

h i v e r **PUCK**⁷³

PUCK EST UN BULLETIN D'INFORMATIONS ET DE COMMENTAIRES PÉDAGOGIQUES DE LA DIRECTION
2012

Florent



Grand entretien : **Jacques Lassalle**

Lors de notre rencontre à Varsovie pendant la dernière édition du Festival international d'écoles de théâtre l'été dernier, Jacques Lassalle avec la courtoisie et l'élégance qui le caractérisent avait répondu favorablement à une demande d'entretien. « Cela pourrait se faire en novembre entre mes deux *École des femmes* ». De retour de Pologne (une fois encore, mais c'est sa seconde patrie), il me donne rendez-vous au bar de l'Hôtel du Louvre, en face de la Comédie-Française : « C'est un endroit calme, on pourra deviser tranquillement ». Ce que nous fîmes.

En plein cœur de ses répétitions, Jacques Lassalle trouve le temps d'une parenthèse pour dire (et redire) ce qui le fait tenir debout depuis longtemps. A l'âge où il pourrait goûter une tranquillité et un repos mérités, il conserve ses questionnements de jeune homme et n'a de cesse de poursuivre ses activités : Écrire des livres, pour témoigner de ce qu'il croit et pour transmettre une large part de son expérience.¹

Parcourir le monde ; janvier le voit en Tunisie et en Iran, pas en touriste, mais en témoin de son temps artistique et théâtral.

Mettre en scène. Après Molière, il présente au printemps *Le Fils* de Jon Fosse, où il retrouve Catherine Hiegel et Michel Aumont.²

Ce matin-là, place Colette, nous sommes en avance l'un comme l'autre. Jacques Lassalle s'est arrêté devant la librairie Delamain : « Je ne peux m'empêcher de me passionner pour les livres ». Cet homme qui a connu de grands honneurs, fondateur du Studio-Théâtre de Vitry, professeur au CNSAD, directeur du TNS, administrateur général de la Comédie-Française, qui a travaillé avec les plus grands (et ce n'est pas fini) tant en France qu'à l'étranger, qui est aussi auteur de pièces de théâtre³, me considère avec attention et m'embarque avec délicatesse dans une conversation riche et foisonnante.

François-Xavier Hoffmann



Julie-Marie Parmentier et Thierry Hancisse dans *L'École des femmes au Français*

Vous rentrez tout juste de Varsovie où vous avez mis en scène, en polonais, *L'École des femmes*, avec Andrzej Seweryn dans son Teatr Polski, et vous êtes à présent à la Comédie-Française pour monter la même pièce de Molière.

On a travaillé comme des fous à Varsovie, du 22 août au 15 octobre 2011, pour un résultat que j'aime beaucoup, qui est d'ailleurs très bien reçu. Mais quel travail ! Évidemment, ici, il a fallu que je me déprenne de la version polonaise, sous l'œil et l'oreille très vigilants de tout le monde, et en particulier de Thierry Hancisse, qui joue Arnolphe. Il ne voulait pas que je mette ses pas dans ceux d'Andrzej. J'ai mis quelques jours à faire la part entre ce que je voulais absolument conserver de l'aventure varsoviennne, qui est sur certains plans très productive, et la réappropriation indispensable du texte français par les acteurs français et par moi.

Vous aviez déjà monté *L'École des femmes* ?

Oui, mais ce n'était pas dans cette proximité-là et jamais avec ce préalable d'un projet scénographique et dramaturgique qui ne pouvait être que très voisin. En quelques semaines, entre juin et novembre 2011, je ne pouvais pas en reconsidérer un autre. De plus *L'École des femmes* est la pièce que j'ai le plus souvent mise en scène – quatre fois, et contrairement à mon habitude. Je suis désormais complètement hanté par l'œuvre et par son arrière-pays, ses vertiges, ses gouffres et en même temps par sa vitalité et sa tonicité extraordinaires. Elle fait rire beaucoup, mais de quel rire, bigre !, par moments.

Vous avez coutume de dire que ce qui prime c'est le texte, mais que l'acteur est « l'autre texte ».

Le premier préalable est l'absolu du texte, le seul invariant, qui n'est cependant qu'une hypothèse théorique. Toute grande œuvre est un continent, et chaque jour il faut découvrir quelque chose de nouveau qui va plus

loin, qui élargit, et aussi l'ambivalence, le déplié des sens et enfin, c'est vrai, l'amour passionné pour l'apport des acteurs. Qu'en advient-il à l'étranger quand on travaille sur une traduction ? Je suscite presque toujours une traduction nouvelle, parce qu'une traduction, c'est comme une mise en scène, dans sa contingence. L'une et l'autre sont très liées à l'époque et au milieu dans lesquels elles voient le jour.

Cela veut-il dire que les traductions vieillissent plus vite que les textes originaux ?

Bien entendu, à quelques exceptions près – on parle exceptionnellement de réussite du traducteur égale à la réussite du poète. Je pense à la traduction de Poe par Baudelaire ou du *Faust* de Goethe par Nerval, mais même elles, à l'examen, mériteraient sûrement d'être pour une part reconsidérées. La traduction est un acte d'une difficulté et d'une gravité extrêmes. D'une certaine façon, il est plus difficile de traduire que d'écrire. Il faut se féliciter que depuis un certain nombre d'années le travail de traducteur soit mieux reconnu, et sur le plan économique et sur le plan littéraire. Quand je demandais à mes élèves, aussi bien au TNS qu'au Conservatoire, sur quelle traduction ils travaillaient, ils ne le savaient absolument pas. La question les désespérait. Plus encore, elle les sidérait. Je me souviens d'un très beau travail qu'avait fait Bernard Dort au TNS : il avait questionné l'œuvre de Shakespeare en France à travers ses traducteurs successifs dès le XVIII^e siècle, tel Ducis, celui-là même qui avait permis à Voltaire de la considérer avec tant de condescendance. C'est très intéressant, ce bord à bord des traductions.

***L'École des femmes*, ce n'est pas la première fois que vous la montez à l'étranger ?**

Non, c'est la deuxième fois. Avant Varsovie et après Paris, en 2001 à l'Athénée, pour le cinquantenaire de la mort de Jovet, et dans la quasi-reconstruction du



Andrzej Seweryn et Anna Cieślak dans *L'École des femmes au Teatr Polski*

mémorable décor de Bérard, je l'ai montée aussi en 2002 en Italie dans une traduction assez récente et considérée comme bonne. Quand j'ai affaire à une traduction déjà existante, je travaille sur trois textes : l'original, la traduction – à laquelle je ne comprends pas grand-chose –, et enfin un troisième texte qui est la traduction de la traduction. La dernière s'en tient à une sorte de mot à mot, assez sauvage, mais qui me permet de bien mesurer les écarts entre l'original et la traduction qui sera jouée, qui comporte parfois des contresens caractérisés. Quelquefois, hélas, le traducteur se croit obligé de préserver la rime et le nombre de pieds. En Pologne, l'équivalent de l'alexandrin fait onze pieds ou, plus fréquemment encore, treize pieds. Le malheureux traducteur qui se mêle non seulement de traduire une pensée, une langue, mais qui veut aussi préserver une métrique, une prosodie, en est souvent réduit à un curieux bricolage. Chaque fois qu'un traducteur – et j'ai eu affaire à des personnes magnifiques de probité, d'intelligence, de savoir et d'intimité absolue des deux langues (Haldis Vesaas, Jerzy Radziwiłowicz, Jon Fosse) – me disait qu'il allait respecter la rime et le rythme, j'avais très peur. Cela conduit forcément à remplir le vers de mots qui ne sont absolument pas dans le texte original ou à supprimer des choses qui, elles, sont essentielles. Je mets toujours en garde les auteurs et les traducteurs contre cette tentation. Le vers blanc préserve infiniment plus le sens, la musicalité, le rythme et l'arrière-pays imaginaire du texte que le vers reconduit.

Andrzej Seweryn, qui connaît les deux langues, doit être sensible à ces préoccupations ?

Il avait déniché trois traductions : une du début du XX^e siècle, une autre des années 30 et une troisième datant de 1947. C'est cette dernière qu'il a retenue. Andrzej Seweryn était impressionné par la figure notoire du traducteur, universitaire reconnu, metteur en scène important en son temps. Il a fallu pourtant reprendre le texte pendant dix jours pour aboutir à une version scénique tant soit peu conforme à l'original. C'est une

grande question : comment Molière peut-il apparaître comme un des grands génies de la littérature et du théâtre français à partir de la plupart des traductions qu'il a suscitées ? À travers elles, Molière est au mieux un brillant ravaudeur de fabliaux ou de canevas médiévaux. Essentiellement, donc, un farceur. Tout est tourné à la caricature et à la dérision. L'acteur Molière fait écran au poète Molière. Le jouer à l'étranger devient un acte de provocation, parce que l'image que le public a de lui est seulement celle, si réductrice, du grand acteur comique qu'il fut. Par ailleurs, le style de Molière est simple et direct ; il use des images et des métaphores avec beaucoup de mesure ; or on trouve le plus souvent des traductions approximatives et surchargées. La première des urgences quand on prétend représenter les auteurs français à l'étranger, ce serait de susciter des traductions, et non pas des adaptations, qui soient au moins honnêtes. Une fois le texte établi, il devient le seul invariant de la représentation, si on laisse de côté ses éventuelles versions et variations. Tout commence par un corps-à-corps avec la littéralité du texte. Mais au théâtre, le texte, rien que le texte, c'est beaucoup plus que le texte.

La traduction entraîne-t-elle un autre questionnement que le travail sur le texte original ?

Oui, pour le meilleur et pour le pire. Pour le pire, elle vous encombre de choses qui n'ont rien à voir pratiquement avec l'œuvre. Pour le meilleur, elle permet une distance et aussi l'exploration d'hypothèses de jeu auxquelles, peut-être, le texte original ne nous aurait pas conduits. Tout cela est extraordinairement riche et complexe. Pour en revenir à l'invariant du texte, c'est une question que j'ai souvent eue à me poser lorsque j'écrivais mes propres textes. Dans un premier temps, j'écrivais de façon très cinématographique, j'amenais chaque jour une scène aux acteurs, je l'essayais, je la testais en travaillant avec eux. Pendant la nuit, je la fixais. Ce temps d'élaboration me menait progressivement à un texte définitif, donc si possible invariant. Car, pour préserver la liberté et la pluralité des interprétations, pour garantir

ce que le temps, le lieu, les distributions successives apportent chaque fois de différent, il faut au moins un point fixe, et c'est le texte. Le personnage, quant à lui – ou, plus justement, désormais, le rôle –, est davantage une partition en devenir qu'une entité psychologique et dramatique définitivement fixée. Le rôle ne préexiste jamais à l'acteur. L'acteur propose un second texte, un texte non écrit, crypté, suspendu, aléatoire, mais c'est un texte. Il est évident que mettre en scène, puisque c'est le cas ces jours-ci, à quelques semaines d'intervalle, Andrzej Seweryn et Thierry Hancisse dans Arnolphe, c'est faire une part très importante à la relation que l'on a avec l'un puis avec l'autre : avec ce qu'il vous raconte, ce qu'il sait qu'il vous raconte ou ce qu'il ne sait pas qu'il vous raconte. Et plus encore avec ce que vous avez envie qu'il vous raconte.

Vous amenez l'acteur là où vous devez le conduire, parfois malgré lui ?

C'est une question importante. En général, du moins en France, je connais bien les acteurs, car je vais beaucoup au théâtre, et j'essaie de savoir le plus de choses possible à leur sujet quand je travaille avec eux. Ce qui est surprenant, c'est que je n'ai de cesse d'essayer de substituer à l'acteur connu qui est en face de moi, à l'acteur déjà constitué qui a une image de lui-même, dont le public a une image aussi, un acteur nouveau que pour l'essentiel on ne connaissait pas. Ce qui m'intéresse dans l'acteur, comme dans le texte, c'est l'inconnu, ce que je ne sais pas du texte et ce que je ne sais pas de l'acteur. Dans un premier temps, je crois avoir une vraie capacité d'accueil et d'écoute face à ce qui m'est proposé. Mais, insensiblement, je suis conduit à amener l'acteur hors de ce qu'il maîtrise, et ce n'est ni une méthode, ni une stratégie, et moins encore – j'espère – de la perversité. C'est par nécessité profonde, parce que le rôle jour après jour l'exige, que je mets l'acteur en danger vis-à-vis de lui-même. Je l'amène à prendre des risques, à aller là où jusqu'alors on ne lui a pas encore demandé d'aller, et là peut-être où il a peur d'aller. Peu à peu s'établit un dialogue consenti ; l'acteur comprend qu'il est en train de vivre une aventure à la fois artistique et personnelle, mais qui s'enracine d'abord dans l'œuvre que nous questionnons ensemble. Quand un acteur consent cela, en général il éprouve à l'arrivée le sentiment d'avoir partagé une aventure différente et, à certains égards, unique. Je ne me suis pas moins compromis que lui, et je l'ai accompagné à chaque étape de cette exploration. Il arrive pourtant parfois que certains acteurs prennent peur et refusent d'aller plus loin.

Comment arrivez-vous à vaincre ces résistances ?

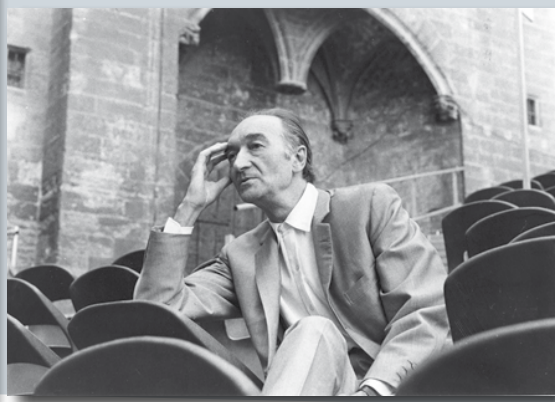
Si je devais emprunter une formule, il y a un mot de Cocteau, qui me touche infiniment : « Il faut ouvrir les yeux des vivants comme on ferme les yeux des morts, avec douceur. » Et aussi celui d'Apollinaire : « Nous voulons explorer la bonté, cette contrée énorme où tout se tait. » Et celui aussi de Benjamin : « Ce qui me construit, c'est l'amour incompréhensible des êtres. » Les acteurs qui m'accompagnent savent que le regard que je porte sur eux est profondément fraternel et que je ne suis là que pour les célébrer. Bien au-delà d'une considération d'intérêt ou de carrière, ils sont invités à vivre l'aventure d'une transformation et peut-être d'un

dépassement. Ensuite, quand viendra l'heure d'un autre rôle, quelque chose de cette aventure restera dans leur mémoire. Il arrive – on me le dit souvent – que je sois dur au travail. C'est sans doute vrai. Tout rôle est une mine de contradictions, d'interdits, de renoncements, d'aveux inavouables. Et quand je suis aux prises avec cela, c'est vrai que je suis habité par une conviction profonde et parfois même intransigeante.

Certains acteurs ont témoigné qu'avec vous ils sont allés au-delà de leurs espérances ; je pense à Denis Podalydès pour *Platonov*, à Jacques Weber pour *Galilée*...



Giorgio Strehler



Jean Vilar



Emmanuelle Riva



Fernand Ledoux

Cela me touche beaucoup, car c'est en effet d'un partage qu'il s'agit. Les acteurs savent que quand j'agis ainsi ce n'est pas dans le souci d'affirmer une autorité, mais que c'est pour eux. C'est un partage. Nous avançons ensemble dans l'intelligence d'un projet commun et la volonté de le mener à bien au milieu d'innombrables récifs et chausse-trappes. Mais il est un autre problème : c'est que pour faire théâtre je demande que l'on me consente un détour hors du théâtre. Qui peut même aller jusqu'à un déni du théâtre.

Vous parlez beaucoup de votre attachement à l'écriture et au cinéma.

En effet.

Vous n'êtes pas qu'un homme de théâtre ?

Oh ! C'est considérable d'être un homme de théâtre, et il est bien des vies qui se sont accomplies en ne revendiquant que le seul service du théâtre. Mais, pour moi, c'est vrai, je n'aurai fait théâtre que de mon soupçon du théâtre.

Vous pensez à Vilar ?

