

Théâtre de la Commune
Centre Dramatique National d'Aubervilliers
direction Didier Bezace

ENTRETIENS



Paroles d'acteurs

François Berléand • Daniel Delabesse • Thierry Gibault • Anouk Grinberg • Olivier Perrier

Saison 2000/2001

Les Petits Cahiers de la Commune

ENTRETIENS

Paroles d'acteurs

Cette édition a été réalisée grâce au soutien
du Conseil Général de la Seine-Saint-Denis.

Les Comédiens

Plus j'avance dans ce métier, plus je les aime. Je leur dois beaucoup. Ce que j'essaye de leur donner quand je les fais travailler, ils me le rendent mille fois quand sur la scène surgit grâce à leur talent un moment d'humanité. Leur art nous est indispensable, fragile, ambigu, grave et léger, éphémère et pourtant éminemment durable. Depuis la nuit des temps, à la lueur des bougies, sous le ciel étoilé, à la lumière crue des projecteurs, les comédiens nous tendent avec leurs êtres qu'ils fabriquent de leur chair et de leur sang un miroir où contempler nos vies et notre destin. Nous leur devons de pouvoir nous regarder sans nous voir, nous leur devons la vérité de l'illusion, la magie du mensonge et le poids de l'incarnation. Parlent-ils aisément de cette étrange expérience humaine qui les laisse toujours inquiets, les rend brièvement heureux, ivres de bonheur parfois, mais aussi très malheureux : jouer !

Tout art est aussi un métier et ils préfèrent souvent faire le récit enjoué de leur profession plutôt qu'en sonder le mystère ; c'est pourquoi je remercie particulièrement ceux qui ont accepté de s'exprimer ici en répondant à l'invitation de Laurent Caillon. Ce sont les compagnons de route d'une saison mais certains d'entre eux ont voyagé avec moi depuis quelques années, leur talent et leur fidélité comptent pour beaucoup dans l'aventure que j'ai menée du Théâtre de l'Aquarium au Théâtre de la Commune. Parmi eux, Anouk Grinberg est venue m'offrir sa force et sa fragilité ; travailler avec elle est un bonheur rare et je l'en remercie affectueusement.

Didier Bezace

“Que le rôle soit plus ou moins long, cela ne change pas grand-chose. Même pas la fatigue, car ce n'est pas de jouer, d'être en scène, qui épuise dans des spectacles qui ne demandent pas de performances physiques ; non, ce qui use l'énergie, c'est d'entrer en scène, de sortir de l'ombre, de s'extraire de soi pour exister autrement. De *naître*.”

Pierre Charras,
Comédien, © Éditions Mercure de France (juin 2000).

Avant-propos

Je remercie vivement François Berléand, Daniel Delabesse, Thierry Gibault, Anouk Grinberg et Olivier Perrier d'avoir accepté ces entretiens qui ont eu lieu au Théâtre de la Commune durant la saison 2000-2001.

Il s'agissait, en accord avec eux, par des questions quelquefois communes, d'essayer de comprendre la nature du jeu, ce qui fait qu'on est comédien et qu'ils sont ces comédiens-là.

Autant de réponses nuancées par leur personnalité, où l'on devine ce qu'ils partagent mais laissent intact le mystère de ce métier paradoxal.

Laurent Caillon

François Berléand était Karman dans *Biographie : un jeu* de Max Frisch, mise en scène Frédéric Béliet-García (octobre 2000).

Daniel Delabesse était Sade dans *Marat-Sade* de Peter Weiss, mise en scène Emmanuel Demarcy-Mota (octobre 2000) et le narrateur dans *Les chemins d'Outé* (avril 2001).

Thierry Gibault était Lucien dans *Feydeau Terminus*, d'après Georges Feydeau, mise en scène Didier Bezace (février 2001) et le narrateur dans *La Tige, le poil et le neutrino* (avril 2001).

Anouk Grinberg était Yvonne dans *Feydeau Terminus*, d'après Georges Feydeau, mise en scène Didier Bezace (février 2001).

