoît en 1945. Je remonte dans les loges et je pose la question à Chéreau : "Accepterais-tu de me mettre en scène?" Il est un peu embarrassé, il prend le temps de réfléchir. Je n'ai jamais fait de monologue, lui non plus. Donc pourquoi pas? Le travail va se faire d'abord en juin à la Manufacture des Œillets. Je suis seule avec lui. Un travail passionnant, sur improvisation pour commencer ; c'est très intimidant de se retrouver tous les deux. On se connaît depuis trente ans, mais on a le sentiment de se redécouvrir. On est un peu emprunté et en même temps on avance. Au mois d'août il me propose de retravailler et il perçoit assez vite le danger d'être en retard, parce que je ne sais pas encore mon texte. Duras, c'est dur à apprendre et à mémoriser. J'ai eu beaucoup plus de

difficulté avec Duras que je n'aurai à apprendre Phèdre. C'est surprenant, car c'est un français en apparence très simple, qui a l'air un peu bidouillé, alors qu'en fait c'est une architecture d'une grande complexité. Je vais apprendre le texte tout l'été, il me faudra bien ça. On fait ensuite une ou deux répétitions à Paris, et on part à Girona, en Espagne, où on répète une semaine dans un tout petit théâtre merveilleux de 200 à 300 places. Les après-midis - car quand on est seule en scène on ne peut pas répéter douze heures par jour - Chéreau va peaufiner et fabriquer. La première arrive, je suis persuadée que ça va mal se passer, j'ai vraiment beaucoup le trac. On a un public magnifique de Catalans, complètement bilingues. Le spectacle est cependant surtitré en catalan. A la fin, ils sont tous fous de joie. Je me retrouve pour jouer la seconde à Saint-Quentin-en-Yvelines devant une salle de 1100 places. Chéreau est aussi effrayé que moi et comme il ne veut pas en avoir l'air, il me dit que tout va bien se passer. Ce fut un baptême plutôt violent. Ensuite, j'ai fait quatre mois de tournée.

Est-ce difficile la solitude de l'actrice le soir au théâtre?

Une fois sur scène tout va bien. Après, si ça s'est bien passé, on est plutôt content, si ça s'est mal passé on se dit qu'on va se rattraper le lendemain. En province, le public est très présent après. Il va boire des coups, il vous attend, il vous espère même et en général les contacts sont toujours passionnants. Je n'ai jamais eu de mauvaise rencontre. Je touche du bois... à part des "durassophiles" un peu hystériques et inévitables (rires).

Est-ce difficile la solitude de l'actrice le soir au théâtre?

Une fois sur scène tout va bien. Après, si ça s'est bien passé, on est plutôt content, si ça s'est mal passé on se dit qu'on va se rattraper le lendemain. En province, le public est très présent après. Il va boire des coups, il vous attend, il vous espère même et en général les contacts sont toujours passionnants. Je n'ai jamais eu de mauvaise rencontre. Je touche du bois... à part des "durassophiles" un peu hystériques et inévitables (rires).

Ils reprochent quoi, de ne pas retrouver "leur" Duras?

Oui, voilà : "Mais Marguerite n'était pas du tout comme

ça!" A quoi, je leur réponds que je ne joue pas du tout Marguerite, je joue quelqu'un d'autre, un personnage de théâtre.

Contrairement à Alexandra David Néel, c'est un personnage de fiction.

Absolument, je l'ai perçu tout de suite dans la construction littéraire. J'ai vu beaucoup de vidéos de Marguerite Duras. A partir du moment où elle a été médiatisée, elle était déjà assez caricaturale, plus âgée aussi. Elle avait déjà ce personnage avec les bagues, la voix,... Jeanne Moreau l'a jouée au cinéma, c'était très bien, il n'y a rien à ajouter. Mon idée ne pouvait pas partir de là. Alors, eux, ils reprochent le jeu, le montage, que ce n'est pas du théâtre, qu'elle n'aurait pas aimé ça,... Rien de passionnant. La solitude c'est plutôt dur sur les routes pendant les voyages. Avant de jouer, quand on arrive au théâtre aussi. J'ai été accueillie de mille et une manières parfois très bien, parfois, j'ai joué dans des théâtres fantômes. On arrive, on ne voit personne que la machine à café, parce que c'est le jour des enfants, que c'est samedi, ou vendredi, on ne sait pas très bien... Bref, je l'ai joué à Nanterre, à l'Atelier, même au Brésil ; en tout cent cinquante représentations, ce qui n'est pas mal. Un des plus beaux souvenirs est de l'avoir joué au Dramaten à Stockholm dans le petit théâtre de Bergman. C'est une des fois où j'ai eu le plus peur, parce que tous ses acteurs étaient là, à part Liv Ullmann. Je me suis "tapé" un trac d'enfer.

Pourtant vous étiez rodée... Vous êtes une grande traqueuse?

Normalement non, j'ai le trac avant et une fois que je suis scène je ne l'ai plus. En Suède, c'était difficile, c'est un beau théâtre bâti en 1908, avec une grande salle à l'italienne classique. Je jouais dans la petite salle plus dépouillée et moderne, là même où Bergman avait monté *Peer Gynt*. J'étais dans les loges des comédiens suédois, avec plein de petits mots partout, par conséquent une pression qui fait qu'on ne peut pas décevoir.

Une question que les élèves se posent parfois, c'est à partir de quel moment on se sent légitime dans ce métier? Est-ce net ou progressif?

Pour moi, cela a été long, même si mon problème de manque de confiance en moi a été assez vite perçu, car il m'autorisait à être illégitime pour toujours... On se sent légitime à partir du moment où on est choisi et désiré. Alors la sérénité apparaît, mais pas la certitude de pouvoir faire cela toute sa vie, d'être dans l'excellence tout le temps... Etre dans le regard de quelqu'un, c'est déjà beaucoup.

Quelque soit ce quelqu'un?

Si ce quelqu'un est un artiste admiré, c'est mieux.

Ce manque de confiance des débuts était contrecarré par quoi : une volonté, une envie, une nécessité de vouloir faire ce métier?

Oui, sûrement. Certainement une volonté, mais aussi une grande part d'inconscience et surtout le fort sentiment que c'était une question de vie ou de mort. Quand je suis arrivée au cours d'art dramatique à quinze ans à Lyon, j'ai senti tout de suite que j'étais mille fois plus heureuse sur scène que dans la vie. C'est aussi simple que ça, je me sentais dans mon domaine. C'était à la fois palpable et instinctif, je n'aurais pas pu le mettre en mots. Je me rappelle que mon professeur, Janine Berdin, m'a fait travailler

Anne Franck, je connaissais à peine l'histoire, je me suis jetée dedans et je me suis présentée, j'avais un trac d'enfer, je voulais mourir, mais une fois l'histoire lancée, je n'avais jamais été aussi heureuse.

Le manque de confiance, cela amène à quel genre de situations?

Des situations très excessives où je me suis pris beaucoup de claques, c'est normal, c'est le chemin de la vie. Par exemple, il m'est arrivé de me jeter au cou d'une comédienne que j'admirais, de me mettre à la tutoyer et à lui dire toute mon admiration. Je me suis trouvée au théâtre avec elle. A l'époque, je faisais beaucoup de complexes,



car j'avais raté le concours d'entrée au Conservatoire, c'était ma croix. J'avais appris que cette magnifique comédienne, qui l'est toujours d'ailleurs magnifique, n'avait pas fait le Conservatoire. Je me trouve à un spectacle de Vitez à côté d'elle et je lui dis : "Bonjour. J't'admire vachement, j'te trouve trop bien!" Je suis partie dans une déclaration intempestive. Elle était très embarrassée et m'a envoyée bouler. J'ai compris que je ne m'y étais pas prise comme il faut. Alors j'ai fait mon chemin petit à petit, qui était fait d'avancées formidables et d'énormes reculades. J'étais capable de téléphoner à Arletty et dans le même temps je ne pouvais pas entrer dans une pièce pour passer une audition. J'essayais toujours de passer par-dessus les peurs. Quand on est timide et complexée on a des audaces incroyables, on fait des choses comme si on était ivre ; ensuite on se rend compte de ce qu'on a fait et on voudrait disparaître.

Pourtant quand vous étiez élève, vous étiez reconnue par François Florent, mais aussi par vos camarades.

C'est possible, mais je ne le percevais pas.

Le fait d'échouer au Conservatoire, c'est terrible à vivre?

Oui, pourtant François Florent me prévenait chaque année. Il me disait : "Bon, Blanc, tu l'auras pas, mais il faut quand même qu'on te voit." Il fallait que j'y aille, mais je n'avais aucune chance. Effectivement, les trois fois, je me suis plantée. J'ai dû être admissible la dernière année,

mais ça n'a pas été au-delà. C'est douloureux, parce que c'est un échec.

Vous y alliez à reculons?

Non, pas du tout, j'espérais! Au début, on a présenté des scènes tragiques, puis on est allé dans la comédie, enfin tout un panel. L'année dernière, j'ai retrouvé Anne Consigny : "Je te revois encore dans le café en face du Conservatoire, tu étais en larmes, tu voulais plus bouger, tu n'arrivais plus à marcher et nous étions tellement déçus, on pensait tellement que tu l'aurais." J'ai réellement vécu des traumatismes, à chaque fois j'ai cru que j'allais décrocher vraiment. J'entendais des choses terribles sur mon physique. Je pense que la violence est la même aujourd'hui, si ce n'est pire.

Et pourtant vous aviez?

Il y a eu cette rencontre extraordinaire avec Pierre Romans, au moment de la création de la Classe libre. Comme les vingt-cinq autres élèves, je suis tombée amoureuse tout de suite. Tout d'un coup, il y avait en face de moi une sensibilité artistique qui me convenait tout à fait. Je sentais que j'étais entièrement regardée, aimée, choisie. C'était pareil pour les vingt-cinq, c'était cela son talent. Il n'avait pas de chouchous, ce qui est plutôt rare, non? On savait qu'un ou deux buvait des coups avec lui le soir, mais sur le plateau, il n'y avait pas de préférence. Ce fut une année d'épanouissement extraordinaire. On a présenté un spectacle Tchekhov à l'Espace Pierre Cardin. Chéreau l'a vu. Pierre nous a dit que Chéreau avait apprécié certains élèves, dont moi, ce à quoi je lui ai répondu : « Il a intérêt de se dépêcher, parce que... » En fait tout le monde avait des rendez-vous après ce spectacle dans mon souvenir, sauf moi. On devait être deux ou trois à ne pas en avoir. J'ai dit à Pierre que si à la rentrée je n'avais rien, je prenais la décision d'arrêter. C'était trop dur et puis je ne pouvais passer dix ans de ma vie dans un domaine où on ne voulait pas de moi, j'étais prête à fuir et à faire le tour du monde. Puis il y a eu le fameux coup de téléphone sur le répondeur et le miracle est arrivé.

Le miracle, c'était Peer Gynt.

C'était miraculeux pour moi, c'est certain.

Ce qui revient à dire que si Patrice Chéreau ne vous avait pas proposé un rôle dans *Peer Gynt*, vous ne feriez peut-être pas ce métier?

Oui. J'avais essayé toute seule et avec François Florent de présenter le Conservatoire, cela ne marchait pas. J'avais rencontré Pierre Romans qui m'avait appris plein de choses merveilleuses, ce qui avait abouti à un spectacle où les agents, les metteurs en scène étaient venus nous cueillir comme des fleurs, personne ne m'avait choisie. Au bout d'un moment, je me suis dit qu'il ne fallait peut-être pas rater sa vie et que je pourrais sans doute m'épanouir ailleurs et autrement. Au départ, je voulais faire de la psychiatrie, j'avais dans l'idée de retourner à mes anciennes amours. C'est ce que j'aurais probablement fait.