Chez Vilar, la volonté de comprendre le monde où s'inscrit le théâtre n'est pas séparable de la pratique d'auteur-metteur en scène. Je me réclame de cette famille-là, celle aussi de Krejca, Lioubimov, Stein et... Strehler. Strehler était un homme qui avait la nostalgie du XVIII^e siècle, le siècle des Lumières. Il revenait sans cesse à Mozart et à Goldoni. Son théâtre est une immense et merveilleuse cérémonie des adieux à notre culture occidentale. En même temps qu'il s'inscrit si fort dans l'Histoire et dans

la société d'aujourd'hui et reste un grand théâtre somptueusement populaire, il relève d'une priorité d'abord obsessionnelle. Pour obtenir les moyens du théâtre qu'il voulait, il était capable de tout lui sacrifier. À ses yeux, le théâtre excusait tout. La fin justifiait les moyens. Je n'ai pu aller jusque-là. Sur ce même terrain de la priorité obsessionnelle, le temps est sans doute venu de rendre justice à Jean-Louis Barrault, que ma génération a sans doute trop longtemps ignoré. Son amitié avec Artaud est bouleversante. Il l'a accompagné jusqu'au bout. Ils illustrent l'un et l'autre le thème admirable des limites de l'amitié : comment rester amis quand l'un, Barrault, a la certitude qu'accompagner l'autre, Artaud, c'est se

sait fait toujours retour – mais utopie vitale.

La question « Pourquoi le théâtre ? » est-elle toujours celle que vous vous posez chaque matin, au réveil ?

Oui, elle vient du plus loin de mon enfance. Quand je faisais des bêtises, j'étais un enfant assez remuant, Dieu merci, mon grand-père me traitait de bougre d'artiste et il crachait dans l'âtre pour se laver la bouche. L'artiste, selon lui, serait donc quelqu'un qui ne sert à rien, qui ne produit rien : jugement injuste et redoutablement réducteur. Mon grand-père appartenait à une famille

nombreuse. Dans l'Auvergne rurale où je suis né, il y avait des oncles et des tantes qui prenaient en charge leurs neveux préférés et qui leur garantissaient un avenir. Mon grand-père avait été ainsi choisi par une tante fortunée et sans enfant. Elle l'avait doté d'une belle maison, d'un domaine et d'une ferme en exploitation. Le comble était que ce grand-père qui me traitait de bougre d'artiste et redoutait pour moi un avenir de parasite, de gigolo stérile, était lui-même la victime d'un système patrimonial qui en avait fait un rentier à vie. J'ai intégré très tôt, très profondément, l'anathème contre les artistes, que mon grand-père d'abord, mes parents ensuite m'avaient, pour ainsi dire, inoculé. Je pense à ce mot d'Annie Ernaux : « J'écrirai pour venger ma race. »

Vous avez voulu être acteur. Vous avez été élève au Conservatoire et pourtant vous ne vous êtes pas accompli dans cette carrière. L'acteur en vous est-il encore vivant ? Est-ce lui qui conduit votre travail ?

L'acteur en moi est encore premier. Quand je suis dans ma zone « d'emploi », et Arnolphe en participe sûrement, il faut même que je fasse attention à ne pas abuser de ma tentation d'appropriation. Cela peut aller très loin. Il m'arrive de chercher jusqu'à imposer mon souffle, ma gestuelle... L'acteur alors a raison de me dire : « Ce n'est plus du rôle qu'il s'agit mais de vous. » Ce qui est curieux, c'est que, simultanément, je n'aurai eu de cesse d'en finir avec l'acteur que j'étais et qu'on disait prometteur. L'acteur Lassalle ne joue pratiquement plus, mais il lui arrive de se montrer d'autant plus prégnant, exigeant, possessif. De la même façon qu'un metteur en scène devrait périodiquement écrire ses propres textes pour éviter de tordre l'œuvre des autres dans le sens de ce qu'il voudrait leur faire dire, de la même façon, il faudrait peut-être que le metteur en scène joue de temps en temps pour se libérer de ce qui l'opresse trop fort, et rester pleinement à l'écoute de ses acteurs. C'est l'apanage des chefs de troupe, dont je ne suis hélas plus, comme au temps de Vitry. L'important, en tout cas, est que, après tant d'années, tant et tant de spectacles, chaque fois que je m'approche d'un projet nouveau, la page soit encore blanche. Utopie peut-être – ce qu'on

perdre avec lui, et que ne pas l'accompagner, c'est renoncer à la meilleure part de soi-même. C'est une problématique admirablement posée dans leur correspondance, que Denis Guénoun, avec son jeune acteur : Stanislas Roquette, vient de porter à la scène de façon bouleversante.

Le théâtre, une chose infâme ?

Oui, presque. Longtemps, je n'ai pu l'envisager. Je lui ai substitué d'abord une vocation irrésistible de prêtre missionnaire, puis d'avocat d'assistés. C'est bien plus tard, vers l'âge de dix-huit ans, que je me suis résigné à considérer que l'art de l'acteur était un art spécifique, exigeant, infiniment honorable, et que, même avec la part de narcissisme qu'à l'origine il comporte, je pouvais, sans honte, m'y essayer.

Est-ce venu peu à peu ou y a-t-il un événement qui a contribué à ce choix ? Je crois savoir qu'Avignon a été très important pour vous ?

Le TNP, à Avignon, et ensuite le Studio-Théâtre, que j'ai créé à Vitry, m'ont aidé dans les années 60 à me délivrer de la culpabilité intérieure que je viens d'évoquer. Ils ont révélé au jeune acteur que je rêvais de devenir la

possibilité d'être plus pleinement artiste s'il était aussi citoyen. Parallèlement, mon retour à l'université après le Conservatoire et la rencontre avec Bernard Dort m'ont permis d'en finir à peu près définitivement avec la malédiction familiale.

Était-ce déjà un début de conscience politique ?

Sans doute, mais balbutiant. La guerre d'Algérie obsédait ma génération et bouchait son horizon. J'en parlais récemment avec Simon Eine, qui était avec moi au Conservatoire et que je suis particulièrement heureux de retrouver dans *L'École des femmes*. À l'époque, il



Antonin Artaud



Jacques Sereys



Jean-Louis Barrault



Nathalie Sarraute

avait présenté, en marge de la classe d'ensemble dirigée alors par Jean Meyer, *Les Loups*, la première pièce de la trilogie que Romain Rolland a consacrée à la Révolution française. J'étais épaté par le fait qu'un garçon de mon âge puisse choisir cette œuvre-là et puisse avoir le courage de proposer au Conservatoire un acte artistique véritable, peut-être le premier que je voyais du côté de la mise en scène et tout autant un exercice qui soit à la fois véritablement mis en scène et véritablement placé dans sa perspective historique. Je n'éprouvais alors que révolte et désarroi devant la formation d'acteur qui m'était proposée, mais je n'avais pas les capacités d'analyse et peut-être le courage de tenter autre chose. J'y voyais une fatalité plus encore qu'une malédiction. Ce qui m'importait vraiment se passait ailleurs, mais j'étais condamné à ce qui se passait là. Je voyais pourtant déjà les spectacles de Planchon, de Roger Blin ; je fréquentais la Cinémathèque et les cinémas d'art et d'essai au moins autant que les cours du Conservatoire, mais je me sentais condamné, enfermé, prisonnier d'un devenir dont je n'avais pas la maîtrise.

Vous dites souvent que vous vous êtes formé contre plutôt qu'avec l'institution que représentaient le Conservatoire et la Comédie-Française.

C'est vrai. Très violemment. J'étais déjà élève-stagiaire au Français. J'avais déjà une petite famille. Cela nous rapportait quelques sous. La Comédie-Française d'alors était plus hiérarchisée et plus insulaire qu'aujourd'hui. Elle n'excellait que dans Feydeau, Labiche, Courteline, Renard, Becque, un répertoire Belle Époque, qu'elle représentait de façon à la fois naturaliste et conventionnelle. Quinze ans durant je me suis construit contre elle, jusqu'au jour où, invité à y mettre en scène

La Locandiera, j'ai compris que j'étais avec elle dans un rapport d'appartenance passionnelle autant que d'irréductible rébellion.

Le jeune homme que vous étiez aspirait à un autre théâtre ?

Oui, mais j'entendais toujours une voix intérieure qui me martelait : « Cet autre théâtre n'est pas pour toi, tu n'y as pas droit. » Je me résignais à une espèce de surdtermination à laquelle échappait seulement le lecteur passionné que j'étais encore. Par exemple, je rêvais alors d'écrire un roman que j'aurais

appelé *Poquelinades*. Le grand livre dont je m'inspirais était *L'Éducation sentimentale* de Flaubert. Mais le modèle se révélait si écrasant qu'il me condamnait à la seule conscience de mon incapacité.

Vous n'avez pas eu envie à ce moment-là de frapper à la porte de Vilar ?

J'étais allé chercher au TNP un contingent de photos qui accompagnait le programme du spectacle. J'arpentais les couloirs de Chaillot et tombe sur un monsieur en blouse gris-bleu comme en portaient les instituteurs de mon enfance. C'était Vilar. « Vous cherchez quelque chose ? », me demande-t-il. « Je cherche les photos qui vont avec le programme. » « Rien d'autre vraiment ? » « Rien d'autre », ai-je bredouillé. Dans le regard de Vilar, il m'a semblé deviner, entre amusement et sympathie, quelque chose comme la tentation de me rappeler, mais j'étais déjà parti. Je raconte aussi volontiers ma rencontre avec Camus. Claudine, une camarade, m'avait invité à lui donner la réplique dans *Une grande fille toute simple* d'André Roussin. Je vénérerais Camus. Mon professeur de philosophie aussi, qui avait consacré l'essentiel de mon année de terminale à l'étude de son œuvre. J'étais là, tremblant, sans voix et j'ai donné une réplique pitoyable. Il y aurait beaucoup à dire aussi sur ce mot de réplique. En ce temps-là, nous n'avions pas de partenaires, rien que des répliques interchangeables qui annoïaient leur texte. Cela se voit encore parfois au concours d'entrée du Conservatoire. Pour en revenir à l'audition, quand elle prit fin, Claudine, fair-play, généreuse, dit à Camus : « Vous devriez écouter mon camarade, c'est un très bon acteur. » Camus me regarde et me demande : « Acteur ? Vous êtes acteur, monsieur ? » L'incrédulité semblait le

disputer chez lui à une vague compassion. Dans la série de mes fiascos d'alors, je pourrais évoquer mes rencontres manquées avec Genet ou Renoir. Je n'étais alors que doute et que retrait, et aujourd'hui cela m'arrive encore. C'est pour cela que lorsque des jeunes gens m'abordent avec aplomb et me déclarent : « Monsieur, c'est décidé, je désire travailler avec vous », je reste interdit. Je pense à Nathalie Sarraute lorsqu'elle me disait de Marguerite Duras : « Si j'avais le centième de sa confiance en elle, je serais la plus heureuse des femmes. » Je pensais-elle vraiment ? Ne se préférait-elle pas ainsi, condamnée aux affres de son incertitude ? Face à mes jeunes intrépides, en tout cas, je suis un peu comme Nathalie

Sarraute. Mais, quelquefois, la contrariété l'emporte. Je me souviens, il y a bien des années – c'était avant mon propre départ à Strasbourg – une jeune actrice qui venait de sortir de l'école du TNS m'a déclaré : « Je viens de voir *Les Fausses Confidences* à Saint-Denis, je travaille avec toi quand tu veux. » Elle avait un peu plus de vingt ans, moi quarante-cinq. Elle me tutoyait, ce que je supporte déjà mal, et m'engluait dans une sorte de copinage idéologique du genre : « Tu comprends, Brecht, Langhoff, on est de la même famille. » Je n'ai trouvé le salut que dans la fuite.

Il ne vous arrive donc jamais d'éprouver comme une sorte de légitimité ?

La légitimité, je ne connais pas. Aujourd'hui encore je me pose des tas de questions. La certitude n'est pas mon fort. Le doute me constitue, et ce n'est pas de la fausse modestie. Au tout début, une des choses qui m'ont aidé beaucoup, c'est quand des camarades du Conservatoire ont commencé à me dire : « Jacques, on aime bien quand tu nous regardes et que tu nous parles de ce qu'on a fait. » Je ne suis pas devenu metteur en scène grâce à cela, mais cela a compté. Ce sont les autres qui vous font. Cette condition de metteur en scène, plus fragile encore que celle d'acteur, ce sont les autres qui vous en révèlent le désir et la capacité.

Dans *Après*, la pièce dont vous dites qu'elle fut « un cadeau d'adieu, autant qu'un devoir de mémoire » et que vous avez écrite pour vos élèves en 2001, quarante ans après vos études au Conservatoire, vous créez le rôle de Jean-Jacques. Lui aussi regarde les autres, lui aussi leur donne des conseils, mais, contrairement à vous, il est bardé de certitudes.

En troisième année, après mon service militaire, j'ai été l'élève de Fernand Ledoux. J'aimais chez lui son écoute et sa bienveillance. Il ne se réclamait d'aucune méthode constituée, il ne détestait pas surprendre ou provoquer – par exemple, pour lui, Alceste était un hobe-reau berrichon qu'il fallait jouer avec l'accent ! –, mais il n'avait pas d'a priori, pas de préjugés. Simplement, quand il était dans la classe – où nous n'étions pas très nombreux, car si on voulait avoir un premier prix il ne fallait pas être chez Ledoux, il fallait travailler avec Jean-Laurent Cochet (le Jean-Jacques de la pièce), qui avait quitté le Conservatoire l'année précédente, qui était devenu pensionnaire au Français, et qui continuait à fabriquer ainsi en sous-main une ribambelle de premiers prix –, la salle, même presque vide, était néanmoins comble du seul fait de la présence de Ledoux. Il condensait en lui, un peu comme Depardieu, toutes les potentialités de l'humaine condition. Il m'enchantait par un trop-plein d'humanité. Il m'a appris des choses essentielles. Quand il me prodiguait des encouragements le mardi, je travaillais dans le sens qu'il avait approuvé pour le jeudi. Et le jeudi, il disait : « Qu'est-ce que tu as fait ? C'est très mauvais ! » « J'ai essayé de continuer dans la direction prise mardi. » « Mardi, c'était mardi, et aujourd'hui, c'est jeudi. » C'est ainsi qu'il faisait sa part à la couleur des jours et multipliait les tableaux sous le tableau.

Puis, à l'université, j'ai rencontré Bernard Dort. Il fut longtemps le seul homme dont l'avis m'importait vraiment. Si Dort me faisait sentir, par une légère pression de la main, par un certain sourire, qu'il était content, cela suffisait ; peu importait le peu de public, j'étais heureux. Mais, si, imperceptiblement, il laissait percer un début de réserve, j'étais désespéré. Peu de temps avant de mourir, il m'a dit : « Mais pourquoi tu n'écris plus ? C'était bien, reprends la plume. » Et je n'ai pu que lui répondre : « Mais, Bernard, si je n'écris plus, c'est beaucoup à cause de toi. Face à mes premières pièces, tu te montrais si laconique, si hésitant, que je me suis dit que je faisais fausse route. »

Il savait le pouvoir qu'il avait sur vous ?

Je crois que oui, et, dans les débuts, cela devait l'encombrer. Mais, peu à peu, le tutoiement qu'il avait voulu aidant, une grande liberté s'est installée entre nous. Il a même eu la générosité de m'accompagner au TNS puis à la Comédie-Française. Dans ce monde où il est si fréquent d'assister à l'affirmation péremptoire et encombrante des egos, je ne suis que la somme de mes hésitations, de mes détresses, et Bernard Dort, mon maître, m'a donné la force de les affronter, de les partager.