Olivier Perrier était Georges dans *Loïn d'Hagondange* et André dans "*Faire bleu*", de et mis en scène par Jean-Paul Wenzel (décembre 2000).

Photo Marc Gaubert



François Berléand

dans *Biographie : un jeu* de Max Frisch,
mise en scène Frédéric Béliet-Garcia (octobre 2000).

Entretien avec François Berléand

(31 octobre 2001)

Qu'est-ce qui caractérise le mieux la démarche du comédien ?

Jouer à... essayer de répondre au problème que pose la fiction et rendre vraisemblable ce que l'on joue. Par exemple, en ce moment dans *Biographie : un jeu*¹, mon personnage souffre d'un cancer de l'estomac ; pour moi la question c'est alors : comment je serais si j'avais un cancer de l'estomac ?

Le jeu tient peut-être dans ce paradoxe qui veut qu'un comédien mente pour jouer alors qu'il ne cherche que la vérité du personnage. Quand, dans la pièce, le médecin me dit : vous avez un cancer de l'estomac, j'ai tous les soirs une douleur au ventre. Je suis vraiment dans le personnage !

Je trouve que le métier de comédien est le plus simple de la terre, par rapport à d'autres métiers d'interprète. On est des privilégiés de la vie, quand on peut travailler bien sûr !

Parce que c'est le moins contraignant ou le plus facile ?

Les deux ! Quand on a le talent, c'est facile. Je fais un peu de piano, assez mal. Si j'avais dû en faire mon métier, il aurait fallu que j'en fasse huit heures par jour. On ne travaille pas huit heures par jour l'art de jouer. Il y a donc quelque chose d'instinctif. Un danseur va travailler pendant quatre heures son physique, un acteur n'a pas besoin de ça ! Quelques acteurs font de la musculation ! Mais c'est vraiment minime !

Il y en a certains qui travaillent : par des lectures, etc.

Oui, moi aussi je lis pas mal mais une lecture ça ne fait pas avancer comme comédien. Ça permet d'emmagasiner des choses supplé-

1. *Biographie : un jeu*, de Max Frisch, mise en scène Frédéric Béliet-Garcia.

mentaires. Ce qu'il faut, je crois, c'est observer les gens, leurs attitudes : si je vais chez le médecin, je regarde, j'enregistre un geste qui sort de l'ordinaire, différent, pour pouvoir le réutiliser un jour si je joue un rôle de médecin... Chez un boucher, c'est la même chose. Après on se dit, pour tel personnage, je pourrais mettre cette couleur. On est des piqueurs !

Est-ce que ça veut dire qu'on n'apprend pas à devenir comédien ?

Je pense que non. Dans les cours, on apprend à savoir si on est bon ou pas, c'est tout. J'ai animé un atelier d'amateurs à Saint-Étienne : ça allait de vingt à soixante-cinq ans. Très étrangement je me suis intéressé à quatre personnes, un jeune homme de vingt ans en particulier, pré-délinquant, presque autiste, et trois autres adultes, ouvriers. Et là, je me suis rendu compte que tout le monde pouvait être acteur. C'est terrible, il suffit d'avoir le talent, ça ne s'apprend pas, il suffit d'avoir le don de faire passer quelque chose. J'avais donné à travailler la même scène à tout le monde, et sur une trentaine de personnes il y en a eu quatre qui étaient capables de jouer. Les autres, c'était faux ; et eux, qui pourtant n'avaient aucune culture, sans avoir jamais travaillé, jouaient juste ! Bien sûr, avec l'accent qu'ils avaient, ils n'auraient pas pu jouer Don Juan, mais en tout cas je me suis rendu compte qu'on n'a pas besoin de prendre des cours pour être bon !

Est-ce qu'on pourrait dire qu'un personnage c'est 90% de la personne du comédien et 10% de construction, de fiction, dans la mesure où les personnages empruntent forcément d'abord le physique du comédien ?