Aviez-vous une forte pression parentale?

Mes parents ont mis des années à s'y faire. Mon père,

jusqu'à la fin de sa vie est resté, je crois, profondément déçu que je n'ai pas poursuivi des études d'architecture. Quant à ma petite maman, au moment des récompenses, elle s'est apaisée. Au fond, ils ont toujours été embarrassés avec ça. Je ne viens pas du tout de cet univers. Heureusement les relations avec la famille se sont arrangées avec le temps.

Quelle est la place de François Florent dans votre parcours ?

Il a une place très à part, car à l'époque il donnait ses cours lui-même. Il doit se souvenir de mon arrivée. Il m'avait fait faire une improvisation sur Auschwitz, où j'étais d'abord la victime et ensuite le bourreau. J'ai oublié ce que j'ai pu faire, mais je me rappelle que j'ai aussi présenté un poème - *Dans ma maison* de Jacques Prévert - que j'avais travaillé toute seule en expression corporelle, je me suis roulé par terre et autres joyusetés du même genre. A la fin, la classe était hilare, les gens s'étaient moqués de moi d'une manière terrible, alors que j'étais d'une grande sincérité. L'après-midi, c'était la classe des enfants de la grande bourgeoisie, qui s'ennuient un peu et qui, au lieu de faire une psychanalyse, venaient s'essayer au théâtre. J'étais très mal à l'aise, en plus je devais avoir un look impossible. C'était très cruel, François l'a bien senti. J'y suis retournée deux ou trois fois, puis j'ai arrêté. L'école m'a téléphoné pour me demander pourquoi j'étais partie. J'ai expliqué et on m'a suggéré de venir au cours du soir, car je trouverais des élèves qui comme moi qui travaillent et qui n'ont pas les mêmes désirs ni les mêmes envies. Du coup je suis restée. François Florent a été déterminant, car il a repéré très vite l'oiseau que j'étais. Il avait ce talent - et je trouve dommage qu'il n'enseigne plus et qu'il n'exerce plus ce talent-là - un instinct extraordinaire. Il m'a dit : "Blanc, de toute façon, tant que tu ne mettras pas des jupes et des collants, ça bougera pas, il faut que tu fasses pousser tes cheveux. Tout le monde trouve que tu as une tête bizarre, mais à partir de trente ans tu n'arrêteras plus jamais de bosser." C'était étrange, mais le diagnostic était très fort. Je pense que si je me suis autant acharnée c'est bien parce que ma confiance a pu s'enraciner dans la sienne. Il m'a fidélisée. Quand je lui ai dit que je ne pouvais pas payer mes cours et qu'il m'a proposé de nettoyer les chiottes, c'est qu'il avait bien compris que je devais continuer. Son regard m'a apporté beaucoup de confiance, même si quand des metteurs en scène venaient au cours, je n'étais jamais choisie. Lors des auditions, j'entendais des trucs bizarres et je n'arrivais pas à plaire. Je pense aussi qu'à l'époque le cours Florent était dans un créneau "théâtre privé et commercial" : les amants, les maîtresses, etc. Je ne rentrais pas là-dedans. Les gens ne voyaient pas quoi faire de moi, je n'étais pas une jeune première, j'avais souvent des rôles de vieilles, de nourrices, donc au bout d'un moment, ça va quoi! Mais voilà, j'aimais bien assister aux cours de François, parce que quand les nouveaux arrivaient, il était très fort, il avait des verdicts à la fois sur le physique, sur l'intérieur, sur le caractère même parfois qui étaient incroyablement justes. Cela pouvait être violent parfois. Ce qu'il balançait n'était pas toujours facile à entendre. La première scène que j'ai travaillé avec lui, j'étais morte et mourante, c'était *La Jeune fille Violaine*. Il avait perçu tout le tragique en moi. J'ai adoré, je me suis vautrée dans Claudel, maintenant je le déteste.

Vous qui naviguez allègrement en théâtre et cinéma, comment vit-on la différence ?

Le théâtre est un métier véritable, c'est l'endroit où le métier se fabrique et s'apprend. Quand on sait jouer au théâtre pour de bon dans toutes les formes de salles, on peut faire ce qu'on veut au cinéma. Je ne dis pas que le cinéma est un métier de paresseux, mais cela fonctionne différemment. Au théâtre, j'ai eu la chance de travailler avec des metteurs en scène qui répètent toujours deux mois, d'avoir des rôles qui me sont proposés souvent un an à l'avance. En amont, cela me permet tout un travail de laboratoire et de recherche qui me passionne. Il faut bien ce temps-là pour nourrir les représentations qui s'étalent sur plusieurs mois. Le théâtre, c'est dur physiquement, on ne gagne pas beaucoup d'argent, mais sur le plan spirituel et intérieur, c'est d'une richesse inouïe. Quand je ne joue pas, j'ai un manque, comme une droguée. D'ailleurs je vais beaucoup plus au théâtre qu'au cinéma. Quand je ne joue pas je vais voir les autres, ceux que j'aime de préférence. Cela me requinque, je sors du théâtre, je suis calmée, comme après un shoot (rires). Au cinéma, j'ai eu la chance qu'on me propose des rôles plus divers ; peut-être on y a plus d'audace avec moi. Ce que j'aime, c'est que souvent cela se passe presque à l'arraché, ce qui suppose une disponibilité totale, une grande concentration, une confiance réciproque avec le metteur en scène et l'équipe technique. C'est une aventure qui échappe au temps, à l'espace, parce qu'on se coupe du monde pendant deux mois. De plus, avec le cinéma, j'ai eu la chance de voyager beaucoup, de m'infiltrer dans des cultures différentes. Faire les deux est très enrichissant. Il reste que les gens avec qui j'ai joué au théâtre, pour moi, c'est une espèce de tribu. Les gens avec qui je joue au cinéma, je ne les revois jamais. La vie est comme ça. En revanche, si je les revois vingt ans après, on se donne des grandes claques dans le dos et c'est comme la veille. Au cinéma, à part la Cérémonie des Césars, il n'y a pas de rassemblement, donc on se perd.

Réellement ?

Non, je crois juste que je serais incapable de le jouer, ou alors il faudrait que je sois avec un metteur en scène fabuleux. Quoiqu'il en soit j'ai adoré cette scène.

Vous avez travaillé aussi, entre autres, Qui a peur de Virginia Woolf et Les Dactylos, donc un spectre assez large.

Oui, je me suis beaucoup amusé avec *Les Dactylos*, c'est un vrai personnage de comédie. Mais mes deux idées fixes, c'était *Phèdre* et *Virginia Woolf*. Florent me disait : "T'auras bien le temps, pourquoi tu t'emm... avec ces deux bonnes femmes!"

Phèdre, c'est fait, Virginia Woolf, c'est pour quand ? Vous aimeriez toujours le jouer ?

Peut-être un peu moins qu'avant. Ce qui pourrait déclencher l'envie c'est le Richard Burton, il faudrait le dénicher (rires). Mettez-vous en chasse! A l'étranger, en Angleterre ou aux Etats-Unis, je n'aurais pas de mal à trouver le Burton de mes rêves, et je me jetterais dedans tout de suite ; en France, ce serait sans doute plus difficile.



Vous qui naviguez allègrement en théâtre et cinéma, comment vit-on la différence ?

Le théâtre est un métier véritable, c'est l'endroit où le métier se fabrique et s'apprend. Quand on sait jouer au théâtre pour de bon dans toutes les formes de salles, on peut faire ce qu'on veut au cinéma. Je ne dis pas que le cinéma est un métier de paresseux, mais cela fonctionne différemment. Au théâtre, j'ai eu la chance de travailler avec des metteurs en scène qui répètent toujours deux mois, d'avoir des rôles qui me sont proposés souvent un an à l'avance. En amont, cela me permet tout un travail de laboratoire et de recherche qui me passionne. Il faut bien ce temps-là pour nourrir les représentations qui s'étalent sur plusieurs mois. Le théâtre, c'est dur physiquement, on ne gagne pas beaucoup d'argent, mais sur le plan spirituel et intérieur, c'est d'une richesse inouïe. Quand je ne joue pas, j'ai un manque, comme une droguée. D'ailleurs je vais beaucoup plus au théâtre qu'au cinéma. Quand je ne joue pas je vais voir les autres, ceux que j'aime de préférence. Cela me requinque, je sors du théâtre, je suis calmée, comme après un shoot (rires). Au cinéma, j'ai eu la chance qu'on me propose des rôles plus divers ; peut-être on y a plus d'audace avec moi. Ce que j'aime, c'est que souvent cela se passe presque à l'arraché, ce qui suppose une disponibilité totale, une grande concentration, une confiance réciproque avec le metteur en scène et l'équipe technique. C'est une aventure qui échappe au temps, à l'espace, parce qu'on se coupe du monde pendant deux mois. De plus, avec le cinéma, j'ai eu la chance de voyager beaucoup, de m'infiltrer dans des cultures différentes. Faire les deux est très enrichissant. Il reste que les gens avec qui j'ai joué au théâtre, pour moi, c'est une espèce de tribu. Les gens avec qui je joue au cinéma, je ne les revois jamais. La vie est comme ça. En revanche, si je les revois vingt ans après, on se donne des grandes claques dans le dos et c'est comme la veille. Au cinéma, à part la Cérémonie des Césars, il n'y a pas de rassemblement, donc on se perd.

Les récompenses, comme les Césars ou les Molières, c'est important pour vous ?

Pour moi, c'est essentiel, parce que - je ne veux pas non plus écrire comme Emile Zola - il y a eu tant de refus au départ, dans une période entre l'adolescence et la femme, très vulnérable, c'est le homard de Françoise Dolto qui réapparaît. Quand on te refuse de façon aussi précise, constante et définitive dans toutes ces années et que les récompenses arrivent ensuite, on a du mal à y croire tellement c'est génial. Pour moi, à chaque fois, c'est merveilleux, je ne suis pas blasée du tout. En même temps, plein de gens disent que cela ne veut rien dire, on peut toujours philosopher sur le sujet, mais pour moi ça a été magnifique. (ndlr : *Dominique Blanc a obtenu le César de la meilleure actrice en 2001, trois Césars de la meilleure actrice dans un second rôle en 1991, 1993 et 1999, deux Molières de la comédienne en 1998 et 2010*).

Où est-on le plus impudique, au théâtre ou au cinéma ?

Pour moi, au cinéma.

Faut-il être complètement désinhibé ou pas ? Avez-vous encore des pudeurs ?

Terriblement! J'ai eu mon premier baiser de cinéma il y a deux ou trois ans. (rires) C'était avec Denis Lavant dans *Capitaine Achab*, un long baiser prolongé. Il me basculait sur un lit. J'avais un trac de débutante, mais à mon âge, je ne pouvais pas le dire. Donc j'ai fait la fière et mon travail. Quand toutes les prises ont été terminées, j'ai dit à toute l'équipe : "Voilà c'était mon premier baiser de cinéma." Et j'ai été applaudie! (rires)

Peut-être que Denis Lavant avait autant le trac que vous ?

Peut-être. Je n'ai pas seulement osé lui demander!

Enfinement, les pudeurs, on ne s'en guérit jamais ?

Non, et c'est vrai dans les deux domaines. Il suffit qu'un chef opérateur me fasse comprendre qu'il aime filmer mon visage pour que je pique un fard comme une adolescente. Cela m'émeut et j'ai du mal à le cacher. Alors oui, les inhibitions demeurent comme au premier jour ; tant mieux, parce qu'on travaille dessus.