Vous racontez dans votre dernier livre qu'une fois, une dame à côté de vous, dans le rang d'orchestre où l'on vous avait imprudemment placé, vous a

dit, tant vous vous agitez sur votre siège : « Mais, Monsieur, si vous n'aimez pas ça, sortez ! »

Oui, je suis sorti et j'aurais volontiers embrassé la dame de m'y avoir invité ! C'était le soir de la première de *La Locandiera*. Les répétitions avaient été très dures. Pendant les pauses, j'allais m'enfermer dans les toilettes, et je tremblais de tous mes membres, pas parce que j'avais peur, pas parce que je ne me sentais pas capable, mais parce que la tension, face aux grands sociétaires, était terrible. J'avais affaire à tous ceux qui, au Français, étaient les chefs de file de la troupe. C'était le moment du passage de relais du valeureux Jean-Paul Roussillon à Jean-Luc Boutté ; Jacques



Sereys représentait le courant plus conservateur. Dans la tension extrême qui certains jours s'établissait entre eux, je me suis découvert, moi le nouveau, l'inexpérimenté, la faculté de tenir envers et contre tout. Dès le premier jour, Jacques Sereys m'avait dit : « Je ne vous connais pas ; les jeunes metteurs en scène qui ont des idées, ce n'est pas forcément mon truc ; si vous voulez, faisons vous et moi un petit essai de quelques jours et puis on avisera. » Je lui ai répondu : « Si vous n'êtes pas déjà convaincu, gagnons du temps. Quittons-nous dès maintenant ! » Il a souri et il est resté. Une des colères les plus grandes que j'ai faites en répétition – et j'ai l'embarras du choix – vient aussi de lui. Un jour que j'hésitais – j'hésite si souvent qu'à l'étranger on m'appelle Mister Perhaps, Mister On Verra –, ce jour-là, donc, Jacques Sereys me dit : « Je vois que vous ne savez pas très bien ce que vous voulez ; je vais prendre un thé au Ruc et, dès que vous saurez, vous m'appellerez. » « Si je cherche, si je tâtonne, » lui ai-je fermement répondu, « c'est pour qu'on découvre quelque chose de vous qu'on ne savait pas, qui enrichira l'image que le public a de vous, et que je ne peux trouver qu'avec vous, qu'en entière complicité avec vous. »

C'est ainsi que se scellent, parfois dans les conflits, de vrais dialogues, des fidélités, des connivences, des amitiés. Jacques Sereys est ainsi devenu un des acteurs avec lesquels j'ai le plus de plaisir à travailler. Il venait de triompher dans *La Villégiature* montée par Strehler, et c'était déjà dans un rôle de marquis. Il disait

d'ailleurs que Goldoni était la seule exception qu'il s'accordait, qu'il aimait trop la langue française pour travailler sur des traductions, et qu'ici, à Richelieu, les acteurs sont avant tout des passeurs de la langue et qu'ils n'ont pas à s'encombrer avec des traductions... Ce n'est pas mon opinion. Mais, au théâtre, quand il y a convergence d'une maîtrise et d'une exigence, les familles, les idéologies, les préalables s'effacent. J'ai découvert cela avec des acteurs dont je me croyais a priori très éloigné. Le théâtre est le lieu où les préventions tombent dès lors qu'il y a une passion partagée, élection réciproque. Cela aussi, il m'a fallu du temps pour le comprendre.

Travaille-t-on de la même façon avec un acteur célèbre – je pense à Isabelle Huppert, Fanny Ardant, Gérard Depardieu – et avec un acteur jeune ou moins reconnu ?

Dans les faits, ce qui change avec les acteurs connus ce sont les modalités : la gestion du temps et de l'affectif chez Depardieu, de la pudeur farouche chez Isabelle Huppert, qui exige pendant la plus grande partie des répétitions d'être seule avec vous et son partenaire du jour, sans personne d'autre. Il faut consentir à de pareilles demandes, car ce qui

pourrait apparaître comme un caprice de star est souvent l'expression d'une angoisse véritable autant que d'une très profonde exigence. Pour le reste, il est bon, avec les premiers, de mettre en question leurs acquis, avec les seconds, de dégager en même temps l'objectif et les moyens de l'atteindre. Mais il arrive qu'ici on ait à travailler longuement sur une phrase et le fini d'un geste, et que là, on puisse s'enchanter d'une gaucherie ou d'une soudaine intuition... Mettre en scène, c'est encore enseigner ; enseigner c'est déjà mettre en scène.

Vous allez beaucoup au cinéma ; ces acteurs, vous les avez découverts à l'écran. Je pense, par exemple, à Emmanuelle Riva.

Oui, *Hiroshima mon amour*, *Thérèse Desqueyroux*, *Léon Morin, prêtre...* étaient pour moi des films cultes. En 1977, Milan Kundera a accepté d'adapter pour moi deux nouvelles de son recueil *Risibles amours*. Pour une des deux nouvelles, *Que les vieux morts enterrent les jeunes morts*, j'ai pensé à réunir Emmanuelle Riva et Patrick Chesnais, et cela donna lieu à une rencontre magnifique. Riva peut être très dure, très intransigeante ; elle aime le talent, et, où qu'elle le trouve, elle devient alors amicale et fraternelle. Mais qu'est-ce que je désigne lorsque je parle de talent ? Quelque chose qui est au-delà du travail, de la technique, de l'éthique, de la probité, quelque chose qui est de l'ordre de la simplicité envisagée comme condition de l'exceptionnel. Emmanuelle

Riva est une de mes premières grandes complicités de théâtre. Je la retrouve toujours avec beaucoup de bonheur, comme je retrouvais Maurice Garrel, auquel je l'avais associée dans *Les Fausses confidences*.

Et le cinéma, qui est une de vos grandes passions ?

À tort ou à raison – là encore avec la peur au ventre –, je me dis que ce serait dommage de finir ma vie sans m'être essayé à la réalisation d'un film. J'ai toujours fait théâtre de ma passion du cinéma. Mais d'un cinéma qui ne soit pas simplement du théâtre filmé, comme le désignait plaisamment Jean-Claude Biette, mais qui soit une écriture comme chez Murnau, Renoir, Bresson, Ozu, Bruno Dumont, et pas mal d'autres... C'est déjà ce que je tente au théâtre. Là aussi, ce n'est pas le théâtre que je voudrais théâtraliser, c'est notre perception du réel. Sous le signe du réalisme, mais d'un réalisme sélectif, qui fasse sa part aussi à l'enfouï et au caché, je tente de concilier classicisme et modernité. Si je revendique le classicisme, c'est comme accès à l'universel, à l'immémorial, au mythique, et aussi comme voie de passage vers la plus grande modernité. Et je m'étonne chaque jour davantage que, en France comme à l'étranger, où je travaille souvent, de la Chine à



l'Argentine, des pays scandinaves aux pays latins, des États-Unis à l'Europe de l'Est – ceci explique le titre *Ici moins qu'ailleurs*, que j'ai donné à mon dernier livre –, ma démarche puisse provoquer chez certains, non sans une grande pauvreté d'argumentation, pareils sarcasmes et condescendance, voire pareille hargneuse détestation. On ne peut pourtant pas inventer l'avenir sans cultiver sa mémoire. Pour en revenir à votre question, récemment, dans le train qui me ramenait de mon Tarn d'adoption, je tombe sur Arnaud Desplechin, que je connaissais peu en dehors de ses films. Comme avec mes autres cinéastes amis – Douchet, Caumon, Rozier, Garrel, Guiraudie... –, j'ai éprouvé six heures durant, le temps du voyage, un immédiat et délicieux sentiment de complicité : mêmes références, désirs, refus, fascinations, doutes et peurs, mêmes rêves... Cela m'a convaincu que j'avais sans doute, malgré le temps qui passe, à faire un premier et peut-être dernier film. Ah ! Les films uniques de Laughton, de Kastle, de Barbara Loden ! Pourtant, il me semble qu'à peu d'exceptions près les gens de théâtre ne font pas du très bon cinéma. J'ai expérimenté cela dans l'autre sens, en plaçant mon mandat d'administrateur du Français sous le signe d'un recours probablement excessif aux cinéastes. J'ai fait appel à plusieurs d'entre eux : Chahine, Ouedraogo, Menzel, Averty... ; j'ai pris contact avec Étaix, Pialat, Scorsese, Bergman auquel je proposais une nouvelle mise en scène du *Song* de Strindberg et qui

s'est récusé par une charmante lettre : il vivait retiré, écrivait-il, dans son île de Faro et n'avait plus d'autre activité que de lire, d'écouter Mozart et de se repasser de vieux films du cinéma muet. Quelque temps après, pourtant, il réalisait *Sarabande*, peut-être le plus beau de ses films. Avec les cinéastes qui m'ont rejoint à la Comédie-Française, j'ai pu cependant constater que, Chahine excepté, ils se montraient assez timorés lorsqu'ils abordaient le théâtre. Le passage d'une expression à l'autre n'est jamais facile... Pour ma part, nous verrons bien si je passe un jour derrière la caméra. Je compte autant de projets avortés que de projets accomplis, ce qui fait beaucoup. Ces projets avortés m'ont construit autant que ceux que j'ai menés à

terme. Une vie peut se constituer comme une œuvre, et, dans l'œuvre, l'accompli autant que l'inaccompli, le finalement renoncé, tout est à retenir.

On arrive à la fin de notre entretien et je m'aperçois qu'on n'a pas parlé directement de pédagogie.

Conversations sur la formation de l'acteur, le livre que j'ai cosigné avec Jean-Loup Rivière, cerne assez bien le pédagogue dubitatif que je fus et que je continue d'être dans ma vie de metteur en scène. Par exemple, durant les répétitions de *L'École des femmes*, nous vivions dans deux espaces-temps, celui du plateau de la salle Richelieu entre 13 et 17 heures, celui ensuite de la salle Fersen. Là, le mauvais élève du Conservatoire que j'ai été retrouve comme malgré lui les techniques qu'il y avait apprises : le phrasé, le respiré, l'articulé, le projeté, en bref le retour à une instrumentalité de l'acteur que j'ai longtemps snobée et qui s'impose à moi désormais comme un retour de priorité. La technique, c'est plus qu'une question de projection et de crédibilité sur un plateau. La technique, c'est déjà de l'homme. C'est à partir d'elle que se dépasse la juxtaposition hasardeuse de pratiques jusqu'alors différentes, voire antagonistes. C'est à partir d'elle que se forment un collectif et un style commun. Au début d'une vie, on s'assigne de vastes horizons, et je vous ai dit un peu les miens : faire du théâtre le lieu sinon de la transformation du monde, en tout cas de son élucidation. Je n'y ai pas renoncé, mais j'ai

moins d'illusions. Peut-être que cette vie passée et dans le soupçon du théâtre et dans son exclusif (ou presque) exercice n'aura finalement consisté qu'en un précaire assemblage de paradoxes. Exemples : mon existence est peu à peu devenue une longue, interminable séance de répétition, mais j'ai de plus en plus faim de retrouver les gens, la rue, la planète comme, vaille que vaille, elle continue de tourner. L'outrance du surjoué, l'emphase du théâtralisme m'exécède, mais je revendique, autant que je les mets en crise, certains apports de la tradition. Peut-être que par-delà les grands enjeux que je n'ai cessé de me fixer : relire les œuvres du passé, en découvrir de nouvelles ; révéler de jeunes acteurs et chez les acteurs connus traquer ce qu'il reste d'ignoré et de vertigineux en eux ; et puis plus que jamais partager, transmettre, oui, transmettre, donner un peu de tout ce que l'on a reçu : « J'ai toujours su que ce qu'il y avait de moins mauvais en moi, je le devais à ceux qui m'avaient élevé, instruit, à ceux que j'avais eu la chance de rencontrer ensuite. » Cette phrase figure dans la lettre posthume que l'éditeur Jérôme Lindon adressa à son fils Mathieu et celui-ci la rend publique dans son livre *Ce qu'aimeur veut dire*, paru récemment chez POL. C'est

peut-être là justement, dans les bureaux de POL, que je passe mes plus aimables moments de quiétude et de félicité complice.

Finalement, le plus important reste peut-être d'obtenir d'un acteur qu'il trouve dans l'éprouvé d'un corps, d'un geste, d'un déplacement, la plénitude d'une phrase, d'un vers, sa densité et son délié, son dit et son arrière-pays de silence et de suggestion. C'est un très noble défi, qui reste en même temps artisanal, infiniment modeste et parcellaire. La probité de cet effort-là – je me souviens ici d'Henri Rollan et du crayon qu'il nous mettait dans la bouche pour apprendre à bien scander le texte, ou du mot de Jouvet : « La phrase bien respirée contient tout : la pensée, le sentiment, le mouvement, la couleur » –, c'est peut-être la meilleure façon de répondre à la violence du monde et d'y trouver quelque chose comme un bon usage de soi. ■

¹ Plus particulièrement : *L'Amour d'Alceste, une décennie de théâtre et Ici moins qu'ailleurs* aux éditions POL ; *Conversations sur la formation de l'acteur* avec Jean-Loup Rivière chez Actes Sud-Papiers.

² À partir du 17 avril au Théâtre de la Madeleine.

³ Entre autres : *La Madone des poubelles* et *Un dimanche indécis dans la vie d'Anna* chez Actes Sud-Papiers.

Le 12 janvier, au Théâtre de l'Atelier, a eu lieu la première d'une des pièces les plus attendues du second semestre de la saison théâtrale : *Les Liaisons dangereuses*, d'après Choderlos de Laclos, adaptées par Christopher Hampton dans une vivifiante et formidable mise en scène de John Malkovich... De l'écrire... cela fait quelque chose ! Ce Valmont de légende au cinéma aux côtés de Glenn Close, marquise de Merteuil, non moins légendaire... Vingt ans après, pour cette production, il auditionne plus de trois cents comédiens et comédiennes – légende oblige ! Il s'entoure d'acteurs inconnus du grand public, à l'aube de leur carrière... Belle surprise ! Pauline Moulène, Lola Naymark, Jina Djemba, Rosa Bursztejn et Lazare Herson-Macarel sont diplômés de Florent, Julie Moulrier a suivi les Ateliers Jeunesse. Joyeusement, une semaine après, dans le bar du Théâtre de l'Atelier, trois heures avant d'entrer en scène, Rosa Bursztejn (Cécile de Volanges), Lola Naymark (Émilie), Jina Djemba (Mme de Tourvel), Julie Moulrier (la marquise de Merteuil), Lazare Herson-Macarel (Azolan) et Yannik Landrein (Valmont) échangent émotions et impressions, et la fierté du travail, et la joie et la passion d'être ensemble sous le regard de John Malkovich.

Après cinquante jours de répétitions et une semaine de représentations, la pièce dure un peu plus de deux heures trente, vous jouez sept fois par semaine, dont deux le samedi, et vous êtes tout le temps sur scène... comment allez-vous ?

Lola. — On est très heureux du spectacle, il y a quelque chose qui prend ; il y a beaucoup de monde et le spectacle plaît. On est encore dans la découverte. On expérimente le jeu devant des publics différents, car c'est un spectacle qui le permet.

Rosa. — Moi, j'ai un peu peur de ne pas donner l'énergie nécessaire à chaque fois... et je me dis : « Allez, Rosa ! Volume ! Pas psychologie ! Volume ! » (*rires*).

Racontez-nous les auditions. Il y a eu plusieurs étapes, sur plus d'un an, voire un an et demi pour certains...

Lola. — Personnellement, j'ai passé trois tours, depuis novembre 2010, où j'ai auditionné pour Cécile de Volanges. Plus de nouvelles pendant dix mois. J'ai été rappelée et j'ai repassé une audition pour le rôle d'Émilie. J'ai su que j'avais le rôle en octobre 2011, un mois avant le début des répétitions.

Jina. — C'était un peu *L'Histoire sans fin* ! J'ai auditionné pour Merteuil et Tourvel, toujours avec des partenaires différents... J'ai participé à de longues séances de travail. Plus d'un an après, John Malkovich m'a demandé de rejouer la scène de Mme de Tourvel que j'avais travaillée un an auparavant... J'étais dépassée, je ne me rappelais plus exactement le texte, mais je me suis souvenue de l'essentiel... Tout cela était assez déroutant !

Julie. — On s'en est rendu compte peu à peu que John voulait constituer un groupe de travail. Il a cherché des gens avec qui le vocabulaire de travail pouvait être le même, parce que le rapport au plateau se sent tout de suite : accepter de ne pas savoir, de ne pas vouloir être le meilleur !

Rosa. — C'étaient de sacrées auditions ! J'ai préparé les concours des grandes écoles, même sans succès, et je me suis sentie prête à affronter ce genre de situation... En regardant en arrière, je me dis que ce qu'on apprend sur soi est important dans ces fameux moments des concours... John Malkovich



crédit photos : Gaspard Leclerc

dant la pièce, j'évolue beaucoup autour de l'action principale. On l'a inventé en répétitions. Grâce à John et à son assistante, Fanette Barraya, c'était un peu Noël tous les jours ! Il y avait de nouvelles propositions tout le temps, et libre ensuite à moi d'inventer autour de cela ! En cela c'est un beau cadeau, et cela participe à mon plaisir de jouer tous les soirs.