Certes ! Mais je dirais plutôt le contraire ! En fait, c'est là la difficile distinction entre acteur et comédien. Un acteur, j'ai l'impression que c'est un homme à 90 % et puis le reste vient du texte... Alors qu'un comédien, c'est quelqu'un qui va d'abord rechercher la réalité du personnage pour pouvoir entrer dans cette peau-là. Il y a des spectacles plus ou moins faciles pour cela. Je pense que dans *Biographie : un jeu*, je suis plus acteur que comédien.

En fait, tu laisses les autres "faire du théâtre", si l'on peut dire !

Oui, c'est un personnage qui, livré à ses doutes, à ses problèmes, laisse un peu les gens décider pour lui et quand il décide, il le fait du bout des doigts. Donc c'est quelqu'un que j'ai décidé de jouer de façon très intérieure, en laissant les autres dans une théâtralité plus forte.

Mais sinon, mon plaisir dans le jeu, c'est de jouer aux antipodes de ce que je suis, et de jouer des choses chaque fois différentes, que ce soit au cinéma ou au théâtre. Ce n'est pas toujours facile parce qu'on est vite catalogué dans un emploi.

C'est moins vrai au théâtre...

C'est pas sûr ! Si je reprends les derniers rôles que j'ai joués dans le privé, ce sont tous des cocus ! C'est bizarre, c'est une fonction que j'ai en ce moment au théâtre : le cocu, c'est comme ça ! Auparavant c'étaient les lâches ! C'est le rôle de Pilate dans *Judas et Pilate*² qui me hante, qui me poursuit. Je n'ai jamais joué de héros. Évidemment maintenant je ne peux plus jouer Hamlet...

Ça s'explique comment ? C'est un problème de nature de comédien ?

Si un rôle a réussi, tout à coup on devient compétent dans cet emploi. On fait bien le lâche, le cocu, etc. Et puis je suis assez surpris de voir que l'on m'a catalogué dans les pervers au cinéma et dans les lâches au théâtre. Bien sûr, tout cela n'est pas fatal, il y a toujours la possibilité de refuser mais c'est vrai que c'est assez étrange. Je vais prochainement jouer dans une comédie, un rôle de méchant très méchant, drôle bien sûr mais très méchant. Ça va me lancer dans autre chose. C'est bien !

Est-ce qu'un comédien peut tout faire ou bien est-il tributaire de sa nature et de son physique ?

Moi, j'aurais envie de pouvoir tout jouer, c'est pour ça que j'ai cette boulimie, que je désire changer d'emploi sans arrêt ; ce qui d'ailleurs déstabilise beaucoup les metteurs en scène. Pour eux l'image se

2. *Judas et Pilate*, de Paul Claudel, mise en scène Sophie Loucachevsky.

brouille. En France, on a besoin de spécialité, ce qui est idiot. J'ai joué un petit rôle dans un film de Louis Malle, *Au Revoir les enfants*. Un mois avant de tourner, il me dit : "Tu vois, le personnage, je le voyais un peu plus rond". J'ai bouffé comme quatre et j'ai pris dix kilos. Pour moi c'était important, même si c'était un tout petit rôle, au point que Malle n'en revenait pas...

Comment as-tu commencé ?

Je suis arrivé dans ce métier par hasard et, tout comme dans la pièce, je me dis que si c'était à refaire, j'aimerais bien recommencer – être jeune à nouveau ! – mais je referais la même chose, alors que j'ai eu le choix, à un moment donné, dans ma vie.

Mes parents étaient des spectateurs assidus de théâtre. J'y allais souvent et j'aimais ça. Mais j'étais un rigolo, j'ai fait des études chaotiques, tant bien que mal jusqu'au bac, que j'ai raté. J'ai ensuite fait une école de commerce et là, il y avait un groupe de théâtre qui un jour m'a appelé en me demandant si je voulais venir, parce qu'il y avait un rôle à distribuer : c'était un personnage de marin breton qui devait avoir une bonne vue ! Sur les trois candidats, l'un était d'une homosexualité résolument trop débridée et l'autre était myope comme une taupe, donc j'ai été pris ; et ça a été le virus, je ne pouvais plus quitter la scène, je sentais que je faisais rire les gens, que j'avais le pouvoir de créer cet effet-là et c'était formidable. Alors j'ai continué dans d'autres pièces, je suis devenu la "star" de l'école, dans un emploi totalement comique.