La culture, est-ce important pour un acteur ?

C'est capital. On vit une époque de crétins - j'emprunte l'expression à Michel Piccoli. On vit donc une époque de grande crétinerie, où tout est fait pour nous abrutir, nous abêtir, nous attirer vers les bas instincts. On s'adresse assez peu à nos cerveaux et à nos intellects. Ce métier d'artiste, c'est pour moi, le plus beau métier du monde, mais je l'aime aussi parce que c'est un métier de résistance, avec un R majuscule, sans se prendre non plus pour les résistants de la dernière guerre qui avaient un courage physique que je n'ai pas forcément. C'est une résistance à la connerie, au machisme, à beaucoup de choses. Au départ, je n'étais pas particulièrement cultivée, mais ma mère lisait beaucoup, allait aux expositions ; j'allais au théâtre avec le lycée - c'est bien d'aller au théâtre quand on est jeune. Ma culture, je me la suis bâtie à travers mon métier. Chaque rôle me fait avancer. Cela vient probablement de la rencontre avec Patrice Chéreau. Quand je me suis retrouvée sur *Peer Gynt*, on avait un mois de lecture à la table et on était en face de lui qui avait travaillé depuis deux ans sur Ibsen, sur ce qui se passait dans le monde à cette époque sur les plans littéraire, pictural, etc., une véritable encyclopédie à lui tout seul. Face à quelqu'un d'aussi brillant, on

n'a qu'une envie : progresser. On ne peut pas selon moi être comédien et inculte, c'est incompatible.

Voulez-vous dire qu'une indication ne voyagerait pas de la même façon en vous si vous n'étiez pas cultivée ?

Bien entendu. La curiosité au monde me paraît évidente. Il faut lire les journaux, des livres, c'est-à-dire se former un regard sur la société. L'acteur est chargé de la représenter, et aussi de la divertir et de la distraire. Il faut donc en être un des éléments les plus performants. Dans les cent cinquante représentations de *La Douleur*, j'ai joué à Rome, à Madrid, à Belgrade... et c'était très agréable, mais il m'est aussi arrivé de jouer devant des adolescents. A une de ces représentations il y avait trois gamines au premier rang qui ont ricané pendant une heure et demie. Je les ai prises les yeux dans les yeux pendant un long monologue, elles ont continué. C'est très violent. Certains soirs je sortais de scène en me disant, c'est merveilleux cette jeunesse qui va au théâtre, il y aura une suite à ma génération et le théâtre perdurera. D'autres soirs, je rentrais dans ma chambre d'hôtel en me disant : c'est mort. Cette tournée m'a donné une idée du théâtre en France, un état des lieux, car j'ai balayé des publics très différents. En province, il y a un intérêt majeur pour la culture, pour le théâtre, c'est évident. Le public vient au théâtre habillé, en avance, il achète le programme, il attend religieusement que ça commence, une envie incroyable. Ce n'est pas pareil à Paris, où à l'Atelier, les portables sonnent régulièrement, malgré les annonces. En province, cela n'arrive jamais. Je viens de la province et je fais cocorico, je trouve cela très réconfortant, car c'est un phénomène de curiosité qui touche toutes les générations.

Pourtant à Paris, sur le plan culturel, le public est gâté ?

Sans doute un peu trop. Il arrive à la dernière limite, il prend le dernier appel sur son téléphone. Cela prend des proportions désagréables, mais j'arrive néanmoins à les avoir dans le premier quart d'heure. Normalement au bout de vingt minutes plus personne ne bouge. (rires)

Quel rapport avez-vous avec les jeunes acteurs ?

J'y suis très attentive. Par exemple, la petite Caroline Tillet dans *A la recherche du temps perdu*, je l'ai trouvée extraordinaire et elle m'a fait beaucoup rire. Si je peux me laisser aller à quelques aveux, je lancerais un grand avertissement aux jeunes comédiennes. Je leur dirais que c'est un métier qui est à l'image de notre société, il n'y a aucune parité. C'est pourtant un métier essentiellement féminin, à plus de 70%. Je connais des comédiennes géniales qui ne travaillent pas depuis des années et des acteurs pas terribles qui font de jolies petites carrières. Quand on se lance dans ce métier et qu'on est une fille, il faut être extrêmement blindée sur ce qu'on peut vous dire sur le visage, le physique, la beauté des jambes, etc., sur des possibles emplois de jeune première, de coquette ou je ne sais quelles idées reçues qui datent d'avant Mai 68! Il se trouve que les mentalités ont très peu changé. Il faut se méfier du cinéma qui consomme la jeune donzelle et qui la jette ensuite. Quand on prend la liste des Meilleurs Espoirs Féminins des Césars, elles ont presque toutes disparu, idem pour les garçons d'ailleurs. Passé les trente ans, on arrive à durer jusqu'à quarante ans, mais, en général, au premier enfant on disparaît, et si on se cramponne bien, à quarante ans, c'est la trappe. Maintenant, il y a Sharon Stone, on peut espérer vivre jusqu'à cinquante ans! (rires) Entre cinquante et quatre-vingt, pour aller de Sharon Stone à Jeanne Moreau, il faut survivre! Donc les filles cramponnez-vous, je préfère vous dire la vérité, ça va être dur! Il faut le plus possible se lancer dans la mise en scène, la réalisation. Au cinéma beaucoup de femmes sont metteurs en scène, on est le premier pays au monde dans ce domaine, mais pas dans la production.

Le rôle à venir, ce serait quoi ?

Le rêve au cinéma ce serait de faire une très belle histoire d'amour, comme *Le Patient anglais*, une grande histoire romanesque. Au théâtre, j'aimerais bien une comédie burlesque ou une comédie musicale. François Florent m'a tellement dit que je pouvais faire rire Il y a eu notre chère Suzanne du *Mariage de Figaro*, mais une comédie à hurler de rire, jamais. Pour moi ce serait intéressant, surtout après *Phèdre*.

Un rôle à la Maillan ?

Oui, j'adorerais. Maillan avait des rôles magnifiques et elle jouait pendant deux ans, un an à Paris et un an en province. Et puis *Potiche* est repris par Catherine Deneuve des années après.

Il faudrait qu'on écrive pour vous.

Ah! ça, j'aimerais beaucoup.

Et l'écriture ?

L'écriture, oui, mais je pense que si quelqu'un écrivait pour moi ce serait plus merveilleux, d'autant plus que l'écriture contemporaine, je la connais au cinéma, parce que je reçois beaucoup de premiers scénarios, mais l'écriture théâtrale, je n'en reçois pratiquement jamais. C'est curieux, pourtant je lance des appels. Je connais mal, donc c'est une inconnue à découvrir.

On espère vite une création théâtrale sur mesure.

Merci. Pour finir, je voudrais vous livrer ma devise tirée de l'œuvre poétique de René Char :

Impose ta chance, serre ton bonheur et va vers ton risque. À te regarder, ils s'habitueront. ■



Après l'évocation du Misanthrope et du Mariage de Figaro, voici la troisième édition de "Au crible" consacrée à Jean Racine. Jean-Pierre Garnier est entouré de deux passionnés du grand poète classique : Anne Delbée et Éric Ruf.

Elle aime Racine à un point tel qu'elle y consacre sa vie. Comme une boutade, elle dit à qui veut bien l'entendre - celui qui la présente comme la sœur réincarnée du poète - qu'elle préférerait se choisir comme son amant ; elle n'aurait pas aimé être cette Marie, la sœur à qui le frère écrivait des lettres belliqueuses, mais qui l'aimait toutefois. Sans doute pense-t-elle à ses propres querelles avec son frère François Regnault¹ avec qui elle se bat souvent à propos d'un seul vers racinien. Cela en devient cornélien, avoue-t-elle en riant. Anne Delbée, amoureuse folle de littérature, est entrée en théâtre comme on entre en religion. Sa mise en scène de *L'Échange* en 1976 au Théâtre de la Ville la projeta en avant dans le monde des arts et des lettres. Geneviève Page et Martine Chevalier, deux grandes actrices raciniennes, l'une chez Jean-Louis Barrault, l'autre à la Comédie-Française², l'accompagnaient dans ce beau vaisseau. On achèvera de la connaître grâce à sa biographie de Camille Claudel. "Après avoir fait ce best-seller, je me suis dit qu'il fallait apprendre à écrire. La barre pour moi c'était Jean Racine." Première femme à avoir été nommée à la tête d'un Centre dramatique national, à Nancy, elle n'a cessé de jouer et de mettre en scène, notamment *Phèdre*, *Andromaque*, *Bérénice*... notamment à Avignon, invitée par Antoine Vitez.

Lui aime à égalité Racine et Claudel et il les sert fort bien avec un art magistral et un charisme ravageur. Éric Ruf joua Hippolyte, Bajazet, mais aussi Louis Laine et Mesa ; il met en miroir les deux auteurs. Anne Delbée l'a mis en scène dans *Suréna*. Dès l'école il s'est intéressé au dire, à la langue. On connaît sa carrière depuis à la Comédie-Française. Il sort de jouer Pyrrhus ; les allusions à *Andromaque* seront nombreuses dans ce face-à-face. Plus que des recettes "pour bien jouer Racine", il fut question d'une éthique sur le chemin de l'excellence dans le jeu du vers ; l'alexandrin, unique et multiple, puisqu'il varie indéfiniment selon les auteurs tout en gardant sa structure métrée. Il y a un siècle entre le style de Corneille et celui de Racine. Molière diverge encore, même si on peut penser qu'Alceste surtout au dernier acte est proche du héros racinien.

L'alexandrin, la langue, l'acteur.

L'alexandrin fait tellement partie de notre patrimoine que Jacques Demy a écrit une scène entière dans *Les Demoiselles de Rochefort*, chacun a dans l'oreille la langue chantée par les célèbres sœurs Garnier. De même, tout le monde peut écrire :

J'aimais, Seigneur, je voulais être aimée. - Bérénice.

Ou : *Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur. - Phèdre.*

Ce sont des mots d'enfant, un mélange de simplicité et de mystère. Chaque alexandrin est un pur joyau, une histoire absolument pure, un haïku d'une écriture absolue ; chaque fois une pièce différente, un monde en soi. L'acteur doit se risquer dans l'écriture à un niveau d'exception. Du coup, cela enclenche des contradictions dans le jeu, un art du contraste et la peur du tunnel s'évanouit. Mais alors cette querelle entre le fond et la forme, ou entre dire et jouer, qu'en est-il ?

Peu de brouille entre nos deux interlocuteurs. Ils s'accordent pour affirmer que tout est dans la langue, il faut donc savoir la lire.

Éric Ruf a joué trois pièces de Racine aux propositions très différenciées. Il refuse la famille unique de pensée. La Comédie-Française constituant un vivier foisonnant de metteurs en scène, il a épousé la règle d'additionner les expériences. Les tentations et partant les écueils seraient d'opposer l'oratorio pur à la narration d'une histoire. Pour Muriel Mayette et sa dernière proposition sur *Andromaque*, le chant ne peut supporter que le son et le sens mélangés ; l'acteur ne travaille qu'avec sa tête, tout mouvement serait psychologique ou perturbateur. Patrice Chéreau, en revanche, choisit pour *Phèdre* un lieu bifrontal immense qu'il faut investir physiquement, il a envie de raconter l'histoire de ces personnages et revendique une forte corporalité.