Rosa, Lola et Jina, vous avez des parcours emblématiques et différents dans la pièce. En tant qu'actrices, vous êtes exposées à une réelle et parfois violente intimité avec Yannik Landrein qui joue Valmont. Les scènes sont admirablement construites, les rapports de jeu denses et diversifiés... très libres aussi... Rosa, tu joues Cécile de Volanges, la candeur et le plaisir de la découverte des sensations des « premières fois ».

Rosa. — Oui, je suis très heureuse de cela. La part de sexualité, je l'ai appréhendée au fur et à mesure. Mais dès l'audition j'ai proposé une approche très sensuelle. Laclos, à travers ces personnages féminins, défend une nouvelle éducation de la femme. Pour moi, Cécile n'est pas une victime. Elle a une curiosité de l'autre et de soi dès le départ... C'est jubilatoire de jouer cela en public. Il y a un message politique, pour moi. L'enfermement des femmes au couvent était une vraie privation de liberté. L'interdit crée la folie nette de désir. Parallèlement, avec Yannik, qui joue Valmont, on a trouvé une relation qui fonctionne entre nous et en complicité avec le public. Yannik est très délicat et inventif. John m'a laissé une grande liberté vers des propositions même grotesques, puis m'a demandé de revenir à un peu plus de sincérité. J'aime ce mot. John l'emploie d'une manière extrêmement fine, sensible et intelligente. Les propositions ne doivent pas être gratuites, mais venir d'une pensée. Par exemple, lorsque je pousse des petits cris de jouissance, et que les spectateurs rient, ce n'est pas juste un effet, car pour moi elle est un peu pathétique, cette Cécile, et elle montre à Valmont : « Regarde, je suis ouverte ! », elle essaie d'être à sa hauteur. Elle se sent aimée et essaie à son tour de donner du plaisir, malgré une grande inexpérience. Ce décalage est drôle, pour moi il est touchant et humain... Œil qui rit, œil qui pleure...

Lola, les scènes d'Émilie, la courtisane de Valmont, sont très présentes. Il y a là aussi une vraie proposition. Une sensualité, cette fois-ci totalement dévoilée, un jeu très libre autour de la sexualité. Tu es parfois complètement nue, et ton corps devient un véritable terrain de jeu pour Valmont. Cette nudité t'a-t-elle posé des problèmes ?

Lola. — Pour John, le contrat était clair dès le début avec elle qui jouerait Émilie. S'il décidait cette nudité, il fallait être capable



de l'accepter. Et je l'ai acceptée. Je l'avais déjà fait au cinéma, mais au théâtre c'est beaucoup plus cru... Et puis, concrètement, en répétition, avec ma robe et mon corset, il était compliqué de faire la scène. On a essayé la chemise de nuit, les sous-vêtements... Cela s'est fait par étapes. Avec Yannik, la scène n'est pas vulgaire. Valmont aime cette courtisane. C'est un jeu entre eux. John est pudique et délicat. Jusqu'au bout il m'a laissé le choix. Il ne voulait pas me contraindre. C'est cela qui comptait à ses yeux. Et puis, il y a cette phrase de Mme de Rosemonde à la fin du premier acte : « Les hommes aiment le plaisir qu'ils prennent, les femmes aiment le plaisir qu'elles donnent... »

Jina, Mme de Tourvel, c'est un don d'elle-même et de son âme...

Jina. — Oui ; pour moi, elle est morte dès le début, c'est une héroïne tragique. Elle n'est pas juste la victime. C'est une vraie dévote, dans ce qu'il y a de noble, elle est dans un combat perpétuel pour sauver l'âme de Valmont, dans une démarche christique. Elle est persuadée que Valmont possède une âme, une humanité, qu'il ne soupçonne pas lui-même ; c'est un magnifique cadeau de jouer cela à cette hauteur. Les scènes entre Valmont et Tourvel sont extrêmement intimes, sensuelles, d'une grande charge émotive. Nous nous sommes peu à peu apprivoisés en répétitions, Yannik et moi, et cela nous permet d'aller plus loin chaque soir.

Rosa. — On joue franc-jeu et assez vite. On est dans l'intrigue qui se noue et dans son urgence.

Lola. — John a tracé un chemin pour nous, il l'a balisé, en insistant sur le fait que même les « plantades » sont justes, à condition de ne pas sortir de l'histoire que nous racontons tous ensemble. Il faut que le théâtre reste vivant.

Julie et Yannik, vous jouez le couple sulfureux Merteuil-Valmont. On voit une réelle complicité d'acteurs entre vous. Vous y mettez beaucoup d'esprit et de brio. On vous sent en invention... Vous étiez l'année dernière ensemble au Conservatoire dans la classe de Nada Strancar ; il me semble qu'il y a un processus proche entre John Malkovich et Nada Strancar dans leur façon d'approcher le travail de l'acteur...

Julie. — Oui, le principe de John et Nada est très simple : il faut partir du texte. Cela ne signifie pas une sobriété absolue. Ce sont des êtres humains et contradictoires. Ils ont un regard d'amour absolu pour les acteurs et une confiance réelle.

Lazare. — Ce rapprochement est juste. Leur point commun est évident : bienveillance pour les acteurs et humilité devant les œuvres. L'essentiel est de raconter une histoire ensemble. J'étais ce matin chez Nada Strancar, car je suis encore au Conservatoire ; au cours d'une scène elle a dit à une élève qui travaillait un monologue de Médée : « À ce moment, tu arraches tes vêtements

« Ils ont beaucoup de talent, ils sont très bien entraînés, ils ont une grande rigueur, et, en fait, à mon avis, ils sont le meilleur choix. Et le fait d'être « inconnu », ce n'est nulle part gênant, parce que les gens vont les découvrir évidemment. Mais aussi, être « connu », ce n'est pas toujours être « capable », ni être « bon », ni être « doué »... et qu'ils soient inconnus, ce n'est pas dire qu'ils ne sont pas doués ou qu'ils manquent de talent. »

John Malkovich

et tu te roules par terre. » L'élève a répondu : « Mais je ne vais pas faire cela avec mon pull ! », et Nada : « Tu fais avec ce que tu as aujourd'hui et maintenant. Pour le reste, on verra plus

tard... » Ce n'est pas anecdotique, cela raconte tout notre travail ici, et l'esprit de notre spectacle.

Julie. — Ce que j'aime là-dedans, c'est que les actes deviennent symboliques, donc théâtraux. Que tu arraches ton pull ou une belle toge de quatre mètres, cela ne change rien, c'est l'acte qui compte, plus exactement de quoi tu nourris ton acte. C'est drôle, je pensais au « concept » que le spectacle n'est pas encore terminé, que nous sommes en travail, en filage ou en répétitions et à la présence de la nouvelle technologie dans le spectacle. Quand Yannik dépose son iPhone à la place des lettres chez Tourvel... Je me dis qu'en fait nous faisons toujours cela en répétitions. Nous n'avons jamais les bons accessoires, on prend ce qu'on a dans la poche pour faire la lettre. Le portable est un symbole, mais cela pourrait être une clémentine aussi. Ce n'est plus anecdotique, cela parle du théâtre, au-delà de la simple idée d'amener une dose de modernité dans la mise en scène...

Ce qui est beau, je trouve, et rare, c'est qu'on a l'impression que c'est une mise en scène au service des acteurs, et non pas des acteurs au service d'une mise en scène.

Julie. — Absolument. On ne sait pas trop ce que ça veut dire, être acteur... Il y a plein de façons de faire ce métier, et John aurait pu faire un spectacle pour des têtes d'affiches – la question s'est posée pour lui. Ce ne serait plus un spectacle d'acteurs, mais, comment dire... de personnalités. Pour moi, on est tous au même niveau et nous racontons une histoire. C'est cela que le spectateur vient découvrir.

Yannik. — C'est certain. Il pourrait nous demander de faire des choses efficaces sur le public, spectaculaires, où l'on sort le grand jeu. Mais c'est par la pièce et le travail que tout doit commencer.

Rosa. — J'aime sentir en scène le potentiel de chacun. J'aime voir Julie dans ce travail de résistance. C'est excitant à regarder. Cette mesure-là entre ce qu'elle pourrait faire et ce qu'elle ne fait pas. Cet espace est passionnant.

Lazare. — Plutôt que l'efficacité, c'est la troupe qu'il a voulu raconter. C'est cette clarté dans le propos que j'ai admirée, surtout dans les toutes dernières répétitions, et l'idée que l'on n'a jamais tout à fait fini grâce à cette liberté qu'il nous a toujours laissée, allant jusqu'à laisser la lumière dans la salle pour la première partie.

Justement, à la première, vous n'avez pas été déstabilisés de voir cinq cents visages, dans cet éclairage ?

Yannik. — Ce n'est pas le plus gênant, puisque nous sommes dans le processus du travail. Ce qui était difficile, en revanche, pendant les quinze premières minutes, c'était de se dire qu'on n'était pas en représentation ! Que l'on n'était pas là pour faire plaisir au public. Nous ne sommes pas là pour montrer ce que l'on sait faire, on est là pour travailler ensemble à raconter

une histoire. Ce qui fait qu'au bout de ces quinze minutes, on était dans la même position que quand John nous regardait en filage... sauf qu'ils étaient cinq cents !

Julie. — C'est nous qui continuons à être les conteurs. On mène la chose. Nous connaissons l'histoire à raconter et pas le spectateur. Dans cette confiance. On a tellement passé de temps à travailler sous son regard à lui, et cela nous tenait tellement à cœur la façon dont il nous regardait. La grande différence, c'est l'énergie. Se retrouver devant cinq cents personnes, c'est étrangement être un peu plus réveillé que d'en emmener cinq, mais c'est la même chose.

Lazare. — Cela donne un sens de continuer à travailler même quand le public arrive. Moi, j'avais peur, car, quand le public est arrivé, j'avais l'impression d'être encore en répétitions... Aujourd'hui, je me rends compte que c'est cet endroit qui fait l'essentiel du spectacle. Jamais John ne nous a donné le sentiment que la première arrivait. En cela, c'est une véritable leçon de confiance et d'enthousiasme. La première, c'était en fait la vingtième avec plus de monde, génial !

Yannik, tu interprètes Valmont : tu es de toutes les scènes. C'est un grand parcours, difficile, cela a-t-il été difficile de gravir la montagne ?

Yannik. — Oui, c'est difficile, mais pas plus pour moi que pour les autres. J'ai eu des moments de doute, car, oui, c'est une immense montagne. Jouer Valmont quand c'est Valmont qui met en scène, c'est troublant... nécessairement ! Parfois, je me disais que c'était trop ambitieux pour moi, mais, au bout du compte, tout était basé sur le plaisir. John nous a dit, en gros : « Je vous aime, faites ce que vous aimez et j'aimerai ce que vous faites. » On a construit dans le plaisir et ce n'est plus une montagne à gravir, c'est juste aimer l'effort.

Après la première, lorsque nous nous sommes vus au bar, j'ai croisé certains d'entre vous avec le montage d'une photo qui vous représentait en groupe en tenue de surfers avec des planches, dos à la mer...

Lola. — Oui ! C'est la métaphore qu'a employée John Malkovich aux notes de la dernière générale... Que les acteurs étaient de petits surfers sur l'océan, avec leur petit bout de bois, minuscules, et, tous les soirs, ils devaient se mettre devant la vague, dos à la mer... et qu'on ne pouvait rien forcer. Quelquefois la vague ne vient pas, il faut juste savoir l'attendre, puis la prendre... encore une fois, sans rien forcer. Sentir la vague du public, et puis la vague que nous créons entre nous... Prendre mesure de la vague, c'est ne pas se mentir. Cette vague, c'est la rencontre du matériel qu'on avait et du public.

Propos recueillis par
Cyril Anrep

Il y avait encore beaucoup à transmettre de cette discussion passionnante ; un



AU SIÈCLE DERNIER – c'était hier –, en Bulgarie, Antonia Malinova, après ses études au Conservatoire, reçoit un prix pour son interprétation dans le rôle de Maria Ivanovna, la jeune fiancée du *Mariage* de Gogol, au Festival de Varna. Elle obtient ainsi le droit de jouer à Sofia (à cette époque, le prix était la condition sine qua non pour exercer dans la capitale). Elle rejoint Borislav Tchacinov et participe à la fondation du Théâtre derrière le Canal, troupe dissidente de celle, permanente, du Théâtre national.



C'est à Varna justement que Galin Stoev est ébloui par cette jeune étoile. Il a douze ans, sa mère l'a casé dans l'école de théâtre pour enfants de sa ville. Un beau soir,

Antonia, sur scène, le découvre assis dans la salle au premier rang, affichant un sourire qui cache mal son appareil dentaire. Il devient dès lors un de ses plus fidèles admirateurs.

Des années plus tard, les revoici, complices et souriant de toutes leurs dents blanches, salle Francis Huster, où Antonia a invité Galin pour une rencontre. Ce jeune homme est devenu un metteur en scène de dimension internationale. Il vient de présenter *Le Jeu de l'amour et du hasard* à la Comédie-Française ; les élèves ont vu le spectacle et les questions tourmentent beaucoup autour de ce travail.

Il avoue d'emblée qu'il aurait préféré Tchekhov, mais Muriel Mayette lui a imposé ce Marivaux. Il avait déjà abordé l'auteur en Bulgarie dans une traduction, il l'a réellement découvert ici grâce à la langue : « Il faut être concret sur chaque phrase, trouver les ruptures qui créent le rythme. Finalement, c'est plus charnel que cérébral. Je n'aime pas reproduire la tradition, je préfère dénicher quelque chose de plus contemporain. *Le Jeu* navigue sans cesse entre histoire et modernité ; l'important est de toucher à l'humain. Aujourd'hui, on a moins de repères, le moins qu'on puisse faire est de rencontrer l'autre. »

C'est sa deuxième mise en scène salle Richelieu. La première, *L'Illusion comique*, avait donné lieu à beaucoup de critiques et de débats. Cette fois-ci, il a tenté d'être plus humble et d'aborder le travail en plus grande empathie avec le public.

« Tout s'entremêle dans cette pièce. La gravité des problèmes de société est racontée à travers l'intimité des maîtres et des valets, c'est à la fois beau, cruel et drôle. Pour les maîtres, c'est dingue et excitant de se changer en valets. Pour les valets, changer d'habits, cela permet de rêver à une autre condition, c'est comme si on gagnait au Loto. Il me semble qu'on peut faire entendre la force qui se met en route et qui conduit à la Révolu-

tion. Cinquante ans plus tard, les enfants d'Arlequin et de Lisette couperont les têtes des enfants de Silvia et de Dorante. »

Il aborde aussi la question des traductions : « Un grand texte parviendra toujours à être plus fort qu'une mauvaise traduction. Pour le français, c'est un peu différent, il n'est pas aisé de faire entendre Marivaux à l'étranger, le sens est tellement inscrit dans la langue. »

Galina Stoeva est affable, il répond aux questions simplement, avec humour souvent : « Au théâtre, on comprend toujours les choses après, c'est terrible ! » – « Quand deux acteurs se regardent sur un plateau, c'est soit qu'ils s'aiment, soit qu'ils se haïssent. »

Pour lui, un metteur en scène peut comprendre un acteur sans être lui-même un bon comédien, ce qui est son cas, prétend-il, tout en reconnaissant qu'il est bon de commencer par cette voie. Ce qui l'intéresse, et même ce qui le fascine, c'est d'assister à la traversée du corps de l'acteur par un texte ou par une émotion.

Plus tard, les élèves lui montrent deux scènes, l'une de *La Fausse Suivante*, en écho à sa mise en scène du *Jeu*, et l'autre tirée d'*Intrigue et amour* de Schiller. Il écoute et regarde avec attention chaque extrait dans son entier et prodigue de précieux conseils. « Chaque scène est comme une petite pièce. Les personnages ne sont pas les mêmes au début qu'à la fin, on doit les faire avancer. Pour cela, il est important de se fixer des enjeux précis, sinon on fait du sur-place et c'est l'ennui assuré. » – « Il ne faut pas être trop vite dans le résultat, il faut bien passer par le processus qui y conduit. » – « Chaque fois qu'on ment, le corps est contre l'esprit. »

Il se montre ouvert, disponible, attentif, regarde le temps qui passe, regrette de ne pouvoir écouter tout le monde. Il nous quitte, on l'applaudit, il nous dit au revoir. Chiche !

FXH

Les enfants de Carmen !