Et puis un jour je dis à ma mère : "je veux être comédien". J'avais vingt et un ans. Elle me répond : "je ne sais pas, demande à ton père" ! Alors je vais demander à mon père qui m'avait vu jouer dans les pièces amateur, lui qui était directeur d'entreprise, et il me dit : "mais oui bien sûr, c'est très bien, tu es formidable, tu as raison de vouloir faire du théâtre. Et d'ailleurs je ne sais pas pourquoi je ne te l'ai jamais dit, mais il faut que tu saches que ton grand-père était metteur en scène en Russie, quelqu'un d'important, traducteur de Pirandello en russe et en hébreu, et ta grand-mère était comédienne, elle a travaillé avec Stanislavski." Je n'en revenais pas et donc, fort de ça, je suis allé suivre les cours de Tania Balachova qui avait connu

mon grand-père. Elle m'a dit : "François, tant que vous n'aurez pas quarante ans, vous ne ferez pas carrière" !

Comment pouvait-elle dire cela ?

Par rapport à mon physique. J'avais un physique particulièrement banal. Je ne travaille que depuis que j'ai la barbe ! Chez Balachova, il y avait Lhermitte et Balasko qui étaient des comiques comme moi. On était là, on improvisait et on faisait rire nos camarades. Daniel Benoin était prof à l'école de commerce où j'avais été. Un an après mon entrée chez Balachova, il monte une troupe et me sollicite pour jouer dans une pièce obscure totalement incompréhensible, à Puteaux. On pratiquait un théâtre qui a dû éloigner toute une génération des salles ! Il y a eu ensuite d'autres projets avec Benoin puis les subventions sont arrivées. On était payé mille francs par mois, on pouvait vivre. C'est à cette époque que Balasko m'appelle pour me proposer ce qui sera le Splendid, que je rate, préférant profiter des conditions nouvelles chez Benoin ! Je ne regrette pas : Benoin, Vitez, Françon, Loucachevsky... avec eux je me suis confronté à des textes, je suis content de ça. Au Splendid ça n'aurait pas été le cas, je n'aurais pas eu ce plaisir d'acteur-là.

Est-ce que tu vis maintenant ton métier différemment que lorsque tu étais jeune ? Est-ce que tu joues différemment ?

C'est très étrange. Il y a une maturité qui vient avec l'âge mais bizarrement je retrouve aujourd'hui le plaisir que j'avais quand j'étais amateur. Au début de ma carrière professionnelle, avec Benoin notamment, j'étais assez inhibé, je demandais d'un air embarrassé et timide si j'avais bien fait. J'avais besoin de la reconnaissance du metteur en scène, j'étais content de bien faire ce que le metteur en scène me disait. C'est en cela que c'est maintenant complètement différent parce qu'il y a un truc très personnel qui me revient...

J'ai grandi, je suis beaucoup moins parano que je ne l'étais. J'ai attendu l'âge de quarante-sept ans pour découvrir qu'on pouvait dialoguer avec un metteur en scène, qu'on pouvait proposer, et même imposer quelque chose aux metteurs en scène. Dans *Biographie : un jeu*,

j'étais le plus vieux de l'équipe : je me suis retrouvé en situation de pater familias, au milieu de gens qui se sont cooptés. Benoin, aujourd'hui, ne me ferait plus peur !

Que sait un comédien que ne sait pas le metteur en scène ?