Éric Vigner, face à *Bajazet*, évoquait "l'homme penché" de Giacometti. Entre l'immobilité et le mouvement, si un magicien réveillait cette sculpture, arrêtée par définition, l'homme devrait immédiatement mettre un pied devant pour retrouver l'équilibre, sinon il tomberait. S'il devait choisir, Éric Ruf, par goût ou par expérience, irait vers l'oratorio. Il s'agit d'une langue à chanter/parler plus qu'à bouger, une langue élaborée comme celle de Claudel, qui demande de l'invention dans le corps et le jeu, un équilibre difficile et instable entre incarnation et oratorio. Le meilleur endroit se trouve sans doute entre les deux en pratiquant les oscillations. Toutes les entrées chez Racine sont possibles. Pour un comédien, la recherche n'est jamais finie. Il pense aux trois tragédies qu'il a jouées (et il les a jouées longtemps), il sait que le quatrième sera une autre aventure.

Anne Delbée ne voit pas de différence entre oratorio et corporalité. Tous les poètes ont une sculpture dans l'espace qui est leur souffle propre. Chaque vers est une entité, qui contient sa vitesse, sa rugosité, son velouté.

Ariane, ma sœur, de quel amour blessée...

Ce n'est pas la même matière que :

Thésée à tes fureurs connaîtra tes bontés.

L'acteur qui suit pas à pas, plume à plume cette écriture va pouvoir entrer dans le rôle. Ce qu'elle bannit est la psychologie sur ces textes. Patrice Chéreau a fait ce choix, et cela reste légitime, ce n'est pas une critique. Les grandes écritures sont celles qui avancent. Cela ne se chante pas, cela se parle :

Au moment que je parle, ah ! mortelle pensée!

C'est une écriture du désir, de l'immédiateté, du coup de foudre, on ne va ni en arrière, ni en avant. La question de savoir si on est Phèdre ou Pyrrhus ne se pose pas. **Phèdre n'existe pas, Pyrrhus, non plus.** Il faut penser à Racine écrivant sur le papier. L'action avance dans le vers ; elle n'avance pas en dehors du texte. Entre le 3^{ème} et le 4^{ème}



acte, Andromaque n'a pas pris de décision. On entend parfois : Phèdre est une vieille bonne femme qui veut séduire un homosexuel, ou Bérénice est une vieille peau abandonnée par un gandin. C'est inepte. Éric Ruf reconnaît que les mots : chant, oratorio, psychologie,... sont intimidants pour un acteur, a fortiori pour un jeune élève. Au lieu de psychologie, on pourrait dire dire : sens, et la musique serait la clarté. On ne doit pas les opposer, mais aller vers la précision, la simplicité, risquer le bon travail dans l'étude de la langue. Tout comme Claudel, la forme est impressionnante au début, à commencer par la mise en page. Mais au bout d'un moment on n'y échappe pas ; le "comment je peux dire ça" du début fait place à une obligation de dire avec exactitude et concret.

En tant qu'interprète, il faut expérimenter, avec le corps, sans le corps, avec des silences, notamment dans la lenteur. **La lenteur est une belle clé pour le travail.** Tout est dans la langue, on ne le répète jamais assez, il faut donc savoir la lire et jouer la chose écrite. Si on repose son travail sur un état, c'est plus critiquable, car plus volatil. La langue n'a pas une vérité poétique, qu'il faudrait atteindre en fumant trois pétards. Il n'y a pas l'état et le texte, "je suis le corps gisant et je mets sur moi la couverture royale de l'alexandrin." Le corps et la couverture sont empêtrés. Le corps se débat avec la couverture. Tout découle de la forme et cela peut faire peur, car tout est mêlé, la forme et le fond. C'est une langue qu'il faut découvrir et conquérir. La société moderne oblige à une réduction d'expressions, car elle est policée et envahie de tabous : la prière, le cri, le murmure. Par le théâtre, on retrouve une expression plus pleine, une oralité plus contrastée. Il reste le théâtre et l'exposition de l'âme. (Claudel : l'âme chevelue de *Tête d'or*). L'âme, c'est peut-être ce qui nous fait pleurer au moment où on ne s'y attend pas : la beauté, la limpidité, la sérénité. Il faut oser parler de cela et la tragédie permet cette audace. Paradoxalement on vit dans un monde tragique. Il faut revenir à la primauté de son âme, de son cœur, de son premier coup de foudre ce qui équivaut à une façon de vivre : je vais joyeusement à la mort grâce à Racine.

Parle-lui tous les jours des vertus de son père,

Et quelque fois aussi parle-lui de sa mère. - Andromaque.

La veuve d'Hector va se suicider ; la langue se fait simple et évidente. L'histoire est celle de l'humanité, comme cette femme tendant son bébé à une journaliste pendant la Guerre du Golfe. Anne Delbée affirme que la grande leçon sur Racine, c'est Claudel. Avec Claudel plus on fait de folies, plus on

est sauvé. Spectatrice à douze ans de *Tête d'or* avec Alain Cuny, cela lui a paru tout simple. Chez Racine, et cela vient du jansénisme, on est condamné de toute manière. **C'est tout sauf bourgeois.** Andromaque n'est pas une veuve qui pleurniche. Il faut accepter de ne pas suivre grammaticalement les poètes. Le verset claudélien, les douze pieds chez Racine transgressent la grammaire. Les poètes ont des accélérations et des silences. L'actrice qui joue Ysé dans *Partage de midi* doit respecter les rejets :

J'étais contente! Dites,

Malgré tout, dans le fond, on est toujours content

De partir, de laisser la boutique derrière soi...

Pour un acteur c'est nager dans l'océan plutôt que dans la piscine. Partition, musique, il doit y avoir un respect.

Les liaisons.

Certains acteurs disent : moi, je ne les fais pas, il faut leur répondre, c'est comme danser *Le Lac des cygnes* sans faire les pointes. L'élan, l'envie sont essentiels et après on apprend les pas comme en danse classique. Apprendre doit devenir une passion, et au bout c'est *Le Lac des cygnes*. Comme chez Bach, pour faire le trille, au départ il faut aller de note en note pendant des heures, ensuite seulement on peut accélérer et donner une cadence, une musicalité. Une fois qu'on l'a dans les doigts cela devient du bonheur. Éric Ruf rappelle une anecdote à propos de *Ruy Blas*. Une camarade lui suggérait de ne pas faire la liaison dans le vers :

Vous en Andalousie et vous comte en Castille.

En effet elle avait le sentiment qu'il perdait de l'autorité sur ses partenaires. Il demande son avis à François Regnault qui lui répond, tout en lui souhaitant bon courage : "C'est simple, tu fais la liaison et tu as de l'autorité." Racine, c'est aussi de l'ordre du polar, car on se pose plein de questions et en les examinant de près, cela devient très jouissif, car on remarque les allitérations, les inversions de mots, ici il y a un salto, là un dérapage, toute une série de figures.

La voix.

Phèdre, Bérénice ou Andromaque, ce n'est pas la même voix. Une jeune actrice peut être tentée par Hermione et ses cris (ou ses fureurs), mais Anne Delbée pense qu'elle ne crie pas, elle questionne. Racine découvre la Champmeslé qui joue Hermione à l'Hôtel de Bourgogne, il décide d'écrire *Bérénice* pour elle. Cette comédienne avait une voix plutôt petite. Elle a refusé de jouer Phèdre, car sa voix ne lui permettait pas de le faire. Dans Bérénice, il n'y a pas de hurlement. Pas la peine de crier :

Non, laissez-moi, vous dis-je...

Bérénice est une pièce en équilibre : l'amour ne va pas avec le pouvoir. Au IV, c'est elle qui s'éloigne :

Non, je crois tout facile à votre barbarie.

Il s'agit d'un renoncement. Se demander si on a l'âge du rôle n'est pas important, en revanche il est nécessaire de se poser la question de la voix. De plus, l'écriture d'Andromaque n'est pas celle de Phèdre, ni celle de Bérénice. Éric Ruf rappelle Anatoli Vassiliev mettant en scène *Amphitryon*³, il affirmait que les acteurs français ont perdu

le sens de la tragédie, car ils ne savent plus affirmer. Or dans la tragédie les personnages affirment. Il proposait une méthode de placement de la voix : la triade. Dans la même tessiture, un son haut, l'exclamation, un son droit, la narration et un son bas, l'affirmation.

Le jeu.

La chance pour un acteur de jouer Racine est de l'ordre de la jubilation. Il n'est que de constater la richesse des temps, entre le présent, le passé et la projection (le futur) :

Où suis-je, qu'ai-je fait, que dois-je faire encore ?

Hermione est dans une contradiction intérieure, un animal pris au piège et qui se débat. A jouer, cela devient fou, comme un écartèlement. Les ruptures d'écriture accouchent les ruptures d'expression. De même ce qui tue Hippolyte, ce n'est pas l'histoire,



mais c'est la contradiction intérieure qui fait exploser la cage thoracique. Il faut creuser en soi à côté d'un partenaire qui fait de même et cela du coup force la tragédie. Idem pour les jeunes premiers, chez Molière ou Marivaux, cela crée une autonomie forte qui élève les rôles dans une destinée. "Je me fais mourir moi-même." Ce sont des personnages vivants et qui s'interrogent. Ils ont des abîmes simples, ceux de ne pas réussir à vivre. Quand ils affirment ou quand ils questionnent, ils le font bêtement, tout seuls. C'est Racine seul à sa table qui se consume lui-même.

En jeu, on découvre encore des choses tous les jours, grâce à la liberté gagnée sur le travail de la langue. Ainsi Phèdre :

Le voici. Vers mon cœur tout mon sang se retire...

Il y a des différences selon l'état dans lequel on est ; soit c'est la joie qui nous prend, une sorte de fièvre enthousiaste, soit on reste sur la scène précédente et alors c'est plutôt une adresse sérieuse ou embrumée. Les deux sont possibles. De même : *Se serait avec vous retrouvée ou perdue.*

On peut le dire d'une manière définitive, comme un jeu de massacre ou alors dans une innocence pure et presque naïve.

Il ne sert à rien de travailler les entrées, l'idéal serait que les cintres nous prennent et nous déposent sur le plateau comme un deus ex machina, dit Éric Ruf. Ce n'est pas un théâtre de l'action.

Il n'y a pas d'entrée ni de sortie chez Racine, dit Anne Delbée. Dès qu'on met les pieds dans le premier vers, on n'a pas envie de sortir du théâtre ou de la scène. Quand on travaille Racine, on met les mains dans les intestins et le sexe, et en même temps, c'est cérébral. On ne peut pas comprendre l'œuvre si on ne connaît pas l'homme. Tout le texte raconte des choses précises sur sa vie. Elle évoque Hölderlin : "on peut tomber en bas, mais on peut aussi

tomber en haut." Racine ne cesse de tomber en haut. On lui a appris entre dix et dix-sept ans à Port-Royal qu'on ne doit pas toucher à la poésie. Il le fait néanmoins, tout en sachant qu'il va vers sa propre damnation.

Andromaque est la plus grande pièce du monde. Il y a la folie d'Oreste, un enfant qu'on va tuer et qu'on ne voit pas, mais surtout la pièce met face à face Pyrrhus, un criminel de guerre et un bourreau qui a détruit une civilisation entière et Andromaque, le symbole même de tout un pays dévasté. Pyrrhus veut prendre la place d'Hector. Il réclame à Andromaque la rédemption de ses crimes. Elle est énormément troublée par lui ; sans ce désir, elle ne se poserait pas de problème et il n'y aurait plus de pièce. Ils ont une chose en commun, ils ont vécu la guerre de Troie et le désir détruit tout : la politique, la pensée.

Ce théâtre, le tragique, passe par un grand détour qui dépasse la recherche psychologique. C'est une langue magnifique, mais c'est aussi une langue débile, il n'y a pas beaucoup de vocabulaire. Éric Ruf avoue avoir "galéré" avec les mots : colère et courroux !