« Chassez par vos chants,
Les esprits méchants ! »

Is y sont parvenus, les choristes florentins... Grands et petits, tout de rouge et de noir vêtus, nous ont plongé dans un beau folklore andalou, et ont été prompts, dès l'ouverture, à nous réchauffer.

Pour qui n'avait jamais mis les pieds en Espagne, à l'image de Bizet lui-même, ce florilège d'inspiration ibérique avait de quoi séduire... On retiendra, quasiment de bout en bout, un tableau chatoyant à la dramaturgie plutôt statique, celle-là même souhaitée par Bizet, également homme de théâtre, qui aspirait avec ses librettistes Halévy et Meilhac à ce que celui-ci soit palpitant, direct.

Le choix des extraits, issus de *Carmen*, mais aussi de *L'Arlésienne* ou encore *Les Pêcheurs de perles* faisait bien ressortir les thèmes de prédilection du compositeur : les femmes, les passions, le sentiment de la mort inéluctable (bien que celui-ci nous eût parfois échappé de la part de certains interprètes, tout à leur joie de célébrer l'amour et la beauté...)

L'énergie dramatique et les parties vocales et instrumentales se mêlaient et alternaient judicieusement pour dépasser l'aspect festif et enlevé, portées par l'accompagnement, indéfectible depuis 2008, de l'Orchestre Symphonique de Clichy dirigé par Fabrice Caracciolo.

Certes, toutes les jeunes femmes ne jouaient pas de leur sensualité et de leur éventail avec autant de cœur les unes que les autres, tous les solos et chœurs n'étaient pas affranchis des difficultés vocales... Mais on nous a offert à voir et entendre l'essentiel : des tableaux aux climats opposés, des duos d'amoureux empreints d'intensité... Je garde notamment en mémoire Thomas Langlet et sa « valentine » Manon Haristoy, entourés des autres couples, l'impact du chœur *Sur la grève*, qui gronde sourdement jusqu'à éclater pour largement nous persuader que « la fortune est là-bas », ou encore cette *Danse bohémienne*, dont le mouvement inattendu nous a transportés...

En tant que chargée de cours des ateliers enfants, je ne peux que saluer l'initiative d'intégrer leurs volontaires au projet. Ils ouvraient et fermaient le bal (*À la garde montante* et *Les voici ! Les voici !*), et leur présence m'a profondément



crédit photo : Thomas Briand

émue (merci à Alexis Mériaux qui les a dirigés). Comme si cette gageure ne suffisait pas, Laurent Austry nous a même gratifiés de sa propre participation dans l'air d'Escamillo *Votre toast*, en soutien à Thomas Loureau, lui-même déjà bien engagé !

Dans l'ensemble bien maîtrisé, le spectacle a rempli son office : nous prémunir contre le venin moralisateur et puritain en nous enveloppant d'un lyrisme chaleureux...

Esther Ebbo

RIEN NE VIENT PAR HASARD. Il a bataillé, Nicolas Giraud. Avec obstination. Avec acharnement. Il offre toute sa lumière à l'écran, on ne voit pas le vide, ni l'ombre. Sa présence et son éclat annihilent les difficultés. Et pourtant... enfant, il ne se rêvait pas acteur. Dans sa Charente natale, il suit les traces de son père en obtenant un CAP de maçonnerie ; puis il s'oriente vers la prothèse dentaire et s'installe à Saint-Pierre-d'Oléron, en face d'un cinéma. Le soir, il déchire les tickets à l'entrée et vend les glaces. Il y voit tous les films. Un beau jour, Bruno Podalydès arrive avec son équipe et tourne *Liberté-Oléron*. Nicolas se présente, il est engagé comme silhouette dans l'emploi de jeune surfeur et hop ! C'est parti ! La passion, en germe chez le spectateur de cinéma qu'il est, l'envahit et il monte à Paris tenter la redoutable aventure.

Un mois dans un cours dramatique, cela ne lui plaît pas, il n'y est pas à sa place, il a soif de liberté. Il devient barman pour gagner sa vie, s'achète un scooter pour s'assurer qu'il n'a pas peur de rouler dans les rues de la capitale, « regarde les filles, leurs chevilles, leurs mollets, les nuques, les poignets, les attaches en somme... » Il voit un film par jour, collectionne les tickets et en fait un mur, c'est cela son école. Chacun sa route : « Il faut savoir ce qui nous correspond et ce qui nous fait du bien. Et puis attendre, espérer, mais agir. Toujours agir. »

Il est comme ça, Nicolas, il se raconte simplement, avec franchise, droit dans ses bottes. Il cultive naturellement le paradoxe entre la douceur et l'assurance, entre le sourire et la gravité. Il sait être inflexible. Il ne se perd pas dans l'anecdote. Il est venu à la rencontre des élèves pour leur parler dans les yeux. En mai dernier, il avait participé au jury de la Classe libre, un rôle nouveau pour lui, qu'il avait pris à cœur, avec la probité qui le caractérise. « J'ai été le plus honnête possible sur ce que je ressentais en considérant bien ce que le candidat donnait à ce moment-là. C'est beau d'observer la prise de risque de chacun, j'étais ému, je me sentais comme un observateur privilégié et j'ai simplement donné mon point de vue sur ce qui m'a touché le plus. » Et il ajoute en souriant : « J'étais souvent d'accord avec votre directeur ! » Ce jour-là, proposition lui est faite de venir témoigner de son expérience, de son histoire personnelle, pour être aussi à l'écoute de cette nouvelle génération qui se bouscule au portillon de leurs espérances. Il accepte spontanément, même s'il y voit une sorte de risque, ce qui ne serait pas sans le séduire. Le voici donc salle Francis Huster, face à la curiosité des élèves. Il prévient aussitôt :

« Parmi vous, certains vont être absolument hermétiques à mon discours. Ils vont avoir envie de le rejeter. D'autres vont y adhérer parce que cela va les toucher intimement. »

La première question porte inévitablement sur les débuts. « Le désir irrésistible d'être acteur est venu du tournage à Oléron, comme une évidence. Denis Podalydès, que j'ai revu à l'occasion du tournage du *Premier Homme* de Gianni Amelio, se souvient encore du feu qui m'habitait à ce moment-là. Cela peut paraître arrogant, mais je me suis tout de suite senti plus fort. Il faut avoir la prétention de ses attentes, de ses désirs. Je suis convaincu que la vie est là où cela fait peur, là où on doit se risquer. »

Lui qui se dit plus cinéphile que théâtral, c'est tout de même sur les planches qu'il fait ses débuts. Il est engagé pour remplacer un acteur dans *Le Squat* de Jean-Marie Chevret.



« C'est tombé idéalement, et ce fut le début de ma route. Six mois après mon départ de Charente, je découvrais ce qu'était la vie d'acteur. Aujourd'hui, je refuserais peut-être une telle pièce, mais cet engagement m'a appris qui j'étais. C'était bien pour cela que j'avais quitté le petit confort de ma vie à Oléron. »

Paris le séduit d'emblée, il se sent très vite chez lui. Il en aime l'anonymat, la solitude ne l'effraie pas. Son premier agent lui fait passer des castings pour la télévision. Il obtient notamment un rôle récurrent dans la série *Femmes de loi*.

« Très vite, j'ai gagné de l'argent, j'apprenais mon métier, mais ce n'était pas ce que je voulais faire et j'ai démissionné. Les gens me traitaient de fou, ma mère en premier, qui avait peur que cela s'arrête. Mon départ n'était pas qu'une affaire artistique, je n'étais pas heureux, tout bêtement. Je suis convaincu qu'il faut partir sans assurance et profiter de l'énergie de cette décision. Ce qu'on ressent intimement nous pousse à faire des choix. Les choses sont là, il faut essayer de les saisir et de les transformer, avec volonté et endurance. »

Le premier vrai pas, celui qui a compté, il le franchit avec David Oelhoffen et son court-métrage *Sous le bleu*. Il fait le tour du monde, obtient des prix, tout cela avec la conviction intime de découvrir un réel territoire émotionnel. La preuve en est que pour coécrire son premier film, l'adaptation de *L'Impureté d'Irène* de Philippe Mezescaze, il fait appel à lui. Un témoignage d'amitié et de fidélité partagée.



crédit photos : Thomas Briand

« Je vis tout avec intensité, mes amis souffrent de mon exigence vis-à-vis d'eux, qui est pourtant moindre que celle que j'ai à mon égard. Vouloir faire ce métier, c'est le vouloir entièrement. C'est long, dur, instable, fragile, ce qui impose une réelle exigence. »

Nicolas Giraud n'est pas qu'une jolie petite gueule ; complexe, il n'aime rien tant que les rôles singuliers. Il suffit de lire sa filmographie pour constater qu'il ne s'enferme pas dans un registre. De *Nos retrouvailles* (encore David Oelhoffen) – un fils en quête de son père – à *Comme une étoile dans la nuit* – un amoureux passionné et condamné par la maladie –, du scientifique follement épris d'amour dans *Les Aventures d'Adèle Blanc-Sec* au frère sensible et complice de *Voir la mer*, il conjugue son jeu au pluriel en offrant à chaque fois une figure nouvelle.

« Je m'épanouis dans ce qui est paradoxal, contradictoire, humain. Je ne cherche pas spécialement à exposer ma virilité, je cultive même fortement ma féminité. »

Les questions ont tourné aussi autour de son rapport au théâtre...

« Sans doute je n'aime pas fondamentalement le théâtre. Pourtant, en ce moment, je répète la première pièce de Ladislav Chollat¹, en qui j'ai toute confiance. Cela va peut-être me faire changer d'avis. Mon angoisse au théâtre est de devoir parler fort et d'arriver neuf tous les soirs. Je n'ai pas envie d'être spectaculaire, ce n'est pas ma manière d'être. Je fais la différence entre acteur et comédien, je ne suis pas quelqu'un qui aime jouer. Au cinéma, j'aime chuchoter, me taire, être, j'aime aussi l'image et le son. Le théâtre et le cinéma sont deux grammaires différentes. Les répétitions actuelles me font vivre des moments exceptionnels, je fais tout pour aller vers mon personnage, mais la réciprocité est vraie, je fais tout aussi pour le ramener à moi. C'est passionnant d'avoir la liberté de travailler avec l'auteur, qui est aussi le metteur en scène, dans l'échange. »

... et sur son image au cinéma.

« Je n'ai pas de problème avec ça ; ce qui m'intéresse d'abord, c'est d'être touché par le film et que je puisse servir l'histoire. Ma voix m'a souvent intrigué, surtout au début, plus que mon image. Certains rôles sont très éloignés de ma propre identité. Dans *Adèle Blanc-Sec*, je n'ai pas eu l'impression de me voir. Au début, quand je n'obtenais pas un rôle, je le prenais mal, j'avais le cruel sentiment de rater quelque chose. Aujourd'hui, quand cela arrive, c'est que je ne dois pas le faire. Ailleurs m'attend. Il faut l'accepter, c'est le seul moyen de tenir le coup. J'essaie donc de me battre pour ce en quoi je crois. Je suis anxieux de nature, pas angoissé, et je parviens à en faire un moteur pour avancer. »

Cultivant toujours le paradoxe, Nicolas Giraud assure que la condition d'acteur se révèle être plus douloureuse en dehors des plateaux. Tourner n'est pas le plus difficile. Il faut apprendre à vivre en dehors du travail. Dans l'oisiveté. Tout sert quand on est acteur. Il faut aussi savoir se ménager des moments pour rêver, pour imaginer.

« Peu à peu, ce métier m'a construit et m'a ouvert les yeux. L'important est d'aiguiser son identité, d'acquiescer un talent propre. Mon chantier réside dans l'intimité et dans mes secrets. »

FXH

¹ Nicolas Giraud joue la pièce de Ladislav Chollat, *Je ne serai pas au rendez-vous*, aux côtés de Clémentine Poidatz, Aurore Auteuil et Roger Dumas au Théâtre des Mathurins.

Laurent Bellambe et Julien Chavrial, du collectif Les Possédés, ont animé un stage avec la Promotion XXXI de la Classe libre. Le choix du travail a porté sur *Stilla Vatten* (*Tristano*). On traduit le titre original par *Eaux dormantes*. Norén évoque la perte de la mémoire, le mal-être de notre société occidentale. Après un banquet, les convives se racontent. De tout, de rien, des vacances, un ennui petit-bourgeois suinte peu à peu. La parole se fissure, elle ouvre des gouffres, l'eau dormante et croupie s'anime, elle déverse un torrent de banalités rances. On pense à Nathalie Sarraute dans ses interrogations. Une création collective s'est emparée de ce texte pour aboutir à des représentations Plateau Max Ophüls. **Julien Chavrial** parle du processus à **Jean-Pierre Garnier**.

Jean-Pierre Garnier. — **Julien, tu peux nous expliquer comment s'est porté votre choix pour ce travail sur le texte de Lars Norén qui, je crois, est un auteur que vous n'avez jamais abordé en tant qu'acteurs ?**

Julien Chavrial. — Non, nous n'avions jamais abordé cet auteur. En fait, nous avons, tous les deux avec Laurent, un chemin complètement différent qui nous mène à cet auteur. Laurent avait vu *Catégorie 3.1* monté par Jean-Louis Martinielli. Moi, j'avais vu une mise en scène de Thomas Ostermeier à l'Odéon, *Démons*. L'écriture nous intéressait. Mais nous avons vite pris conscience des écueils dans lesquels nous pouvions tomber avec les élèves sur une pièce comme celle-là, où effectivement il y a plein de numéros d'acteurs. Nous pouvions en faire quelque chose de très scolaire. Nous avions peur de cela. Et le pari que nous nous étions lancé était de monter un spectacle. Donc, du coup, nous avons essayé de trouver une chose plus « humaine ». Et, en fait, ce *Tristano* est arrivé ; c'est Marie (ma compagne) qui me l'a offert, et je l'ai lu et j'ai tout de suite senti ce qui pouvait se passer avec les élèves sur le plateau, le concret. Même si c'est verbeux. Laurent, lui, était beaucoup plus sceptique. Nous avons été un peu précipités par l'obligation de faire un choix. Et, avec le recul, le propos de la pièce me dérange un peu. Le travail que nous avons fait avec les élèves, c'est autre chose. Je suis fier de ce qui s'est passé.

JPG. — Tu peux nous dire pourquoi ? Qu'est-ce qui te dérange ou qu'est-ce qui te questionne finalement ?

JC. — J'ai l'impression que la pièce est un panier dans lequel il a mis toutes ses obsessions. Lars Norén est schizophrène. Il a été diagnostiqué très jeune. Nous sommes entrés dans les sujets, le génocide, la Shoah, la haine des Allemands, qui, je pense, nécessitent une maturité de jeu peut-être plus grande et plus décalée, pour ne pas en faire une chose trop frontale. Nous avons amené des images très fortes (la viande, le frigo...), mais il y a eu aussi des propositions d'élèves, c'est vraiment une création collec-

tive, j'y tiens ! Même si au début ils étaient un peu déroutés, ils se sont très vite pris au jeu.

JPG. — En même temps, quand on connaît un peu votre itinéraire, celui du collectif Les Possédés, le choix de cette pièce n'est pas si surprenant que ça. On y retrouve beaucoup de propositions qu'on a déjà pu voir dans certains de vos spectacles. Ne serait-ce que la question de la cellule familiale et la polyphonie de parole autour de ça...

JC. — Oui, tu as tout à fait raison.

JPG. — Les élèves n'ont pas nécessairement déjà l'expérience de travailler avec un collectif, en l'occurrence un duo, Laurent et toi ? Comment s'y prend-on concrètement pour passer du texte au travail ?

JC. — On commence toujours par un travail à la table, jusqu'à ce qu'il s'épuise, pour décortiquer le texte, le sous-texte, pour trouver toutes les trames qui vont nous permettre d'être sur le plateau sans se poser ces questions. Cette première étape est effectuée de manière chorale ; par manque de temps, nous l'avons simplement esquissée. Ensuite, Laurent et moi avons travaillé beaucoup en amont des séances avec les élèves pour résoudre certains questionnements.

JPG. — Comment vous vous répartissez le travail Laurent et toi ? Ça avance comment ?