Je sais plus de choses sur mon personnage que le metteur en scène parce que c'est moi qui raconte l'histoire ! Quand Frédéric Bélier-Garcia, par exemple, pour *Biographie : un jeu*, me dit : le meneur de jeu c'est ceci, c'est cela, moi je dis non : le meneur de jeu, c'est Dieu. Je suis devant Dieu – ou Satan – et c'est moi qui décide par rapport à mon personnage. Ça n'intéresse personne, je sais, mais je m'invente ces choses qui n'appartiennent qu'à moi et qui m'aident. Le metteur en scène peut contribuer à définir la vérité du personnage – ça a été le cas ici avec Frédéric – mais c'est souvent un travail de construction très solitaire.

Ça peut être de très mauvaise foi, un comédien ?

On est quand même des menteurs ! On fait un métier de menteur, on est dans la réalité de nos rôles donc on se ment à nous-mêmes. Moi, j'éprouve un plaisir monumental à mentir. Il m'arrive de raconter des histoires totalement fausses, invraisemblables. Un copain me raconte une histoire, je me l'approprie immédiatement, comme si elle m'était arrivée. C'est pour ça que je n'ai pas de mal à entrer dans un rôle, parce que je me suis entraîné très jeune à ça ! Je mens depuis que j'ai cinq ans. Quand tu mens, tu fais semblant et tu entraînes tout le monde à te croire. C'est stanislavskien ! Il y a des gens qui sont comme ça jeunes et qui s'arrêtent. Moi j'ai continué !

Ce n'est pas tout à fait de la mauvaise foi...

C'est vrai. La mauvaise foi de l'acteur peut exister par rapport au metteur en scène, dans le travail. Je suis de mauvaise foi quand je bute sur un rôle, en répétition, quand je n'y arrive pas. Là je peux être de mauvaise foi, en disant que c'est de la faute de l'autre. À part ça, je crois que je suis trop franc pour être de mauvaise foi, je veux dire

trop franchement menteur. Il y a un peu de mythomanie dans la mauvaise foi, or je ne crois pas à mon mensonge. Je n'ai pas ce problème-là et puis j'aime que les gens soient heureux, contents et j'aime les faire rire.

Quelle est l'origine de ce goût pour le mensonge ?

J'ai eu beaucoup de problèmes psychologiques et donc psychanalytiques dans ma prime enfance ! J'ai été un cobaye de la méthode globale. À l'école primaire j'étais toujours dans les cinq premiers. Après il y a eu l'examen d'entrée en sixième et on s'est aperçu que je ne savais pas lire. Pourquoi tout le monde savait lire et pas moi ? J'ai été suivi par des psy qui me considéraient comme étant à la limite du débile léger. Je me suis retrouvé au collège dans une classe qui regroupait des élèves avec des pathologies lourdes et là je me suis convaincu que j'étais débile ! Je me suis fabriqué de gros problèmes, au point de me considérer comme mongolien, d'imaginer que mes parents faisaient tout pour me le cacher ! Je me suis inventé une vie de mensonge ! C'était une vraie souffrance ! Jusqu'à ce qu'un psy me délivre du ghetto dans lequel je m'étais enfermé. Tous les comédiens ont quelque chose de frappingue...

Est-ce que tu as l'impression que le métier de comédien te venge de cette expérience d'enfant ? Il faut savoir bien lire, bien dire...

Oui, j'avais la chance de ne pas être bègue ! En un sens, je ne pouvais m'en sortir qu'en devenant comédien et en utilisant cette capacité que j'ai eue à mentir à moi-même et aux autres. En fin de compte, j'ai eu très peu d'expérience professionnelle en dehors du théâtre : une seule, une boîte de publicité. J'étais "créatif" et je trouvais des slogans qui n'ont jamais été retenus.

Un exemple ?

Oui, le premier c'était pour les bouillons-cubes, j'avais trouvé : "Et mon cube, c'est du poulet ? !" ; ils n'en ont pas voulu ! Ensuite pour Rexona, je leur ai proposé : " N'attendez pas que le besoin s'en fasse

sentir !” ; ça marcherait peut-être aujourd’hui ! Le dernier, c’était pour les machines à laver Bosch, accompagné d’une image de machine couleur kaki : “Attention, les Bosch arrivent !”...