Les mots sont simples, les expressions ordinaires : *Je vous cherchais, Seigneur. Hé bien Titus, que viens-tu faire ?*

L'acteur doit révéler la vie en dessous des mots.

Andromaque parait.

Pyrrhus voit arriver l'objet de son amour, de son désir ; c'est contenu dans le mot, et cela prend une autre dimension, qui n'est pas si anecdotique. L'acteur doit porter l'ampleur en soi-même, insuffler de l'énergie,

du muscle aux mots. Être au présent et la vie vient immédiatement. Intégrer l'accident et se faire confiance, ne pas essayer de jouer ailleurs. C'est un risque à prendre. Retrouver la vertu du langage, savoir respirer une langue, reconnaître les mots. **"L'acteur est un opérateur du verbe."** Jacques Lassalle.

Il n'y a pas une seule vérité. Pourtant quand on est comédien on veut pister la vérité, mais il y en a plusieurs, des grandes et des petites. Il faut tenter la grande vérité, aller vers le monstre et pourquoi ne pas essayer d'être le centre du monde ? Cela demande d'être au mieux de soi-même et d'aller creuser, de dépasser le niveau du bon élève, d'être curieux de soi.

L'introspection peut faire peur, mais "le théâtre, c'est les idées" (Vitez), ce n'est pas que les émotions. **Ce qui émeut un acteur au théâtre ce n'est jamais ce qu'il ressent, mais ce qu'il a la chance de dire.** Il est vrai que quand on joue Pyrrhus, on doit se poser les questions sur le criminel de guerre, mais aussi sur la fatigue, car il ne se passe rien pendant un an après la chute de Troie ; or c'est un homme d'action. C'est comme un G.I. qui revient de la guerre du Vietnam et qui n'arrive pas à dormir. Ses colères et ses peurs sont inattendues et comme il est roi, il peut se permettre de décaler le temps et les réponses. Au fond, il est d'une grande tendresse. Il est dans une solitude totale. Oui, il s'agit de rédemption, ce n'est pas qu'une histoire d'amour.

Le "transport amoureux", c'est le tramway nommé désir⁴. Quand on est amoureux, on est déplacé, donc c'est simple. L'expression est juste et fait rêver. On ne peut pas dire mieux, les gens viennent au théâtre pour cela : être déplacé.

François-Xavier Hoffmann

¹ François Regnault, frère d'Anne Delbée, est l'auteur de *Dire* le vers.

² Martine Chevalier a joué Phèdre dans une mise en scène d'Anne Delbée et est Bérénice dans une mise en scène de Muriel Mayette.

³ Comédie-Française – 2002.

⁴ Éric Ruf joue en ce moment Stanley dans la pièce de Tennessee Williams.

Le 16 février 2011, sur le Plateau Max Ophüls, Laurence Côte et Steve Suissa ont eu le plaisir d'animer une rencontre avec Gilles Lellouche : un optimiste acharné.

Lors d'une Master Class donnée par Vincent Lindon dans les années 90, alors qu'il était lui-même élève au Cours Florent, Gilles Lellouche se prit à rêver d'être un jour à la place de celui qui venait parler du métier d'acteur. "La route fut longue pour y arriver", confie-t-il en riant, "mais quinze ans plus tard je suis là!"

Son rêve véritable remonte à ses douze ans : "La professeur de français nous faisait jouer Les Fourberies de Scapin, j'avais peur avant de passer devant la classe, mais finalement je me suis éclaté à faire rire les autres. J'ai été submergé par un sentiment incroyable, j'étais porté par cette sensation magique qui m'anime aujourd'hui encore : l'abandon de soi, l'impression d'être en lévitation, d'être hors la vie, de se sentir un autre. Ça été une révélation, je me suis alors dit : c'est ça que je veux faire".

Dès son arrivée à Florent, Gilles Lellouche s'est considéré comédien. Il le dit en souriant à une élève : "Il faut y croire pour le devenir! Attention, c'est une condition nécessaire et non pas suffisante, au même titre que la chance, qui ne se substitue pas au travail". Cherchant à rassurer l'auditoire, il admet qu'il n'a jamais intégré ni la Classe libre, ni le Conservatoire national : "Six années d'études pour devenir acteur, c'était trop pour moi, j'avais envie d'empirisme. Ce métier s'apprend aussi en le faisant". Ainsi, après Florent et "un an d'espérances et de chômage", il a rapidement pris le taureau par les cornes et s'est tourné vers la réalisation de clips et de publicités. "J'ai voulu être en amont des projets pour éviter la frustration et l'attente". Une attitude proactive qu'il a d'ailleurs gardée : il travaille actuellement à son second long métrage qu'il espère réaliser l'an prochain ; il écrit par ailleurs avec Jean Dujardin un film de sketches ; et il est déjà taraboté par des envies de polar et de comédie. Gilles Lellouche est un homme ambitieux qui réalise ses rêves et ses films à la force de son travail.

Mais si la réalisation l'a quelque peu happé en début de carrière, c'est grâce à *Ma femme est une actrice* (2001) d'Yvan Attal, où il incarne un policier, que Gilles "reprenait son pied à tourner" en tant qu'acteur. "En une nuit de tournage, j'ai ressenti à quel point m'avait manqué ce métier que j'aime. Je me suis alors mis à jouer davantage, car plus on travaille et moins on a peur". Parallèlement à la réalisation d'un premier long métrage *Narco* (2004) il poursuivait son travail d'acteur et c'est finalement à trente-trois ans, dans *Ma vie en l'air* (2005) de Rémi Bezançon, que Gilles considère tenir son "premier vrai rôle". C'est pourtant le téléfilm de Jacques Maillot

Un singe sur le dos (2009) qui change littéralement sa vision du métier : "Je me suis rendu compte qu'avant ce film, je me cachais derrière le personnage. Par exemple, pleurer devant la caméra était très difficile pour moi, mais dans *Un singe sur le dos*, j'ai appris à m'ouvrir et à me laisser submerger par l'émotion". Il explique qu'il a compris à cette occasion qu'"il fallait accepter de se faire mal en allant chercher des choses au fond de soi ; et vite s'en sortir ensuite évidemment. Toute l'énergie doit être concentrée entre *Moteur et Coupez*". Et à la question "Comment faire?" qui fuse alors, il répond qu'"écouter de la musique l'aide à la préparation de l'émotion. De plus, sur un plateau, j'aborde toujours les choses avec détente, bienveillance et je déconne avec les équipes, pour me sentir comme chez moi, le plus à l'aise possible pour jouer. Mais chaque acteur a sa propre façon de faire. D'abord et avant tout, il y a le travail en amont. Il faut être prêt quand on va tourner pour ne pas être frustré, car ça va très vite sur un plateau de tournage".

Ce qui nourrit sa passion pour le métier d'acteur, c'est la possibilité d'incarner un personnage différent à chaque film et de se laisser prendre par l'histoire. "Pour mon rôle dans *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc Sec* de Luc Besson (2010), on me grimait pendant quatre heures, mais rien qu'avec le maquillage et le costume j'ai trouvé la voix et la posture de l'Inspecteur Caponi. Le personnage naît du costume ; et pour jouer sur fond vert ça aide beaucoup. Quel bonheur d'être transformé ! Dans *A bout portant* de Fred Cavayé (2010), au moment de la scène course-poursuite dans le métro, je n'ai pas eu besoin de réfléchir sur le rôle, je me suis mis à courir et soudain je suis redevenu gamin, je me suis complètement pris au jeu, j'ai adoré ça ! En fait, pour jouer il suffit simplement d'y croire".

Quand on lui parle de cinéma français contemporain, il est très enthousiaste. Il le trouve "formidable et très diversifié grâce à des réalisateurs tels que Jacques Audiard, Claude Miller, Bertrand Tavernier, Mathieu Kassovitz, ou Gaspard Noé pour ne citer qu'eux". C'est d'ailleurs la raison pour laquelle partir à l'étranger ne lui semble pas une prérogative. "Enfin ... *Guy Ritchie m'a quand même pris pour jouer dans Sherlock Holmes 2*" (2011), rappelle-t-il avec humour. Quant au théâtre, s'il rêve d'y jouer, il n'a pas encore eu le coup de foudre pour une histoire qui le ferait vraiment vibrer. "Et pour tout dire, je reçois régulièrement des scénarios, mais on ne m'a envoyé que deux pièces en dix ans. Je crois que la voie du cinéma s'est imposée à moi par la réalisation".



Aujourd'hui âgé de 38 ans, nommé aux Césars en tant que meilleur second rôle dans *Les Petits Mouchoirs* (2010) de Guillaume Canet, Gilles Lellouche a manifestement réalisé beaucoup de ses rêves. Il en a encore bien d'autres. La route est toujours longue pour un acteur, réalisateur, scénariste qui se remet sans cesse en question : "Je suis constamment insatisfait. On peut toujours s'améliorer", dit-il en suivant l'exemple de deux grands acteurs qu'il aime beaucoup : Marion Cotillard et Benoît Poelvoorde.

Cet optimiste acharné qui se souvient de ses années Florent comme les plus belles de sa vie, finit de galvaniser la foule d'élèves sur ces quelques mots : "L'époque est belle, pleine d'espoir. Ne lâchez jamais! On se retrouvera tous à faire un film ou une pièce."

Michaël Allouche
élève-comédien de 3^{ème} année

Credits photos : Jean-Philippe Robin

Marc Bell

Salle Francis Huster
mardi 1er février 2011



The Masterclass Mark Bell gave us was truly an original one.

For three hours, we explored the relationship between the mind and the body. Through individual and group exercises, we warmed up, relaxed and worked to fully master our bodies and find our balance. Some of the techniques he showed us seemed quite simple at first, but they ended up being a real challenge for the majority of us. Speed and quick response - the basic rules of the game - generated a group dynamic and good energy.

The improvisation exercises showed us how important it is to be simple, specific and precise. If it is clear in your mind, it is precise in your body. Since one cannot really think and act simultaneously, building a 'backstory' (situation, identity and relationships) is a good way of being spontaneous while acting. Mark Bell's Masterclass was particularly interesting because he shared his method, the result of years of experience influenced by various artistic practices (dance, mime, martial arts...).

How lucky were the English speaking students who enjoyed the Masterclass! Next time French speakers should give it a go - you don't need to speak English to get the benefits!

Hugo Jasienski
Acting in English - Advanced Student

Mark BELL, actor and a director, has been a movement teacher and a movement director at the London Academy of Music and Dramatic Art (LAMDA) for 13 years before going back to direction and to acting.. He introduces and develops many modules such as neutral and character mask, technical and interpretive mime, clown, chorus forms, Bouffon or Melodrama amongst others.

He directed many shows such as *George and the Dragon*, *The Crucible*, *The Bacchae*, *Marat/Sade* or again his last one *Breathing Corpses* in 2010.

He is co-artistic director of Liquid Theatre, and a free-lance interviewer and physical theatre teacher for many schools around UK. ■

Jonathan Nossiter

Jeudi 10 février les élèves-comédiens de 2^{ème} année inscrits au stage caméra ont rencontré Jonathan Nossiter venu présenter en exclusivité son nouveau film *Rio Sex Comedy* (avec, entre autres, Charlotte Rampling, Irène Jacob, Jérôme Kircher). Le réalisateur de *Mondovino* a répondu à l'invitation de Juan Pittaluga et a chaleureusement commenté plusieurs scènes de son nouveau film.