JC. — Sur ce projet, on est partis de nos individualités, de nos personnalités, puis de celles des élèves. On les a pris comme ils étaient, nous n'avons pas essayé de calquer sur eux quoi que ce soit. C'est aussi l'essence de notre travail. On part de nous, on ne se pose pas la question de la composition. Si vraiment on doit faire quelque chose de cet ordre, on se dit juste que c'est possible. Du coup, on élimine toutes les questions qui n'ont pas lieu d'être sur l'interprétation. Au théâtre, il suffit de se dire c'est un avion

(il montre un paquet de cigarettes), et il y a un avion. C'est absurde, mais c'est vrai. Ce sont des jeux d'enfants.

JPG. — On a l'habitude dans nos pays occidentaux d'avoir un chef de troupe, un metteur en scène. Là, il y en avait deux. Les élèves ont l'habitude d'avoir un seul référent. Au quotidien, il doit y avoir aussi des contradictions entre vous, que j'imagine constructives.

JC. — Laurent et moi, on a, je pense, résolu nos problèmes d'ego en tant que metteur en scène ou directeur de troupe. C'est assez instinctif : quand l'un ne sait pas, l'autre a une réponse, comme des vases communicants. C'est un échange de sensibilité, d'affinité, ce n'est pas construit. On ne se dit pas : « Toi, tu vas travailler cet aspect-là de la pièce. » Vu que j'avais apporté la pièce, Laurent était un peu plus en retrait au début, et puis, au fur et à mesure, il s'est greffé au travail de manière plus concrète. J'ai un défaut, c'est d'aller souvent sur le plateau et montrer aux élèves, mais ça permet d'avancer un peu plus vite. Le collectif a tout de même pris le dessus, parce qu'à un moment donné, même les élèves se sont pris au jeu. Ils ont vite donné des avis.

JPG. — L'extension du collectif responsabilise chacun des élèves dans la mise en scène. Ils ont pu ainsi découvrir votre fonctionnement en tant que collectif. Cette part de prise de rôle dans le travail, l'avez-vous induite, l'ont-ils prise par eux-mêmes ?

JC. — Dans notre manière de travailler, ce n'est pas parce qu'on a une idée au début qu'il faut la tenir à tout prix jusqu'au bout. Cela fait partie de la qualité du travail qu'on peut proposer. Au tout début, il fallait les attirer vers la pièce choisie, leur donner envie de la jouer. Les deux premières séances de lecture ne furent pas convaincantes. À partir du moment où on a senti qu'il y avait une matière, que ça s'est précisé pour Laurent et moi, on leur a donné des vraies directions et ils ont commencé à se prendre au jeu. Ils ont essayé de comprendre, de travailler chez eux, d'entrer concrètement dans le travail. On a gommé peu à peu une place d'enseignant pour aller plus loin dans le collectif. On a réussi au bout du compte à égaliser. Au sein des Possédés, je suis un de ceux qui prend le moins la parole ; ça ne veut pas dire que je ne travaille pas. Chacun doit prendre la place qui lui est propre. Il ne faut pas se forcer.

JPG. — Comment est venue l'idée de la double distribution ?

JC. — Ce n'est pas venu très vite ; il nous a fallu quelques lectures. Mais nous avons eu un bon instinct pour la distribution avec Laurent. Nous les avons guidés vers certains personnages ; après, c'était à nous de savoir comment se faisait le relais. Et ça s'est fait ensuite sur le plateau, dans la fluidité. Toutes les choses se sont construites au fur et à mesure. On a essayé de clarifier cette passation de rôles pour le spectateur. De plus, la scénographie induit cela très nettement. Ensuite, on avait tout loisir de prendre des libertés.

JPG. — Ce que je trouve très bien, c'est qu'au bout d'un moment, le spectateur n'a même plus le souci de savoir qui fait le relais de qui, parce qu'on sent très bien la parole, la pensée. Ce qu'il y a à voir et à entendre est ailleurs.

JC. — La frayeur que nous avons eue, c'était d'être scolaires. On essayait de trouver le sens. J'ai écrit un texte aux élèves : « Il faut mettre vos ego de côté, il faut écrire ensemble et monter un spectacle, on n'est pas là pour promouvoir une ou deux personnes. » Après, il n'y a eu aucun problème. Certains sont plus fragiles que d'autres, ils ont besoin d'être rassurés ; mais on a réussi à passer le cap de l'ego.

JPG. — Pendant l'échange de travail, au-delà du traitement du texte de Lars Norén, quand on est un collectif comme le vôtre et qu'on se retrouve avec des jeunes acteurs en début de carrière on se raconte quoi ?

JC. — On n'a pas essayé de faire copain-copain, mais de se connaître. Et puis d'être humains. On ne rentre pas dans l'intime, j'exagère un peu, mais en tout cas on essaie d'être simple tout en étant strict, parce qu'il faut l'être aussi. Dans le texte que je leur ai écrit, il y a des poncifs sur le théâtre : « Je ne vous dis pas que le théâtre c'est la vie, on a une vie chacun à côté de notre projet, à côté de l'école et j'estime que c'est important de se nourrir de cette vie-là. » Et, partant de là, ça laisse un champ à des discussions multiples. Ils viennent, ils posent des questions. En tout cas, on ne s'est pas donné de ligne. On ne se disait pas : « Aujourd'hui, il faut qu'on leur parle de Louis Jouvet », ou de je ne sais quoi.

JPG. — Six semaines de travail, c'est court. Il a sûrement fallu sacrifier des choses. Si c'était à refaire, ou si vous aviez plus de temps, vous auriez mis plus l'accent sur d'autres choses ? Des regrets, des manques ?

JC. — Au début, je ne pensais pas qu'on pouvait faire une telle lecture de la pièce avec autant de violence, avec la force des images. Si on avait eu plus de temps, si on avait pu faire plus de filages, si on avait pu travailler davantage le texte dans le corps, on aurait peut-être réussi à édulcorer certaines choses. Quand je dis édulcorer, ce n'est pas de manière négative, mais plutôt amener du second degré, rentrer dans un réel travail de scène. On aurait pu aller plus loin dans certaines scènes. Effectivement, au bout d'un moment, il fallait qu'on se dise : « Tu as la bonne direction ; maintenant, lâche-toi. » Le travail se fait un peu tous les jours, il ne se fait pas qu'en répétition, il se continue après. C'est évolutif, c'est de l'art vivant. Mais non, il n'y a pas de regrets. L'intérêt du collectif renvoie à des questionnements qu'on ne se pose pas forcément quand on est seul à lire la pièce chez soi. Cette effervescence-là se fait plus facilement quand on se connaît et quand tu n'es pas à cette place d'enseignant. Regrets, oui, il y en a toujours un peu, parce qu'il a fallu faire des choix dans la scénographie, dans la direction de jeu, etc.

JPG. — Vous avez l'habitude de travailler dans la durée et la longueur. Finalement, ce travail d'école correspond à une première phase que vous feriez vous.

JC. — Oui, ce serait notre travail à la table, et après on laisserait reposer six mois, pour pouvoir trouver une solution à la question posée par le texte. La première ébauche de travail, le premier jet sont suivis d'un temps où on peut laisser redescendre. Ce temps-là est essentiel, et cette fois on n'en a pas bénéficié. Si on avait eu ce temps, ne serait-ce que quelques jours de plus, cela nous aurait permis de pouvoir se poser d'autres questions, de relancer la mécanique.

JPG. — Qu'est-ce qui vous a étonnés, surpris pendant ce travail ? Positivement et négativement ?

JC. — Certainement la propension qu'ils ont eue à faire des propositions. Ça a été assez étonnant. À partir du moment où on avait un peu enlevé les poncifs et toutes les directions vers lesquelles on ne voulait pas aller, une fois qu'on a été d'accord sur un principe de jeu, il y a eu des moments où ils sont arrivés avec des propositions véritables. Des choses se passaient dans le jeu... Ce qu'ils ont fait, je suis incapable de le faire, et ce n'est pas de la modestie mal placée. Ils ont pris le projet et la proposition... avec force. Même les très jeunes. Je leur ai dit de ne pas jouer, or, à leur âge, ils ont juste envie de monter au plafond, de crier et puis de faire le singe. Ils sont rentrés dans le travail en se posant de questions pour chercher l'évidence, la simplicité. C'est ça qui m'a le plus étonné. Et c'est dur à trouver au théâtre, c'est ce qu'il y a de plus dur, je trouve.

JPG. — Et, inversement, des moments de doute, de crise, de panique, d'angoisse ? Chez vous, chez eux ?

JC. — Comme je te le disais tout à l'heure, la première lecture, sans aucun doute. Je me souviens d'avoir appelé Laurent, après la deuxième ou la troisième lecture ; il me dit : « Écoute, je crois qu'il faut que nous changions de texte, on ne va pas s'en sortir », et puis on s'est dit : « Non, ils vont nous prendre pour des fous si nous faisons ça. » Eux, je crois qu'ils se sont laissés porter doucement au début, et puis il y a eu le moment où je leur ai écrit le texte et j'ai senti qu'il y avait un peu des « Mais qu'est-ce que je vais faire, je vais avoir dix lignes, quinze lignes, une scène, deux scènes... » Il fallait juste recadrer pour ne pas les inquiéter. J'aime travailler dans la bonne humeur, car j'avance plus vite et je laisse la possibilité aux autres de ne pas s'inquiéter de mes soucis, de mes problèmes de vie, que sais-je. Il n'y a pas eu de moment où il fallait mettre le poing sur la table, enfin pas plus que d'habitude. Il n'y a pas eu de clash. Il y a eu nécessité de parler à certaines personnes pour les rassurer, c'est tout.



JPG. — Et sur l'évolution des représentations ? Une sorte de work in progress ?

JC. — Ça a été très rapide, car on a joué quatre représentations. Ils ont bien tenu le projet, de bout en bout, sans déraiper ; je les en remercie, parce que ce n'était pas évident. On a continué un travail évolutif, je leur ai fait des notes tous les jours avec Laurent. Ça continuait à chercher, à s'essayer, on pouvait certainement aller plus loin. Je crois néanmoins que même eux n'ont pas encore tout à fait l'assurance pour se dire : « OK, tout ce qu'on a fait c'est super, maintenant je vais changer. » Donc il faudrait qu'on continue à travailler ensemble pour qu'ils éprouvent cette liberté. Mais maintenir cette pièce-là sur la durée, avec cette qualité de concentration, d'écoute, c'était déjà bien.

JPG. — Que vous apporte cette expérience de pédagogue, de formateur ? Comment cela sert votre travail d'artiste, et réciproquement ?

JC. — Concrètement, et je ne parle que pour moi, ça m'a complètement décomplexé quant à l'idée de faire une mise en scène, chose que je m'étais toujours interdite, je ne sais pas pourquoi. Parce que c'est la première fois que je fais une mise en scène avec Laurent. Je parle de mise en scène parce qu'on avait une place où il fallait faire des choix, même si ça reste collectif. En tout cas, c'est la première fois que je travaille avec des élèves qui ont du répondant. Habituellement, je travaille dans des lycées, des collèges, il y a parfois des talents, mais ce sont essentiellement des jeunes gens qui savent à peine lire. Et, du coup, c'était très appréciable de se retrouver avec des élèves qui répondaient aux propositions. Dorénavant, mettre en scène, pour moi, c'est faisable ; je ne dis pas que je vais le faire, mais c'est faisable. Ça m'a ouvert cet horizon de me dire : « Pourquoi pas mettre en scène quelque chose ? » Et puis, ça m'a donné envie de retravailler avec eux ; c'est un groupe auquel on s'est attachés, Laurent et moi, parce qu'il s'est vraiment passé quelque chose entre nous, sur le plateau et humainement.

JPG. — Et ça fait quoi de se retrouver de l'autre côté de la barrière, une quinzaine d'années après, dans le même lieu, finalement ? De changer d'angle de vue ?

JC. — Au début, c'est très rigolo. À notre âge, Laurent et moi, finalement, même avec quelque appréhension, même si ce n'est pas gagné d'avance, c'est cependant dans l'ordre des choses de partager tout ce qu'on a vécu depuis que nous avons quitté l'école. Pour nous, c'est important de pouvoir l'échanger avec des élèves, de pouvoir témoigner. Je suis content d'être revenu pour partager notre expérience, petite et grande. ■



Entretien réalisé par Jean-Pierre Garnier

crédit photos : Thomas Briand



Laurent Bellambe et Julien Chavrial

Polisse, réalisé par Maïwenn, a été assurément un des films-choc de l'année 2011. Tout le monde, presse et public, s'accorde sur la prestation de JoeyStarr, décrit comme une « bête de scène crevant l'écran », « diamant brut » ou autre « révélation du cinéma français » ... Le temps de quelques scènes, Anne Suarez, comédienne formée au Cours Florent puis à l'Ensatt, chargée de cours en 2^e Année cette saison, lui a donné la réplique. Témoignage d'une rencontre, quand deux acteurs aux parcours diamétralement opposés se retrouvent devant une caméra.

Jérôme Léguillier — Comment as-tu été choisie pour ce rôle ?
Anne Suarez — Grâce à un directeur de casting, Nicolas Ronchi, qui m'a fait rencontrer Maïwenn. Elle m'avait vue jouer au théâtre dans *La Dame aux camélias* avec Isabelle Adjani. On s'est rencontrées, on a discuté. Et elle ne m'a même pas fait passer d'essai.

J.L. — Pas d'essai ?

A.S. — Non, il n'y en a pas eu. C'était un coup de poker de sa part. Elle fonctionne beaucoup à l'instinct, elle a senti qu'il y avait un truc qui pouvait coller sûrement... Elle m'a fait lire le scénario. Je ne savais pas qui serait mon partenaire à ce moment-là.

J.L. — Ah bon ?

A.S. — Je l'ai même su assez tard.

J.L. — Y a-t-il eu une préparation au tournage ? Une rencontre avec le partenaire, une lecture ?

A.S. — Aucune préparation. À la différence des autres personnages du film, qui ont eu une grosse préparation sur le terrain, je n'ai absolument pas rencontré Didier avant. Je n'ai revu Maïwenn que deux fois. On a fait de longs essayages costumes, on a imaginé le personnage, l'idée des tresses qui identifient tout de suite le personnage. C'est une allure qui était très loin de moi, qui caractérisait immédiatement le rôle et qui m'a donné les clés pour l'interpréter.

J.L. — Toujours sans savoir qui serait ton partenaire ?

A.S. — Effectivement.

J.L. — Alors quand ?

A.S. — Très peu de temps après le coup des tresses ! Donc quelques jours avant le début du tournage. Quand j'ai appris que JoeyStarr allait jouer mon mari, j'étais séchée. J'étais à la fois euphorique et flippée. Le personnage m'impressionnait. J'ai pensé à Maïwenn ; le fait qu'elle m'associe à lui – qu'elle connaît très bien – m'a fait tout d'abord plaisir. Un sentiment mêlé de peur et d'envie...

J.L. — Quand a eu lieu la rencontre ?

A.S. — Le matin du tournage. C'était le premier jour de tour-

nage du film, ce qui m'a rassurée, car je n'étais pas la seule flippée. On s'est dit bonjour, on était au parc Monceau – avec une gamine qui jouait notre enfant. Le rapport a été très pro. Ni amical, ni désagréable. Juste pro. Puis, une complicité est née doucement, mais dans le travail.

J.L. — À aucun moment avant « Moteur », il n'y a eu d'échange ?

A.S. — Rien du tout. « Moteur »

et on tourne. Aucune répétition.

Quelques indications de Maïwenn

et on y va. C'est en jouant qu'on a brisé la glace finalement. L'avantage pour les acteurs, c'est que Maïwenn fait beaucoup de prises, elle dirige pendant les scènes. Elle fait beaucoup improviser.

J.L. — Ce que je retiens de tes scènes, ce sont des moments assez violents...

A.S. — Pour ces moments, Didier a été très généreux, il « donne » énormément, du coup on est immédiatement dans la scène. Je devais quand même lui mettre la main dans la gueule. Ce qui n'est pas rien !

J.L. — JoeyStarr vient de la scène. Il n'a suivi aucune formation d'acteur. C'est le type d'acteur qui joue complètement « à l'instinct ». Toi, Anne, tu as suivi une formation dite « classique » : Florent, l'Ensatt ; tu as joué de grandes pièces du répertoire. À quel moment cette formation, cette expérience entrent en ligne de compte quand Maïwenn dit « Moteur » ?