Aujourd’hui, que change la reconnaissance ?

C’est très drôle... Une fois, je me trouvais à un dîner où personne ne me connaissait et l’hôte des lieux me demande mon nom : Excusez-moi, j’ai un peu oublié votre nom ! – François Berléand. Il s’éloigne puis revient : Vous m’avez dit ? – François Berléand ; et ça continue comme ça toute la soirée ! Il me redemande mon nom à chaque fois. Je n’ai pas desserré les dents de la soirée et personne ne m’a parlé. Sept ans plus tard, les films sortent et je me retrouve devant cette personne. Alors je me présente et lui : oui, oui je vous connais ; il m’avait reconnu. On passe très vite de l’anonymat total à la reconnaissance et évidemment un comédien n’y est pas insensible. C’est douloureux de faire un métier public et de constater que le public ne te connaît pas. La reconnaissance c’est bien, ça donne confiance en soi. Si cette reconnaissance cessait, ce serait problématique.

Une représentation où le public n’applaudirait pas : le cauchemar du comédien ?

C’est inimaginable ! Sur des spectacles très mauvais, peut-être... mais sur un bon spectacle, je ne peux pas le concevoir, pas un instant !

Comment un comédien ressent-il le public ?

Pendant *Biographie : un jeu*, il est arrivé qu’on éprouve la salle de manière très différente : très rieuse ou au contraire sans réaction pendant presque toute la représentation et dans les deux cas, il y avait des applaudissements très chaleureux ! Sur ce plan, le public est déconcertant. Dans *Judas et Pilate*, deux monologues joués par Philippe Fretun et par moi, souvent la salle riait très fort sur lui et ne riait pas sur moi, ou inversement. La réaction de la salle entretient savamment la parano du comédien !

Donc oui, la reconnaissance est importante et en même temps, il ne

faut pas oublier que l'on fait un métier mineur : s'il y avait la fin du monde, que je me retrouve seul avec une personne du sexe opposé, et que le redémarrage de l'humanité ne dépende que d'elle et moi, on reviendrait à l'âge préhistorique : je suis incapable de planter un clou, de faire quoi que ce soit ! Quand on me décerne un César, je pense à ça !

J'aime ce texte extrait du *Livre des étreintes* de Galeano où un enfant de Montevideo dit : "Je veux ne jamais mourir car je veux jouer toujours." Voilà, je crois que quand on est comédien, on a un rapport avec l'enfance très particulier. En tous cas, moi, je n'en suis jamais sorti et c'est ce qui est bien dans ce métier : ne pas sortir de l'enfance. Il faut garder une naïveté ! Bien sûr, je ne suis pas naïf tout le temps mais dès que je suis sur un plateau, j'essaie de retrouver quelque chose de l'enfant, d'être toujours surpris par le texte, par ce que peuvent apporter les autres comédiens, le plateau, le metteur en scène. C'est peut-être ça le métier de comédien : garder toujours les yeux d'un enfant...



Photo Éric Courtet

Daniel Delabesse

dans *Pereira prétend* d'après Antonio Tabucchi,
adaptation et mise en scène Didier Bezace
(décembre 1997).

Entretien avec Daniel Delabesse

(2 avril 2001)

Qu'est-ce qui a fait qu'à un moment donné, Daniel Delabesse est devenu comédien professionnel ?

D'abord, petit, j'ai toujours voulu être cow-boy et je me disais qu'être comédien c'était la seule façon d'y parvenir, parce que les cow-boys, je ne les voyais qu'à la télé, dans les films américains.

Mais il y a beaucoup d'enfants qui veulent être cow-boys et qui ne deviennent pas pour autant comédiens !