**Jérôme Savary**

Jérôme Savary s'est rendu à Florent le 10 février pour une rencontre animée par Xavier Florent ; l'occasion d'évoquer la carrière du metteur en scène, depuis les début du Magic Circus jusqu'à ses récentes mises en scène d'opéras. Rencontre avec un homme d'exception, qui s'est exprimé avec sincérité auprès de nombreux élèves présents ce soir-là.





J'ai toujours été fasciné par les masques et les marionnettes.

Ces formes inanimées, je les craignais autant que je les aimais.

Mais aussitôt que des mains invisibles les manipulaient, j'entrais dans un monde magique.

Monde dans lequel je voulais être à la fois spectateur et acteur.

Quand j'étais enfant, mes parents m'ont offert un castelet, avec lequel je m'employais à construire mes premiers spectacles.

Cette attirance irrésistible pour transformer mes rêves en réalité, ou le contraire, ne m'a jamais quitté.

Par la suite mes rencontres furent essentielles.

D'abord celle avec Hubert Jappelle, adepte de Jean Vilar, et inspiré des méthodes de Meyerhold et de Kantor.

A chaque création, il inventait une forme de masque.

Ainsi nous avons joué en alternance, tantôt masqué, tantôt en acteur de chair, la même œuvre.

Les grands textes passaient au travers de ces deux principes : l'acteur masqué, et l'acteur à visage découvert.

Le répertoire de Shakespeare, Ben Jonson, Ibsen, Strindberg, Gogol, Marivaux, mais aussi Kafka ou Labiche que nous avons tourné dans le monde entier, a conforté mon goût pour ce jeu réversible.

Ensuite à la Comédie Italienne, sous la direction d'Attilio Maggiulli, j'ai endossé maintes fois les habits et les masques d'Arlequin et de Pantalon, personnages mythiques de la commedia dell'arte.

C'est là que nous avions la visite de Jacques Lecoq et de Giorgio Strheller.

Fort de cette formation j'ai mis en scène plusieurs spectacles masqués.

Depuis toutes ces années durant lesquelles François Florent m'a confié l'enseignement du masque à l'école, je ne peux que souhaiter que les élèves aient la curiosité de s'essayer à cette pratique. Elle me semble essentielle pour toute formation.

Dans un premier temps, le masque neutre qui est le masque de tous les masques.

Pas de personnage, un être générique, qui permet de retrouver la fraîcheur d'une première fois.

Devenir le héros que le chœur éclaire, et devenir à son tour choréiste pour éclairer le héros.

Trouver l'économie de ses mouvements et de ses gestes, et son équilibre vital.

Les codes qui encadrent ce travail ne font qu'amplifier le plaisir de la rigueur et de la précision.

C'est le silence avant la parole.

Avec les masques expressifs, ou demi-masques, viennent les naissances.

Tout ce qu'on aura appris du masque neutre va nous permettre de forcer le trait de tous les caractères que nous allons enfanter, avec la précision et la truculence qu'ils requièrent.

On rira des lazzi qui solliciteront notre imagination.

On pleurera de l'humanité qui surgira de ces autres corps.

On ne se cache pas sous un masque.

Il est la fenêtre de l'âme de l'acteur.

G.B.



A la fin des années 60, après des études d'horticulteur-paysagiste, la première formation de Georges BÉCOT est celle du Théâtre des Pays de la Loire, où il débute sous la direction de Jean Guichard et Jacques Mauclair.

A Paris il suit les cours de Tsilla Chelton, et rejoint la troupe de la Mama de Paris.

Sa rencontre avec Hubert Jappelle lui fait découvrir l'emploi de la marionnette et du masque, au service des grands auteurs; de Shakespeare à Ionesco, de Beckett à Ibsen de Gogol à Kafka... mais aussi Monteverdi et Maurice Ohana...

Au début des années 80 il entre à la Comédie Italienne, et interprète le répertoire de Goldoni, Gozzi, Gherardi, Marivaux...

En 85 il crée avec Gilles Taschet le Théâtre de l'Orage.

En 93 il fonde les Rencontres Théâtrales de Paris-Pareds, et ensuite le Théâtre du Chêne Vert.

Il met en scène, Molière, Marivaux, Tchekhov, Feydeau, Hugo, Pessoa, Giono, Pellet, Renaude...

Il dirige aussi, Audrey Tautou, Marina Hands, Anne Suarez, dans une adaptation des contes de Perrault : Il était une fois.

Simultanément il joue sous la direction de Patrick Baty, Georges Audoubert, Attilio Maggiulli, Michaël Lonsdale, Jean-Claude Jay, Eliza Maillot, Philippe Calvario, François Roux, Maxime Franzetti, Frédérique Farina, Jean-Pierre Garnier, Lars Norén...

Au cinéma et à la télévision, il tourne avec Jean-Michel Barjol, Gérard Vergès, Claude Barrois, Marion Sarrault, Paul Vecchiali, Gérard Mordillat, François Roux, Hervé Baslé, Dominique Tabuteau, Franck Mancuso, Patrick de Wolf, Yvon Marciano...

Il réalise depuis 2007 un film en dv numérique mis en feuilleton sur le net : NOVIWO.

Il enseigne à Florent depuis 1990. ■



Credits photos : Nicolas Barot



En septembre 2004, la direction et la pédagogie de l'école décident de confier à Pétronille de St RAPT et à moi-même le module improvisation.

Il s'agit à l'époque de répondre à une demande grandissante, et de mettre en place, en parallèle du cycle de formation, des options (qui deviendront Les Disciplines Vocales et Corporelles) comme le masque, le clown, le chant.

Six ans plus tard, elles font entièrement partie du paysage florentin, et aucun élève de cette école ne termine son cycle formation sans être passé au moins par l'une d'elles.

Et pourtant...

Au début une expérience...

Aujourd'hui encore je me souviens très bien de cette année de création.

Enseigner l'improvisation relevait d'avantage du challenge que de la partie de plaisir.

Je n'étais pas un improvisateur, à dire vrai je n'en avais même jamais fait, juste assisté une fois, étant ado, à un match dans ma Touraine natale. En revanche, j'aimais ça, et surtout j'avais énormément de commentaires à faire après une improvisation, sur le jeu, sur sa construction.

Je suis parti de ce désir et ce qui m'a sauvé, je crois, c'est que mes premiers élèves étaient conscients qu'ils étaient les pionniers d'une nouvelle discipline chez Florent. Ils avaient tous ancré dans leur tête que nous allions "essayer" ensemble de décortiquer l'improvisation. Ils n'étaient pas dans une attente (ce qui est devenu trop le cas aujourd'hui) mais au contraire complètement acteurs dans une construction, dans une fabrication. Évidemment tous les cours n'étaient pas teintés de succès, mais ils avaient tous ce parfum de l'essai, de la tentative, souvent de l'échec, et parfois de la réussite effaçant tous les "ratés".

Je passais des heures et des heures chez moi à préparer mes cours, à imaginer comment je pouvais développer tel univers, décliner tel thème. Rien n'était jamais sûr de fonctionner et je me souviens que je débute chaque séance, dans une grande fébrilité, avec cette phrase : "Aujourd'hui on va essayer...", comme pour me protéger d'un échec cuisant.

Comme je n'avais aucune référence en matière d'improvisation, mes programmes étaient, et sont d'ailleurs toujours, basés sur mon observation, mes expériences de vie, mes rencontres. Ce qui fait que ces cours sont en réalité très personnels. Indéniablement ils ont la "Garel touch".

Je n'ai évidemment rien révolutionné, mais j'ai abordé l'improvisation d'un point de vue de comédien, et non d'improvisateur. C'est à dire que le JEU du comédien, sa précision, sa justesse, m'importe souvent plus que le reste (l'imagination, la spontanéité...).

Après un sextennat...

Cette première année a été un véritable succès, le déclenchement de quelque chose de nouveau dans la maison Florent. Aujourd'hui il perdure au fil des classes et des saisons. Toutes ces années d'enseignement n'ont fait que bonifier l'improvisation à Florent. Les programmes se sont étoffés, et tous les élèves qui ont fréquenté l'improvisation ont permis, par leurs idées, leur imagination, leurs univers, de développer cette Discipline Vocale et Corporelle.

Après six ans d'improvisation, le plaisir est toujours le même. La personnalité même des élèves suffit à renouveler une thématique.

Parfois on est déçu, souvent frustré, mais on apprend toujours, on entend, on écoute et puis un beau jour, toutes ces choses qui nous paraissent si impalpables, se mettent en place dans un Geronte, dans un Louis Laine, dans une Lioubov Andréevna, où plus humblement dans un personnage qui prend la parole, mais qui vit, là, dans cet immédiateté de l'instant. Les mots alors ne sont plus empruntés, ils vous appartiennent.

2010 / 2011 vers de nouveaux horizons...

En avril 2009, nous avons proposé en salle Max Ophüls, L'IMPRO FAIT SON SHOW. Un spectacle d'improvisation constitué de 16 élèves des trois années du cycle de formation, et qui pendant deux heures s'étaient appliqués à décliner les thèmes choisis par le public.

C'était une première dans l'histoire de Florent.

Cette année avec la création d'une classe réservée aux 2^{ème} et 3^{ème} années, un nouveau défi nous est proposé.

J'avais dit en début d'année que je souhaitais que l'improvisation florentine soit une référence en matière d'improvisation. C'est ce qui m'est permis de démontrer à travers un travail que nous proposerons à la fin du mois de février.

Monter un spectacle d'improvisation, qui s'inscrit dans la logique d'une école comme la nôtre, n'est pas chose aisée. C'est ce que nous tentons de mettre en place et en forme

avec ce groupe d'improvisateurs.

Depuis la saison passée, l'improvisation florentine est de plus en plus sollicitée et s'exporte à l'extérieur de l'école. Ainsi, le Théâtre des Variétés, mais aussi la Cité Universitaire ont accueilli l'improvisation pour des événements ponctuels, tout comme les Jardins du Luxembourg l'avaient fait en 2006.

D.G.

David GAREL en quelques mots...

Formé à l'école Florent de septembre 1995 à juin 2000, (lauréat de la Classe Libre en 1998 – promotion XIX), après avoir fait ses premières armes dans les classiques de Molière (*Le Médecin malgré lui / Les Fourberies de Scapin / L'Avare*), de Musset (*Le Chandelier*), ou encore de Tchekhov (*Les Trois sœurs*), David fait ses premiers pas professionnels aux côtés de Gérard Pinter dans *Un Putain de conte de fée* au Théâtre de la Pépinière Opéra.

Son répertoire résolument tourné vers la comédie, lui fait jouer Feydeau (*Les Sept Feydeau capitaux / L'Homme de paille*), Tchekhov (*L'Ours*), Courteline (*Lever de rideau chez Mr Courteline*), mais aussi des comédies plus récentes comme *Ma cousine est un chic type*, *T.O.C.*, ou encore *Putain de week-end*.

Il signe d'ailleurs la mise en scène des deux dernières, ainsi que d'un One man show qu'il co-écrit avec Thierry Taranne, *Mes deux saints*.

Parrallèlement on le voit au cinéma dans *Avant l'oubli* d'Augustin Burger, et *Comme t'y est belle* de Lisa Azuelos. On le retrouve également dans des films institutionnels, *Monsieur Jean*, *Les Droits du patient*, ainsi que des publicités Peugeot, Fenwick, Maxi.

Il est chargé de cours à Florent depuis septembre 2001 et responsable de l'improvisation.

Il est actuellement à l'affiche de *COLORS*, spectacle d'improvisation qui se joue tous les dimanches au Théâtre du Petit Gymnase.

David sera sur la scène du Théâtre Trévise du 5 avril au 18 juin pour jouer *Requiem* de Claude Granier dans une mise en scène d'Ottavia Lanza. ■



Credits photos : David Garel



Le cours aborde les questions récurrentes en matière de droit et économie du spectacle :

Faut-il créer une structure pour produire et diffuser un spectacle?