A.S. — (*Long silence.*) Je crois sincèrement que cela m'a servi pour ne pas prendre mes jambes à mon cou et partir en courant. Plus sérieusement, cela m'aide à me dire que je sais que je sais jouer quelque chose. C'est comme une protection. En fait, la formation que j'ai eue me sert à ne pas me démonter. Je sais que je peux naviguer à vue, je peux répondre aux indications de Maïwenn, je sais m'adapter... JoeyStarr ne fonctionne

pas comme les acteurs que j'ai pu rencontrer. Je l'ai dit, on ne parle pas avant, on ne se dit pas « Tiens, là, on pourrait faire comme ça... » Du coup, je dois réagir à cette façon un peu perturbante de travailler et, sans expérience, j'aurais pu m'écroquer.

J.L. — Toi qui as tourné avec Maïwenn, dans un film qui représente le cinéma d'aujourd'hui, objectif que l'on peut souhaiter à tout élève de Florent actuellement en formation, penses-tu que l'on puisse préparer les futurs acteurs à ce type de travail ?

A.S. — Le fait est qu'avec Maïwenn, il n'y a pas de différence avec le théâtre. Maïwenn place l'acteur au centre de ses préoccupations, et elle s'adapte au jeu de l'acteur. Donc il n'y a pas cette fameuse « retenue » demandée généralement au cinéma, ni même la contrainte des scotch collés au sol ; elle, elle s'en fout. C'est quand même une démarche assez rare au cinéma. Donc, pour en revenir à la formation possible pour travailler comme ça, que dire sinon savoir jouer, savoir se plonger dans une situation, savoir refaire, savoir être libre... ce qui n'est pas aussi évident. Maïwenn cherche sans cesse ce qui « sort du cadre », on est donc loin du jeu « cinéma », calculé, technique, contrôlé... Une formation caméra, finalement, c'est pour apprendre à te désinhiber face à une caméra, ne pas avoir peur... Ce qui est important dans un cours de cinéma, c'est de pratiquer, finalement. Voilà tout. Le résultat n'est pas important, le résultat sera dans le métier et ce sera dans une structure professionnelle. Se former, c'est s'entraîner au métier... ■

beaucoup de professionnalisme. Deuxième sélection.

5. Nouvelle journée de casting. Cette fois, ils ne sont plus que vingt-neuf candidats. Ce sont les « essais ». Les élèves ont reçu les scènes à préparer, ils passent à tour de rôle, les réalisateurs forment des couples différents, cherchent, et touchent, pour la première fois, à la direction d'acteur.

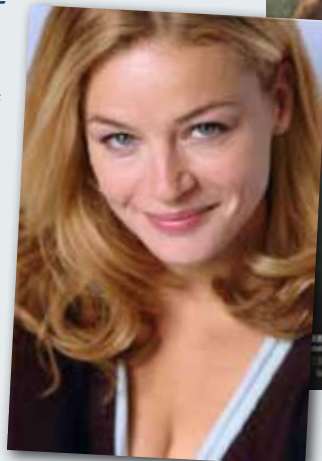
Les tournages ont eu lieu en décembre. On les appelle les « T zéro », l'équivalent d'une ébauche de Travail de fin d'étude, réalisés dans des conditions au plus près de la réalité, avec contraintes de temps, de durée, de décor...

Les projections ont eu lieu mercredi 25 janvier dans la salle de projection du CLCF, en présence de toutes les équipes, techniciens, acteurs et de l'ensemble des responsables pédagogiques.

Une expérience forte pour beaucoup, les premiers pas de futurs metteurs en scène et de futurs acteurs... Le début d'une aventure commune dont le bilan est plus que satisfaisant.

À poursuivre...

Jérôme Léguillier



pas comme les acteurs que j'ai pu rencontrer. Je l'ai dit, on ne parle pas avant, on ne se dit pas « Tiens, là, on pourrait faire comme ça... » Du

coup, je dois réagir à cette façon un peu perturbante de travailler et, sans expérience, j'aurais pu m'écroquer.

J.L. — Toi qui as tourné avec Maïwenn, dans un film qui représente le cinéma d'aujourd'hui, objectif que l'on peut souhaiter à tout élève de Florent actuellement en formation, penses-tu que l'on puisse préparer les futurs acteurs à ce type de travail ?

A.S. — Le fait est qu'avec Maïwenn, il n'y a pas de différence avec le théâtre. Maïwenn place l'acteur au centre de ses préoccupations, et elle s'adapte au jeu de l'acteur. Donc il n'y a pas cette fameuse « retenue » demandée généralement au cinéma, ni même la contrainte des scotch collés au sol ; elle, elle s'en fout. C'est quand même une démarche assez rare au cinéma. Donc, pour en revenir à la formation possible pour travailler comme ça, que dire sinon savoir jouer, savoir se plonger dans une situation, savoir refaire, savoir être libre... ce qui n'est pas aussi évident. Maïwenn cherche sans cesse ce qui « sort du cadre », on est donc loin du jeu « cinéma », calculé, technique, contrôlé... Une formation caméra, finalement, c'est pour apprendre à te désinhiber face à une caméra, ne pas avoir peur... Ce qui est important dans un cours de cinéma, c'est de pratiquer, finalement. Voilà tout. Le résultat n'est pas important, le résultat sera dans le métier et ce sera dans une structure professionnelle. Se former, c'est s'entraîner au métier... ■

beaucoup de professionnalisme. Deuxième sélection.

5. Nouvelle journée de casting. Cette fois, ils ne sont plus que vingt-neuf candidats. Ce sont les « essais ». Les élèves ont reçu les scènes à préparer, ils passent à tour de rôle, les réalisateurs forment des couples différents, cherchent, et touchent, pour la première fois, à la direction d'acteur.

Les tournages ont eu lieu en décembre. On les appelle les « T zéro », l'équivalent d'une ébauche de Travail de fin d'étude, réalisés dans des conditions au plus près de la réalité, avec contraintes de temps, de durée, de décor...

Les projections ont eu lieu mercredi 25 janvier dans la salle de projection du CLCF, en présence de toutes les équipes, techniciens, acteurs et de l'ensemble des responsables pédagogiques.

Une expérience forte pour beaucoup, les premiers pas de futurs metteurs en scène et de futurs acteurs... Le début d'une aventure commune dont le bilan est plus que satisfaisant.

À poursuivre...

Jérôme Léguillier

Que font-ils à part être prof ?



crédit photo : Corinne Vaglio

Laurence Côte par Noel Fuzellier*

LAURENCE CÔTE A LES YEUX BLEUS. D'un bleu très pur. Et ce n'est pas anodin dans sa carrière de comédienne, parce que c'est derrière ce bouclier que se sont souvent cachés les personnages qu'elle a incarnés.

Dans la vie, Laurence est l'opposé de tout ça. Elle ne se protège pas (ou peu) et prend les choses telles qu'elles se présentent. Si elle a régulièrement interprété des rôles graves et sombres, elle est au quotidien radieuse et pleine d'énergie. Toujours prête à rendre un service, toujours avec le sourire.

Nous nous sommes rencontrés sur le tournage d'un court-métrage et le courant est passé tout de suite. Les goûts cinématographiques aussi, en particulier en ce qui concerne les comédies. Laurence aime rire et moi aussi, ça tombe bien.

Lors de notre première collaboration, j'ai travaillé avec Laurence pour un rôle féminin qui ne devait apparaître qu'en filigrane et qu'elle a transformé en personnage pivot du film. Enchanté par cette comédienne si intense, j'ai décidé d'écrire pour elle le personnage central de mon film suivant. De fil en aiguille, de séance de travail en séance de travail, elle a fini par participer à l'écriture du scénario. Et le personnage s'est peu à peu façonné à son image. Laurence est comme ça, elle a cette grâce et cette jeunesse dans le regard qui lui permettent d'incarner un personnage tour à tour léger et insouciant, mais profondément blessé.

C'est alors, dans la continuité de cette collaboration, qu'elle m'a proposé de travailler avec elle sur son projet de long-métrage : une comédie sociale déjantée, aux sujets graves et au traitement léger qui lui correspondent parfaitement.

Dans sa vie comme dans son travail, Laurence n'a pas peur de se mouiller. Et cela a été une évidence dans cette collaboration à trois (avec Julien Guetta). Parler de soi dans un film n'est jamais une chose évidente. Mais Laurence aborde les choses de manière décomplexée et frontale. Si le sujet est dur, elle parviendra toujours à glisser un sourire, si c'est très personnel, elle mettra de l'autodérision.

Le présent et le futur de Laurence Côte se jouent sur

plusieurs tableaux. D'une part, son métier d'actrice, et d'autre part son désir de mise en scène et sa vision de cinéaste. Raconter des histoires, faire rire ou pleurer, en d'autres termes : émouvoir. Elle ressent désormais le besoin de dire ce qu'elle pense et de le dire à sa manière. Le monde de Laurence n'est pas tout noir ou tout blanc, mais il est coloré d'une infinité de nuances de couleurs qu'il faut remarquer pour comprendre ce qui est raconté.

Et au milieu de tous ses projets se trouve le Cours Florent. Un plaisir quotidien de rencontrer des jeunes, de leur transmettre son expérience et son savoir-faire et de les voir évoluer et prendre de l'ampleur devant ses yeux. Travailler avec des sensibilités différentes, chercher la justesse au bon moment et leur apprendre à s'exprimer par leur jeu. Avec eux, elle a la sensation de toujours réapprendre...

Noel Fuzellier

* Acteur, réalisateur, scénariste, monteur, producteur.

Laurence a grandi à Autun, en Bourgogne. Très tôt elle se dirige vers le métier de comédienne et, une fois son bac obtenu, elle s'inscrit au cours Florent et obtient le concours de l'Ensatt, rue Blanche.

Après une première apparition à l'écran en 1987 dans *Travelling avant*, l'actrice se fait remarquer en 1989 dans *La Bande des quatre* de Jacques Rivette qui reçoit le Prix Michel Simon au Festival des Acteurs à l'Écran.

Elle devient rapidement une actrice d'œuvres audacieuses et souvent graves, qui viennent conforter son image d'égérie du cinéma d'auteur.

Elle joue en 1990 dans *La Vengeance d'une femme* de Jacques Doillon, *Nouvelle Vague* de Jean-Luc Godard et *La Vie des morts* d'Arnaud Desplechin. En 1992 elle joue au Théâtre de l'Odéon dans *Le Temps et la chambre*, une pièce de Botho Strauss adaptée par Michel Vinaver et mise en scène par Patrice Chéreau.

En 1994, Laurence écrit l'histoire d'une jeune femme à la recherche de sa mère et convainc Rivette, alors en pleine préparation de *Haut bas fragile*, d'intégrer ce récit à son film.

C'est le film *Voleurs* d'André Téchiné, dans lequel elle partage l'affiche avec Catherine Deneuve et Daniel Auteuil, qui la révélera au grand public et lui fera décrocher le César du Meilleur espoir féminin en 1997. De 1997 à 2002 elle enchaîne différents rôles. On la retrouve alors successivement dans *Encore de Pascal Bonitzer* (Prix Jean Vigo), *Romaine d'Agnès Obadia*, *Je règle mon pas sur le pas de mon père* de Rémi Waterhouse ou bien encore dans *Un pur moment de rock'n'roll* de Manuel Boursinac.

Suite à un concours lancé par Canal+ pour la collection « Une certaine idée du bonheur » Laurence réalise un court-métrage, *Le bonheur ne tient qu'à un film*, d'après une nouvelle de Tonino Benacquista.

Côté théâtre, elle joue dans *Hôtel des deux mondes* d'Éric-Emmanuel Schmidt mise en scène de Daniel Roussel. Elle est nommée pour ce rôle au Molière de la révélation théâtrale en 2000.

En 2003 elle rejoint le casting du film *Nos enfants chéris* aux côtés de Romane Bohringer et Mathieu Demy. Elle tourne également *Trois couples en quête d'orage* de Jacques Otmezguine.

Laurence réalise dans le cadre de « Talents Cannes 2003 » de l'Adami trois court-métrages sur le thème de « Parlez-moi avec amour » : *Mel'ange*, *Ascenseur pour un boulot* et *Phares dans la nuit*.

De retour devant la caméra, elle interprète le rôle d'une jeune femme en proie à des doutes à l'approche de son mariage dans *Quand les anges s'en mêlent*, premier long métrage de Crystel Amsalem (2004).

Elle reprend *Nos enfants chéris* adapté en série sur Canal+ pour les deux premières saisons. En 2007 elle est à l'affiche dans *La Chambre des morts* d'Alfred Lot adapté du roman de Franz Heitz.

Et dernièrement elle a tourné aux côtés d'Anouk Grinberg et de Jacques Weber dans le téléfilm de Caroline Gloriov *Joseph l'insoumis*. ■

Partenariat Florent / CLCF

C'est avec une volonté commune de travailler ensemble que s'est mise en place, début septembre, une opération exceptionnelle réunissant le Cours Florent et le Conservatoire Libre du Cinéma Français. Cela faisait longtemps que les deux écoles « voisines » (le CLCF se situe à quelques centaines de mètres de nos locaux) tentaient une approche, cherchaient des pistes pour permettre aux étudiants de se réunir autour d'un travail commun. Ce projet a été réalisé sous la direction de Marc-Henri Dufresne, cinéaste intervenant au CLCF, et de Jérôme Léguillier, avec l'aide précieuse de Thomas Briand.

UNE OPÉRATION EN CINQ ÉTAPES

1. Les élèves du CLCF de 3^e année, répartis en six groupes sont venus assister aux cours de six classes de 2^e année du Cours Florent en octobre. Étaient concernées les classes de Jérôme Duplex, Michèle Harfaut, Xavier Florent, Serge Brinca (16 h et 19 h 30) et Julie Recoing. Il s'agissait d'un premier contact,



Laurence sur le tournage de Joseph l'insoumis.



Laurent Lafitte se marie avec la Comédie-Française

PERSONNE ne l'a manqué. Il a couvert tous les murs de Paris. Laurent Lafitte, le visage sombre mais relevé d'un ravissant plumet rose, genre Blue Bell Girl, allé-chaît le chaland pour l'attirer à

L'Avare, à Lyon, puis il partage l'affiche avec Marthe Villalonga dans *Croque-Monsieur* au Théâtre Daunou, mis en scène par Raymond Acquaviva.

Il entre au Conservatoire en 1996. Son premier professeur s'appelle Muriel Mayette, celle-là même qui l'accueille aujourd'hui dans la troupe de Molière. Sans doute s'est-elle souvenue de son désir.

« Il en rêve depuis longtemps », témoigne Judith Elzein, sa complice dans l'écriture de *Rendez-vous*, d'après *La Boutique au coin de la rue*. « Cela le touche et l'émeut de s'inscrire dans cette histoire, celle de Molière, de la troupe. Il a un rapport simple et pur dans son engagement. »

Au Conservatoire, il alterne l'étude du grand répertoire et l'exercice de la gaudriole. Philippe Adrien établit un programme sur les rêves pour les Journées de Juin, Cyril Anrep et Laurent Lafitte disent en canon rien moins que *Big Bisou* de Carlos et *Tata Yoyo* d'Annie Cordy et autres joyusetés du même tonneau ! À l'entrée de sa troisième année au Conservatoire, pour accomplir justement un de ses rêves, la comédie musicale, il choisit Londres et la Guilford School of Acting. Il y restera deux ans, le temps de participer à *Damn Yankees*, mais aussi de servir le grand Will dans *Much Ado About Nothing*.

Rentré en France, il retrouve le théâtre avec notamment Gildas Bourdet et Jean-Marie Besset. Il est particulièrement remarqué avec Zabou Breitman dans *Des gens* de Raymond Depardon.

Le cinéma et la télévision utilisent à l'envi sa présence et son talent. Un large public le découvre enfin dans *Les Petits mouchoirs* de son ami Guillaume Canet. Deux autres films doivent sortir prochainement : *De l'autre côté du périph*, de David Charhon, où il fait équipe avec Omar Sy, et *L'Art de la fugue*, de Brice Cauvin avec Agnès Jaoui. « Je suis très contente qu'il rejoigne la troupe de la Comédie-Française », conclut Valérie Nègre. « Il y a amplement sa place, il a un large éventail de jeu, il est prêt pour les grands rôles. »

FXH

Thomas Solivères, le nouvel Harold

IL N'EST PAS du genre à être en retard, Thomas...