Non... en fait... j'étais un gamin très timide, je rougissais dès que j'ouvrais la bouche, j'étais coincé, vraiment ; du coup, en réaction à cela, au lycée, j'ai toujours pris des responsabilités. Et puis j'ai appris qu'il y avait un atelier de théâtre et là, je me suis dit : je vais apprendre à parler en public. Pour moi, c'était un effort surhumain. Je me souviens de la première réunion, j'ai dit : "je viens en tant qu'auteur" parce que j'étais trop timide pour dire que je voulais être comédien.

J'avais quinze ans. Le type qui dirigeait l'atelier montait *Antigone* d'Anouilh. Il m'a donné le rôle du garde. J'ai fini par faire le garde. Et là il s'est passé un truc quand on a joué : sur scène, je n'étais plus timide.

Comment expliquer ça ?

Ce ne sont pas tes mots que tu prononces, et ce n'est pas toi qui évolues sur le plateau. Je rapproche ça des comédiens qui sont bègues ou qui ont des tics et qui les perdent dès qu'ils ont un texte.

Est-ce qu'on peut essayer de décrire le plaisir particulier qu'il y a à ne pas utiliser ses mots, à ne pas être soi-même sur un plateau ?

En fait, c'est le plaisir de faire un voyage ailleurs, de découvrir d'autres espaces. Peut-être s'oublier un peu, mourir un peu pour renaître. Rencontrer d'autres vies, d'autres passions. C'est un métier de découverte et d'écoute ; c'est un métier de curieux, de voyeur et... d'exhibitionniste. Je me dis souvent qu'il y a deux endroits où je me sens bien : sur scène et dans mon lit. C'est peut-être parce que ce sont les deux endroits où il y a la possibilité d'acte d'amour en fait. Tu fais passer cet amour au public et après la représentation c'est toi que les gens viennent voir.

Est-ce que le jeu est d'ordre aussi affectif pour tous les comédiens ?

Pour les autres, je ne sais pas, mais pour moi, oui. Chaque comédien a son histoire personnelle. Mes parents se sont rencontrés sur une scène de théâtre de village et j'ai toujours entendu dire que mon père aurait pu être un merveilleux comédien. Quand j'étais gamin, il y avait une règle d'or à la maison : tous les jeudis soirs, on écoutait les dramatiques à la radio. Mon père était ouvrier forestier, mais il me parlait de Cocteau, de Gabin, de Piaf, d'Arletty, il adorait les acteurs. Après son décès, j'ai voulu passer le concours du Conservatoire et réaliser son rêve. En fait j'ai continué à faire du théâtre amateur et c'est là que j'ai commencé à côtoyer des mouvements politiques : j'ai participé à toutes sortes d'actions, des marches contre les centrales nucléaires, l'occupation du Larzac... À partir de là, pour moi, le théâtre a pris un sens social et politique. Je n'étais plus du tout satisfait de ce que je faisais comme amateur et j'ai commencé à suivre des cours à Paris. Au bout de deux ans, j'ai eu un premier engagement professionnel et j'ai compris que je pouvais en faire mon métier. Être comédien, c'est avoir la possibilité de communiquer une émotion particulière, une réflexion sur les choses. En fin de compte, j'ai l'impression que je réagis comme un metteur en scène qui a envie de transmettre son amour d'un texte, ou d'un auteur, la lecture qu'il en fait avec son histoire personnelle et son parcours intellectuel : le travail consiste à restituer tout ça et à le communiquer aux autres. Je crois que je fonctionne sur le même principe.

Si la relation au texte est si intime, est-il possible de jouer un vrai salaud ?

Oui, le S.A. que je jouais dans Brecht¹, cela correspondait à un engagement politique très fort. Je savais ce que je racontais et pourquoi. Donc, à chaque fois, je le racontais pour démontrer quelque chose. J'étais extrêmement clair avec moi-même. Je disais toujours, à propos de ce personnage de S.A., j'adore le jouer, même si je n'aime pas le bonhomme.

Le comédien a aussi une responsabilité, parce qu'il a la capacité de rendre séduisant le personnage...