Qu'est qu'une licence d'entrepreneur de spectacle?

Pourquoi le budget de production est-il nécessaire pour avoir un budget à l'équilibre, et en quoi est-il fondamental pour la recherche des ressources (subventions, dons, mécénat, etc.) nécessaires au financement du projet?

Comment obtenir les autorisations des auteurs de toutes les œuvres utilisées dans un spectacle (texte(s), photos, vidéo, etc.)?

Lorsqu'un théâtre accepte d'aider un projet, quels types de contrats peut-on conclure, est-il possible de négocier ces contrats?

Quel est le statut d'un comédien, quels sont ses droits vis-à-vis d'un producteur de spectacles?

Quel est le statut d'un comédien ayant conclu un contrat avec un agent artistique?

Pour illustrer ces cours, des documents, tels que des modèles de contrats, de budget de production, etc. seront remis aux étudiants, et des extraits de pièces sont diffusés.

Voici un petit aperçu des cours proposés :

Comment produire et diffuser un spectacle? Le cadre juridique du spectacle.

Il s'agit de faire un état des lieux du spectacle vivant : Secteur public/secteur privé.

Fonctionnement du secteur public : lieux et compagnies labellisées (Théâtres nationaux, CDN, Scène conventionnée, etc.)

La création d'une structure et ses alternatives : aborder rapidement les avantages et inconvénients de chaque structure : association, entreprise individuelle, SARL,...

La licence d'entrepreneur de spectacles (délais, démarches).

Sa définition, quand est-elle nécessaire?
Notion de comédiens/compagnies amateurs/professionnel(le)s?

Comment avoir un budget à l'équilibre? Comment réunir les moyens nécessaires au financement du projet : le budget de production et d'exploitation.

Quelles sont les dépenses à envisager (salaires, lieux, assurances, etc.) et les financements possibles (subventions - types de subventions que l'on peut demander -, mécénat, dons, apports etc.). Importance du calendrier prévisionnel de production.

Droits d'auteur et droits voisins.

Droits d'auteurs : rapide point sur ce qu'est le droit d'auteur. Quand, comment et à qui demander les autorisations? Quels sont les tarifs? Peut-on obtenir des autorisations à titre gracieux? Faut-il une autorisation en cas de spectacle gratuit? Penser aux autres droits d'auteur (utilisation de musique enregistrée ou originale, de photos, d'extraits de vidéos, etc.)? Faut-il nécessairement conclure un contrat de cession de droits?

En insistant sur l'importance de solliciter les autorisations avant d'engager

toutes dépenses de production et sur le fait qu'un simple accord de principe d'un auteur ne suffit pas.

Droits voisins : rapide point sur ce que sont les droits voisins. Quelles en sont les conséquences? En cas d'utilisation de musique?

Faut-il toujours demander ces autorisations, ou existe-t-il des exceptions?

Les contrats du spectacle.

Les contrats au stade de la production : coproduction et préachat
Les contrats au stade de la diffusion : cession, coréalisation et location.

A partir de quand un contrat est formé (échange de mails)? Quelles sont les clauses essentielles de ces contrats (prix, modalité et date de paiement, frais de transport, d'hébergement)?

En insistant sur l'importance de comprendre chaque clause du contrat avant signature, et d'en évaluer les conséquences financières (notamment en cas de location, ou de contrat de coréalisation avec minimum garanti au profit du théâtre - ce qui arrive souvent pour les jeunes compagnies), et faire le point sur les clauses essentielles et sur les éventuels points de négociation.

Le statut des artistes (comédiens, danseurs, metteurs en scène, etc.) et techniciens du spectacle - droit du travail.

Droit du travail et protection sociale des artistes et techniciens (ex. que se passe-t-il en cas de maladie? Une comédienne enceinte bénéficie-t-elle d'une protection? Si un producteur le propose à un comédien, doit-il toujours accepter l'abattement pour frais professionnels? Peut-il refuser? Que se passe-t-il si un comédien se blesse lors d'une répétition ou représentation?

L'assurance chômage des intermittents : fonctionnement? Est-ce possible de cumuler des activités différentes (ex. comédien et professeur, comédien et serveur, etc.)?

Comment cela se passe en cas de déplacement à l'étranger?

Le statut des artistes en cas de captation ou d'utilisation de leur image? Qui de l'agent artistique?

Les droits des comédiens jouant sur scène et dont la prestation est filmée?
Le cas des agents artistiques.

E.L.T.

Émilie LE THOËR est Responsable juridique au Centre national du Théâtre (CNT), depuis février 2009.

Elle y crée et rédige le contenu du site Internet dédié aux problématiques juridiques du spectacle vivant, elle y fait de l'information juridique, sous la forme de rédaction d'études, de fiches pratiques, d'articles... Elle organise des interventions et des rencontres, en collaboration de la SACD et de l'Adami (entre autres).

Après une Maîtrise de Droit privé à l'Université de Rennes, elle poursuit ses études à Bordeaux où elle obtient un DESS en Droit de la Propriété intellectuelle et communication en 2001.

Entre 2001 et 2002, elle suit les cours de l'Institut d'Études judiciaires à Paris II pour aboutir au CAPA (École de formation du Barreau) en 2003. Elle exerce plusieurs stages en entreprise (Naïve, France Télévision, Centre national de la Cinématographie...) et dans divers cabinets d'avocats.

En 2006, elle entre chez EMI Music France, puis elle devient Responsable juridique chez Savoir Faire (producteur, éditeur de musique et entrepreneur de spectacles) et Social Club (salle de concert) jusqu'en décembre 2008, avant d'intégrer, en janvier 2009, SONY Music France, puis le CNT. ■

Le Printemps des Poètes - mars 2011. Trois classes de 1^{ère} année (Maud Ferrer, Julie Lavergne et Georges Bécot) ont participé au lancement de la 13^{ème} édition du Printemps des poètes, le lundi 7 mars.

Jean-Pierre Siméon était venu un jour gris et pluvieux de février inonder du soleil de la poésie la salle Francis Huster. Les trois classes réunies tombèrent sous le charme des mots jaillissant de la tête du directeur artistique de cette belle manifestation. La poésie, c'est la curiosité, l'étonnement, la gourmandise du monde. Elle est aussi "un extraordinaire accélérateur de conscience." Le langage désespère à dire la réalité, la poésie naît de ce manque. Rien dans l'existence n'est tenu pour acquis pour un poète. Et de citer René Char : "Comment vivre sans inconnu devant soi?"



se voir attribuer de beaux compliments, tout ça nous fait découvrir de nouvelles raisons d'aimer ce que nous faisons." Pour Samira, "ce fut une nouvelle rencontre et l'envie de dire des textes soutenus par l'émotion de l'instant. Du passant heureux de réentendre le *Cancro* de Prévert qu'il avait appris en CE1 jusqu'à *Attentat verbal* de Grand Corps Malade que nous avons offert à qui voulait bien l'entendre." Alexis, un peu paralysé au départ, s'est vite laissé porter par l'entrain de ses camarades et la mission qu'il s'était vu confier : "Partager ce plaisir avec des gens inconnus qui s'arrêtent pour nous écouter, c'est grandiose!"

Enfin Wang Xi, qui a choisi le doux prénom français de Blaise, est un élève chinois, qui à son arrivée à Paris maîtrisait mal notre langue : "Au début, j'avais du mal à comprendre les mots, mais je pouvais voir à travers le visage et le mouvement. J'ai dit dans la rue un poème en chinois de Ai Qing devant des adolescents, dont deux ou trois riaient ; je les ai regardés dans les yeux, ils m'ont écouté et ils ont compris les sentiments. Ne pas expliquer le sens d'un poème est souvent plus intéressant."

Le poème est le rythme et le souffle, pas toujours le sens. Pour conclure avec Jean-Pierre Siméon : "La poésie est ce qui exige la révolte de l'oreille."

FXH

*Je suis le masque double
Détaché de la face du danseur
L'herbage enchevêtré
Ronge l'âcre terreau de mes yeux
Mes dents claquent
Dans ma solitude au rire défait
Je renifle l'aisselle des filles*

Henri Corbin - Guadeloupe
Outremer, Éditions Bruno Doucey



l'album de Jérôme Léguillier

Jérôme Léguillier s'est rendu une fois de plus en Chine à l'occasion des auditions annuelles pour la VI^{ème} promotion à l'École Française du Cinéma de la capitale.

Pendant dix jours il a auditionné soixante-dix candidats. Voici quelques clichés...



Crédits photos : Stanislas Perrin

Dancin'

Legally Blonde

Le nouveau spectacle de Michel Durand, *Legally Blonde*, s'est joué à Archereau (Plateau Max Ophüls) du 28 février au 4 mars. Dans le rôle-titre : Amélie Saimpont.



Véronique Vella



par Antonia Malinova

Nous avons rendez-vous à la cafétéria de la Comédie-Française.

Véronique arrive essouffée, mais toujours dynamique.

"Je suis vannée, mais c'est génial!" dit-elle. "On travaille la partie musicale de *L'Opéra de quat'sous* de Brecht. L'écriture de Brecht, quelle merveille!"

Entre une pomme et un café, elle parle de ses répétitions, ses désirs, ses joies...

Elle n'a que 15 minutes avant de monter dans la salle de répétition.

Le 2 avril, c'est la première de *L'Opéra de quat'sous*, mis en scène par Laurent Pelly. Elle y joue le rôle de Mme Peachum.

L'aventure avec ce grand auteur n'est pas encore finie... À partir de septembre, elle entre en répétition dans une autre pièce de Brecht, *La Noce chez les petits bourgeois*. Cette fois sous la direction de Isabel Osthués.

Pendant qu'on parle, le répétiteur qui travaille avec elle sur les chansons passe et la félicite pour son travail.

Chanter. Je crois qu'après jouer, c'est son plus grand amour. Quand elle chante, elle y met tout son être. Sa voix de velours mélange très souvent la gravité avec la tendresse.

Elle interprète les chansons de différents auteurs depuis son enfance. Ce n'est pas un hasard si on la voit très souvent dans différents spectacles musicaux à la Comédie-Française. Elle-même y a monté ce genre de spectacles : *La Vie en rose*, *Cabaret*, un montage sur les textes de poète René Guy Cadou, *Cabaret érotique*, *Le Loup*, spectacle musical pour les enfants à partir d'une nouvelle de Marcel Aymé et illustré par des chansons de Lucette Marie Sagnières. D'ailleurs, au mois de juin, elle va reprendre son spectacle *Le Loup* où, cette fois, elle va jouer en alternance.

braires pour éviter de rendre fou mon banquier! Je suis une boulimique de l'achat de livres.

Sur ma table de nuit en ce moment je lis et relis : *Fictions* de Borgès, *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes, *Bajazet* de Racine, *Voyage d'un Européen à travers le XX^{ème} siècle* de Geert Mak, and, last but not least, les œuvres complètes d'Arthur Rimbaud..."

La conversation s'oriente (forcément) vers son travail à Florent.

Elle s'enflamme de nouveau.

"J'adore travailler avec les élèves! Je n'aime pas beaucoup le terme de professeur... Comme Daniel Mesguich, mon "maître à penser par moi-même", je préfère celui, vieillot, de maître, parce que je crois que le théâtre ne s'enseigne que par frottements, par capillarité, par contamination."

Quand j'enseigne, je lis deux fois plus, je réfléchis deux fois plus. Quand je ne suis plus à l'école, je suis deux fois plus professeur!"

Je note vite cette remarque. Je la trouve super.

Le café est fini depuis un moment.