Il a commencé le théâtre à six ans en jouant avec des adultes pendant plusieurs années sous la houlette de son frère Olivier à la fois dans son cours et dans les spectacles qu'il mettait en scène très régulièrement. C'est donc sur scène que Thomas a appris à jouer. « C'est quand certains soirs il faut faire le comique devant huit personnes qu'on comprend la difficulté de ce métier, l'exigence et la générosité que ça demande. J'ai eu la chance de comprendre cela à seize ans », précise-t-il. Lorsque Olivier Solivères, aujourd'hui comédien et metteur en scène reconnu, crée sa compagnie professionnelle, Thomas fait, bien sûr, partie de l'aventure. À quinze ans le voilà donc dans différentes créations chaque année jusqu'à celle, plus marquante, d'*ADOS* qui part pour Avignon où les directeurs du Théâtre des Trois Bornes la repèrent et décident de la programmer. Le spectacle se joue là-bas un an avant d'être repris avec un grand succès au Point-Virgule pendant trois ans, *Le Bossu de Notre-Dame* venant compléter la programmation jeunesse.

C'est pendant cette période, entre 16 et 19 ans, que Thomas, via une agence qui l'a pris sous son aile, enchaîne les pubs. Il tourne notamment un spot avec Eric Toledano et Olivier Nakache, qui se souviendront de lui lorsqu'ils chercheront le jeune homme à barrette qui sait si bien porter les croissants dans *Intouchables*.

Son frère l'avait prévenu quand il était plus jeune : « Tu es doué, mais, quand tu vas grandir, les gens seront moins bienveillants, ils ne te feront pas de cadeaux... »



Alors il a simplement pris l'habitude de travailler un peu plus. Et il travaille beaucoup, Thomas, il travaille vite dans la bonne humeur et l'élégance. C'est ce qui a contribué à faire exister autour de lui un réseau de gens qui n'attendent qu'une chose, retravailler avec lui.

L'élève qu'il fut en deuxième année dans ma classe ne dépare pas le tableau : drôle, facile et lumineux. Bienveillant et exigeant. Avec une évidence et un charme rares. Un Harold de rêve. Parce que oui, Thomas va être le partenaire de Line Renaud au Théâtre Antoine dans *Harold et Maude*. « C'est une pièce merveilleuse et un rôle incroyable qui permet une palette de jeu inespérée. Je suis fou de joie et de trac ! On commence le 2 février ! C'est un spectacle très technique avec huit décors sur tournette, on travaille comme des fous. » Après avoir auditionné énormément de jeunes pour le rôle, Laurent Ruquier et Ladislav Chollat ont entendu parler de Thomas par une jeune femme qui tenait la caisse du Point-Virgule pendant les années ADOS. Travaillant aujourd'hui dans la maison de production de Jean-Marc Dumontet, associé maintenant à la direction du Théâtre Antoine, dont elle est directrice artistique, elle a parlé de Thomas qui lui semblait idéal pour le rôle. Et deux auditions plus tard, les répétitions ont commencé à Rueil-Malmaison au mois de novembre.

« Tout se fait par contact : parce que les gens t'ont trouvé bossueur et agréable, ils parlent de toi. Quand j'en ai eu assez des pubs, j'en ai parlé à la directrice de mon agence, qui m'a mis en contact avec un agent artistique, mais cet agent ne m'a reçu qu'après avoir entendu parler de moi par plusieurs personnes... »

Et de castings en castings, Thomas a rencontré Étienne Chatiliez avec qui il a tourné *L'Oncle Charles*, qui sort en mars à la même période qu'une série dont il est très fier, *Clash*, qu'on pourra voir sur France 2.

« C'est vrai qu'en ce moment, tout va bien, et avec le succès d'*Intouchables* les gens me reconnaissent même dans la rue ! Je garderai les pieds sur terre en continuant à jouer *Le Bossu de Notre-Dame* quelques samedis... » À suivre...

Frédérique Farina

Huster et Suissa dans le Bronx !



crédit photo : Pierre Dany

L'UN FUT LE PROFESSEUR DE L'AUTRE, l'autre devient le metteur en scène de l'un. Une complicité indéfectible et qui dure depuis longtemps. L'un et l'autre sont venus en parler fin janvier à Florent, nous en rendrons compte dans le prochain *Puck*. De leur histoire commune, mais aussi de leur nouvelle aventure, ce récit romanesque de Chazz Palminteri, que Robert de Niro avait illustré dans son film *Il était une fois le Bronx*. Le seul-en-scène, dix-huit personnages dont un gamin de neuf ans, interprété magistralement par Francis Huster fait les beaux soirs des Bouffes-Parisiens.

« J'étais loin de penser qu'un jour je mettrais en scène ce texte magnifique rempli de pureté, d'humour et d'émotion, » confie Steve Suissa.

« Et comme le hasard n'existe pas, c'est Francis, mon père de théâtre, à qui j'ai confié la vie de ce personnage bouleversant. » ■



Jouvet-Céline, le passage des mots...

DU 9 AU 19 DÉCEMBRE 2011, les élèves de la Classe libre, dirigés par Jean-Pierre Garnier, ont lu, principalement pour les élèves de Première Année mais également lors de deux présentations publiques, des textes de Louis Jouvet, mort il y a soixante ans.

Il s'agissait essentiellement d'extraits d'*Écoute, mon ami* et du *Comédien désincarné*. Ainsi que de certaines *Notes de cours* datant de ses années d'enseignement au Conservatoire national avant la guerre. C'était une belle idée que de venir au-devant d'élèves débutants souvent impressionnés (voire glacés) par les écrits théoriques, dont ils pensent qu'ils sont réservés aux universitaires. Et surtout avec des lectures vivantes et impertinentes, suivies de questions et de réactions des spectateurs.

Jouvet s'adresse à un « proche », un arpenteur de scène, comme lui. Et, dans *Écoute, mon ami*, il s'attache à la proximité du tutoiement, dont on pourrait penser qu'il colle mal avec le professeur cravaté et solennel d'*Entrée des artistes*, dont un extrait projeté a ravivé l'image.

Il revenait aux élèves de Classe libre de reprendre cette parole pour la

rendre, immédiate, moderne, diverse également dans les émotions qu'elle suscite chez chaque lecteur. Ils l'ont fait avec simplicité et chaleur. En s'adressant à nous sans fard, avec la virtuosité réjouissante d'une improvisation... travaillée. Et on oubliait souvent que ces textes écrits par un homme mature dataient des années 40.

Jouvet lance des flèches. Affirme, assène, provoque et cherche. Au jeune acteur, comme Rilke au jeune poète, il tend un miroir. Il sait la force et la vulnérabilité des vingt ans. Penser le théâtre et sonder son désir. Éveiller des questions, des interrogations chez les apprentis comédiens. Notamment la question de l'incarnation. De la nécessité et de la vocation.

Ce n'est pas un érudit, un amateur éclairé, mais bien un praticien, un homme du plateau, traversé de questionnements qui font écho chez les élèves malgré la différence d'âge et le temps passé : il y a un petit miracle d'intemporalité. Et d'ailleurs, les élèves auditeurs ont bien souvent rebondi sur le doute... « C'est normal de se poser des questions ? De se demander à soi-même des réponses ? » Un des élèves de Classe libre, un ancien donc aux yeux des bizuts, l'a dit à l'occasion d'un des « débats » :



ce qui est réjouissant, ce qui est inspirant, c'est que Jouvet se contredit, ouvrant par là un chemin au débat intérieur, à l'interprétation même, parce que Jouvet est aussi l'homme qui fait l'éloge du désordre...

Au XX^e siècle déjà, quelques petites années après Jouvet, Jean-Pierre Garnier le disait aux élèves que nous étions : « Interpréter c'est trahir ! Tu es trop fidèle ! »

Lors de ces lectures, cette trahison nécessaire ne portait évidemment pas sur le texte, transmis, éclairé par les élèves de Classe libre au plus près de la vie et de l'adresse voulue par Jouvet, mais sur l'enjeu, l'écho que chaque texte, chaque phrase trouve en chacun de nous.

La diversité des regards et des paroles a souligné la cohérence d'une pensée actuelle et libre. Contestable et stimulante.

En redonnant à ces réflexions l'éphémère de la parole, la Classe libre a permis aux élèves de Première Année de rencontrer un homme, Louis Jouvet.

Frédérique Farina



L. F. Céline

Frédérique Farina célèbre le cinquantième anniversaire de ce personnage si controversé, un des auteurs français les plus traduits dans le monde. Elle réunit sous son amicale férule quelques élèves-comédiens de l'Année de perfectionnement. Les choix de textes portent sur l'œuvre romanesque : *Voyage au bout de la nuit*, *Mort à crédit*, *Guignol's Band*... Quatre représentations en salle Adjani entre le 17 et le 20 novembre. ■

crédit photos : Thomas Briand

par Claudia de Bonis, de la Librairie du Rond-Point

Sur le tournage de *Vivre !* avec Ornella Bes

Vivre ! C'est le titre de son dernier film, dont la distribution est en grande partie interprétée par les élèves de l'école Florent. *Vivre !* Comme une « nique » à la Grande Faucheur. Ultime film d'Yvon, emporté, trop tôt, beaucoup trop tôt, par, comme on le dit pudiquement, une longue maladie. Elle a fini par le vaincre malgré son combat, sans plaintes, avec toujours la même attention pour les autres. Une élégance qui était une éthique de vie, tant, pour ceux qui l'ont côtoyé, il était attentif et à l'écoute. Il avait des projets qui nous auraient enthousiasmés et nous auraient insufflé l'énergie pour, nous tous, continuer à « vivre » !

Il nous laisse des films, courts ou longs, qui sont des joyaux, des perles rares. Il faudrait tous les citer, mais le plus connu est sans doute *Émilie Muller*, qui a eu le prix du meilleur film du British Short Film Festival de Londres en 1994. *Le Cri de la soie* avec Marie Trintignant ; grand prix du meilleur scénariste, prix de la fondation Gan, mention spéciale à Cannes en 1996... et la liste est longue. *J'aime* en 2006, dans lequel Yvon est lui-même narrateur et nous entraîne dans un Paris nocturne. Un Paris qu'il fait découvrir ou redécouvrir au spectateur et un amour des femmes qu'il nous confie avec subtilité et délicatesse. Je suis toujours bouleversé quand je revois ce film et mon émotion reste entière.

Je n'oublierai jamais les conseils précieux, perspicaces et attentifs que tu me donnais en parlant de mes élèves que souvent tu as initiés au jeu devant la caméra en fin d'année. Et ta disponibilité si généreuse pour encourager mes projets, et même y participer.

Yvon, ton départ est injuste, cruel et si précoce.

Yvon, on t'aime, et ton amour du cinéma et de la vie nous laisse des traces à jamais intactes. Bravo et merci.

Yvon Marciano est né le 13 février 1953 à Marina en Algérie.

Il est mort le 22 novembre 2011 à Paris.

Il était réalisateur, scénariste, directeur de la photographie, producteur, enseignant, et aussi acteur...

Georges Bécot

Filmographie

1982 : *Autopsie* (court-métrage)1987 : *La Face cachée de la lune* (court-métrage)1993 : *Émilie Muller* (court-métrage)1996 : *Le Cri de la soie* (long-métrage)1999 : *La Part de l'ombre* (court-métrage)2001 : *Toilettes pour dames* (court-métrage)2001 : *La tache* (court-métrage)2001 : *Nous deux* (court-métrage)2001 : *En scène !* (court-métrage)2003 : *Par amour* (court-métrage)2006 : *J'aime* (court-métrage)2008 : *Vivre !* (long-métrage)**La Nuit de l'iguane**

Tennessee Williams et John Huston

La Nuit de l'iguane de T. Williams
éditions 10/18, 7€40*

TENNESSEE WILLIAMS. JOHN HUSTON. Ces deux géants de la scène, tous les deux au sommet de leur carrière ont signé chacun de leur côté l'un de ces rares exemples où littérature et cinéma se complètent sans démeriter l'un de l'autre. Le cas est incontournable et s'appelle *La Nuit de l'iguane*.

Drame en quatre actes écrit par un Tennessee Williams qui en 1961 comptait déjà dans son palmarès des chefs-d'œuvre comme *Un tramway nommé désir*, *La Chatte sur un toit brûlant* ou *Doux oiseau de jeunesse*. Il sera transposé au grand écran quatre ans après par le grand metteur en scène John Huston, dans une version fidèle à la structure et à l'esprit du texte.

Le révérend Shannon, pasteur défroqué, écarté de ses fonctions par faute de fornication, est devenu guide touristique au Mexique. Il va se retrouver enfermé avec un groupe de vieilles dames dans un hôtel perché sur une falaise surplombant une mer paradisiaque. Dans cette situation littéralement étouffante, il sera tiraillé de l'intérieur entre ses aspirations religieuses et la tentation de la chair, et de l'extérieur soumis aux tensions créées par trois femmes bien différentes : la très jeune et tentatrice Charlotte (Sue Lyon dans le film) ; la spirituelle et sensible Hannah (Deborah Kerr) ; et Maxine, la femme mûre, libérée et menée par la soif de vivre (Ava Gardner).

Dans ce cadre somptueux et fébrile vont défiler devant nos yeux tous les fantasmes de Williams et de Huston : sensualité des corps et de la terre, ascétisme, tentation, féminité, fragilité de l'âme, alcoolisme, brutalité et cruauté de l'être humain. À la fin, comme pour les iguanes capturés par les jeunes Mexicains pour être engraisés et cuisinés, seules la coupure de tous les liens et la fuite qui s'ensuit permettent à l'homme d'atteindre son salut.

Mariano Marqués

Les Rêves, Oxygène d'Ivan Viripaev

Les Solitaires Intempestifs, 13 €*

LA LIBÉRATION, la beauté, Dieu : autant de rêves nourris par les hommes ? Guidée par La Fille qui rêve, une étrange troupe de personnages explore et repousse les limites de chacun de ses rêves. On enjambe avec eux les frontières de l'onirisme, porté par un texte déréglé à l'image des rêves qui peuplent l'esprit.

On apprécie tant le charme de l'écriture que la justesse de sa cible : le rêveur qui derrière les grands rêves place ses interrogations.

Elle et lui, deux voix, deux êtres, une obsession : l'oxygène.

Cet oxygène qui circule dans les corps et fait danser les poumons. Cet oxygène qui devient le ralliement des deux personnages dont l'identité nous échappe comme un courant d'air.

La pièce se divise en compositions qui s'inspirent tantôt d'une parole biblique tantôt d'un fait divers. Oscillant entre un univers aux accents sombres et une langue aux tournures droliques, le texte retient son souffle sur les réflexions qui bercent nos quotidiens.

Cécile Mouvet



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

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



crédit photos : Thomas Briand et Pierre Davy

SOMMAIRE

• Jacques Lassalle, passeur de lumières page 2

• « Eh bien ! surfez maintenant ! »
Les Liaisons dangereuses
par John Malkovich page 8• Malinova, Stoev : suite bulgare...
• Les enfants de Carmen ! page 10• Nicolas Giraud,
l'exigence de l'humain page 11• *Stilla Vatten* – Lars Norén
empoigné par les Possédés page 12• Se former, c'est s'entraîner
au métier : *Polisse*
• Partenariat avec le CLCF page 14• Que font-ils à part être prof ?
Laurence Côte page 15• À l'affiche : Lafitte, Solivères,
Suissa, Huster
• Jouvet / Céline,
le passage des mots... page 16• Yvon Marciano
• La rubrique littéraire page 18

• Les 45 ans du Cours Florent page 19

rédacteur en chef : François-Xavier Hoffmann
conception graphique : Anna Kedzierska
avec l'aide d'Anne Dancer



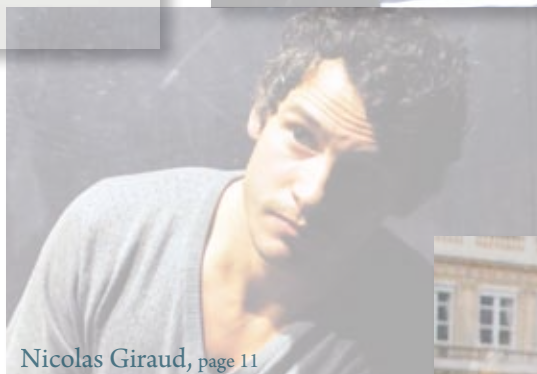
Laurent Lafitte, page 16



Thomas Solivères, page 16



Francis Huster et Steve Suissa, page 17



Nicolas Giraud, page 11



Les Liaisons dangereuses, page 8



Jacques Lassalle, page 2