Elle se tait un instant, sourit avec tendresse et ajoute :

"Et puis j'adore regarder mon petit garçon grandir. C'est ma plus grande joie!"

Voilà, les quinze minutes sont passées! Il est temps de...

Toujours à bout de souffle, elle retourne dans la salle de répétition.

Allons, tout est bien qui finit bien. Avouez que notre vie serait simple et paisible, si les hérauts du roi arrivaient toujours au bon moment.

(Madame Peachum, *L'Opéra de quat'sous*, B. Brecht)

Véronique Vella est née. C'est incontestable.

Aux pieds des montagnes, en Isère, un matin d'été caniculaire, à la presque fin des "Trente Glorieuses".

Elle comprit rapidement que ses rêves avaient plus de réalité que celle, instable et floue, de son petit fantôme égaré sur quelque piste de ski, et malgré les protestations véhémentes et les mises en garde tendres de sa Tribu, elle marcha vers elle-même, sans peur, jusqu'à Paris, où les grands bras accueillants du Théâtre l'attendaient peut-être.

Classe Libre de l'École Florent, longues tournées fondatrices dans l'ouest et le sud de la France avec Jacques Zabor, elle entre à la Comédie-Française par la toute petite porte, comme figurante, auditionne pour la grande Maison quelques mois plus tard, est engagée comme pensionnaire en 1988, reprend au pied levé en 48 heures le rôle d'Esther, Salle Richelieu, dans la mise en scène de Françoise Seigner... Le Comité d'Administration la nomme sociétaire en janvier 1989.

Elle travaille, entre autres, sous les directions de Jean-Michel Ribes, Jacques Lassalle, Antoine Vitez, Daniel Mesguich, Jorge Lavelli, Muriel Mayette, Denis Podalydès, Valère Novarina dans un répertoire tant classique que contemporain (Racine, Corneille, Molière, Shakespeare, Brecht, Offenbach, Novarina, Ionesco...).

Elle met en scène en 2003 *La Fausse suivante* de Marivaux au Théâtre 14, en 2008 *Cabaret Érotique*, en 2009 *Le Loup* de Marcel Aymé (au Studio-Théâtre de la Comédie-Française), en 2010 *Une Carmen*, de et avec Raphaëlle Sardinon, au Théâtre Essaïon.

En 2007, elle crée *L'Acte Inconnu* de Valère Novarina, pour l'ouverture du Festival d'Avignon dans la Cour d'Honneur.

En 2008, elle intègre pour une saison l'équipe pédagogique du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique.

En 2010, elle joue dans *Mistero Buffo*, de Dario Fo, mise en scène de Muriel Mayette, salle Richelieu.

Elle a enseigné chez Florent de 2003 à 2006, et à nouveau depuis septembre 2010.

Véronique Vella est chevalier des Arts et Lettres et de l'Ordre National du Mérite. Franchement, elle s'en fiche un peu, mais sait que cela, sans doute, fait la joie et la fierté de sa Tribu, passée et présente.

Photo : Christophe Raynaud de Lage



Marc Voisin a suivi sa formation au Cours Florent avec, pour professeurs, Jean-Claude Jay, François-Xavier Hoffmann et Raymond Acquaviva.

Il entre au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique et suit les cours de Catherine Hiegel et Philippe Adrien. Puis travaille dans les ateliers de Klaus Michael Grüber sur *Les géants de la montagne* de Pirandello et de Stuart Seide sur Shakespeare.

Au Théâtre, il a été dirigé par Frédéric

Fisbach dans *A trois de Barry Hall* et *Tokyo notes* d'Oriza Hirata au théâtre de la Villette.

Il joue pour Christophe Perton dans *Lear* d'Edouard Bond au théâtre de la Ville et *Roi Lear* de Rodrigo Garcia.

Il joue dans *Le Suicidé* de Nicolai Erdmann mis en scène par Pierre Sommet, dans *Diogène le chien de Solomon* mis en scène par Radu Afrim. Puis sous la direction de Brigitte Jaques, à plusieurs reprises, dans *Le Voyage* de Benjamin de Gérard Wajcman, *Pseudolus* et *La marmite* de Plaute jouées au théâtre de la Tempête et *Britannicus* de Racine au Vieux Colombier.

Il écrit une pièce avec Grégory Thomas, *N'Insultons pas les loups* qu'ils présentent à la Rochelle.

Il participe à plusieurs pièces mises en scène par Philippe Faure au théâtre de la Croix-Rousse, *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset en tournée en France pendant trois saisons, une adaptation de *La Petite fille aux allu-*

ettes de H. C. Andersen, ou encore *Thérèse Raquin* d'Emile Zola.

Il joue dans *Les Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov, mise en scène de Volodia Serre.

Il est à l'affiche de *Diplomatie* de Cyril Gély dans une mise en scène de Stephan Meldegg au Théâtre de la Madeleine, aux côtés de Nils Arestrup et André Dussolier.

A la télévision, il travaille notamment avec Christian François, Hervé Baslé, Bertrand Cormeret, Ticky Holgado, Alexandre Pidoux.

Il tourne dans plusieurs courts-métrages, notamment *Méprise*, réalisé par Cédric Prévost.

Il est professeur au Cours Florent depuis 2002.

Il a également été intervenant au sein de la compagnie Pandora dans l'option théâtrale du lycée Claude Monet entre 2003 et 2007. ■

Mavilde

Mavilde Mory aura été au service de notre maison pendant trente ans et quelques semaines.

De façon permanente et continue.

Son départ ce 31 janvier 2011 - pour une retraite qui, je croyais, n'arriverait jamais - coïncide avec la fin d'une ère de notre établissement ; l'ère de la serviabilité spontanée, de la prévenance désintéressée, du dévouement prompt, vertus qu'elle incarnait, ibérique qu'elle est, comme une camerera mayor.

Durant ces trente années, elle en aura vu défiler des élèves, des profs, des secrétaires, portant sur tous - et sur moi en tout premier - un regard qui savait glisser de l'affable au narquois, de l'attentif au méfiant, du souriant au grimaçant, disant peu, n'en pensant pas moins.

Elle n'avait cure ni des routes verglacées de la petite couronne, ni des grèves des transports en commun, ni des bobos de l'âge, elle était à l'ouvrage souvent avant sept heures le matin pour que la maison soit impeccable à neuf heures moins le quart à l'ouverture des portes...

Savons-nous bien ce que nous lui devons tous... nous, alors que la journée s'avancait, foutions un bordel déraisonnable, indéfendable dans les salles et les couloirs... nous qui nous disions qu'après tout, le ménage serait fait pour le lendemain, que le quotidien n'était pas nos oignons... nous... qui - avec

cette prétention dont nous ne pouvons nous départir - croyons que notre destin est de nous prélasser dans les hautes sphères du sentiment et de l'émotion... savons-nous bien tous ce que nous lui devons...

Il nous arrivait de nous en ressouvenir... et alors, nous la noyions sous des brassées de mamours et de câlins qui la faisaient ronronner...

... et les jeunes gens en quête de son aide se plaisaient à la minoucher...

De bureaux en salles de classes, ce petit bout de femme, roulée et moulée et devant et derrière, vibronnait comme une starlette de Cinémonde, toujours sapée comme une miss, juchée sur ses stilettos... et alors, ses heurts et malheurs nous taquinaient de bien des manières.

Mavilde, nous eûmes vous et moi, il y a une dizaine d'années, pour des raisons bêtement administratives, (oui, le trop plein de droit et de règlements mettent à nu la bêtise de notre race) une brouille sévère dont, à la minute où j'écris ces lignes, je ne veux pas rechercher la durée.

Qu'il fut dur, durant cette période, de vous croiser sans vous saluer, de vous ignorer, de me boucher les oreilles pour ne pas être sous l'emprise du bruit de vos talons...

Un beau jour, je vous agrippai et vous dis Ca suffit.

En dépit du droit et des règlements.

Je vous remis lors de vos soixante ans un Jacques d'Honneur bien mérité.



Je n'ai pas souhaité être de la partie le 31 janvier dernier ; pour moi ce jour ne devait pas exister.

Notre administration m'avoua dernièrement que le droit et les règlements permettent désormais de faire faire des extras à nos retraités.

Vous savez qu'il est des moments extra dans notre maison ; il en est qui ont toujours requis votre présence. Je ferai appel à vous si vous le voulez bien...

Et ainsi, j'aurai la certitude qu'en effet ce 31 janvier n'a jamais existé.

François Florent

par Claudia de Bonis et Delphine Longeau
Librairie du Rond-Point

Fissure de sœur

Sabine Revillet,
Éditions Théâtrales, 11,5€*



Face aux questions incessantes et trop nombreuses de Delphine, sa mère, une femme seule est au bord de l'implosion. Ce duo sous tension se retrouve souvent en compagnie du chien Tom et d'une certaine Karine. Qui est-elle exactement ? Une amie un peu plus âgée, une voisine, une sœur fantasmée ? En réalité c'est un double de Delphine, un personnage fictif qui lui permet de se protéger du comportement violent de sa mère... A la suite de la mort de Tom et de la "disparition" de Karine, la police intervient et emmène avec elle la mère aux "boulons cassés"...

Cette courte fable interroge les personnages et le lecteur sur le malaise de l'adolescence et son rapport conflictuel avec la mère, une femme excessive et difficile. Tout en pudeur l'auteur dénonce les violences faites aux enfants. L'écriture est juste et délicate. Une pièce à la fois construite et déconstruite, d'une étrange beauté.

Vrai et faux

David Mamet,
éditions de l'Arche, 17,50€*



Pour tous les lecteurs dépités de Stanislavski, que ce soit par le fond, la forme (quand donc viendra une nouvelle traduction ?) voire les deux, nous conseillons ce petit texte de David Mamet. Son sous-titre est déjà très prometteur : "Blasphème et bon sens à l'usage de l'acteur".

Nombre de textes à destination des apprentis comédiens sont en effet souvent ardu, techniques, et avouons-le, rébarbatifs, alors même qu'il est bien difficile de donner une "méthode" pour ce métier.

David Mamet dédramatise ici les enseignements et rappelle simplement ce principe essentiel, que "jouer a à voir avec la faculté d'imaginer".

Son texte tend à la simplicité de la pratique ; pour lui, "ce qui importe, c'est ce que tu veux dire. Ce qui vient du cœur va au cœur".

Un livre rafraîchissant, à conseiller au plus grand nombre, et surtout à ceux à qui les livres, trop gros ou trop techniques, ont fait oublier pourquoi ils voulaient être comédiens.

David Mamet est un auteur (scénariste, réalisateur...) américain très prolifique, mais assez méconnu en France, malgré un prix Pulitzer en 1984. ■



*moins 5% sur présentation de votre carte d'élève de Florent

Librairie du théâtre du Rond-Point
2 bis avenue Franklin Roosevelt
75008 Paris

Le carnet rose :

LILOU
née le 26 novembre 2010
a fait la joie du foyer de
Muriel IGHMOURACÈNE

Stéphanie HUMEAU et
Fabrice COCCITO
ont eu la joie d'accueillir
au sein de leur foyer
CÉLÉSTIN
né le 21 décembre 2010

Les annonceurs...

Julie REGGIANI
photographe

06 20 36 86 41
contact@juliereggiani.com
<http://www.juliereggiani.com>
www.myspace.com/juliephotos

Book professionnel à partir de 180 €

contact@nicolasbaret.com

06 72 95 64 11

<http://www.nicolasbaret.com/books>



*Gilles Lellouche entouré de Laurence Côte, de Steve Suissa et des élèves de Florent
lors de la Rencontre de février 2011*

(voir page 10)