Complètement. Parce qu'il existe toujours une justification à un comportement, si on cherche bien... mais sans rendre séduisant un personnage de salaud, le comédien peut en montrer la complexité. À la limite, pour un salaud, le travail se situe là, même si tu n'as pas la biographie du personnage, même si tu ne sais pas s'il s'est fait taper quand il était petit... C'est à toi de le décider et d'essayer de le raconter. Ne pas justifier ses actes, mais essayer de raconter pourquoi il est comme ça. Laurent Terzieff a peut-être raison quand il dit que l'acteur, c'est quelqu'un qui a une plaie et qui n'arrête pas de la gratter, pour empêcher qu'elle cicatrise.

C'est une vision un peu dramatique. On ne peut être un bon comédien que si on est blessé ?

Pas nécessairement. Mais moi, c'est quelque chose qui me parle, très profondément.

Voyons un peu comment on rentre plus précisément dans le processus du jeu. Cette année tu as joué Sade dans Marat-Sade² de Peter Weiss. Comment est-ce qu'on travaille un tel rôle ?

J'ai lu toute la biographie de Sade pour connaître le bonhomme, parce que c'est un personnage vraiment à part. Je ne sais pas si ma lecture est proche du Sade réel qui est assez difficile à cerner dans

1. *La Noce chez les petits bourgeois* et *Grand'peur et misère du III^e Reich*, mise en scène Didier Bezace.

2. Mise en scène Emmanuel Demarcy-Mota.

ses agissements ; mais en lisant sa biographie, il y a quand même des repères de comportement que l'on peut s'approprier, on peut se dire : là, peut-être qu'il a réagi comme ça, parce qu'il pensait ça...

Le vrai Sade est perdu mais lire Sade et lire sur Sade, c'est recueillir une source d'informations, s'imprégner d'événements, de sensations, d'émotions, d'une histoire. Cela forme un terreau pour le travail. C'est comme les informations, les pistes que donne le metteur en scène à un comédien qui fait sa soupe avec tout ce qu'il reçoit : il doit être à l'écoute, emmagasiner et restituer.

Le personnage de Weiss est pris à la fin de sa vie à Charenton, à l'époque où il faisait, je suppose, quatre-vingts kilos. Au départ je travaillais plutôt la fatigue, le type revenu de tout, ce qui est un peu indiqué chez Weiss, parce qu'il est très souvent assis, il est là dans un coin et il dit les choses comme ça, il ne se lève que pour se faire fouetter puis il retourne s'asseoir, etc. Très vite, avec Emmanuel Demarcy-Mota, on a discuté et lui voyait plutôt un personnage à la Kantor, très metteur en scène, pour qui l'acte de théâtre était ce qui lui restait d'existence propre, le seul espace de liberté dans son enfermement. Or Emmanuel voulait que je sois présent sur le plateau tout le temps. C'était sa vision du personnage et je suis entré dans sa mise en scène. Donc, j'ai procédé comme je fais un petit peu toujours, c'est-à-dire qu'autant le metteur en scène a une vue de son travail, autant moi, quand j'arrive sur des projets comme ça, j'ai une vision de ce que j'ai envie de faire, que je propose au metteur en scène. Après, à lui de la modifier si ça ne lui convient pas et à moi de comprendre comment je vais inscrire ça dans sa mise en scène. C'est un travail qui se fait à deux.

Si le personnage n'a pas existé, qu'en est-il pour le comédien ?

Sade a vraiment existé, même si ensuite il devient le Sade de Peter Weiss. C'est très différent d'un personnage totalement fictif. Je pense à une réflexion que je lisais il y a quelque temps... Louis Jouvet faisant une remarque sur Alceste. Tu n'as pas de biographie d'Alceste. Jouvet répond à un de ses élèves : "Mais tu l'as rencontré, tu sais qui c'est Alceste ? Tu as de la chance, parce que moi je ne l'ai jamais rencontré." Par rapport à ta question, Alceste n'a pas existé. Il n'existe

que dans l'écriture de Molière, que par rapport à ce qu'il dit et à ce que les autres personnages de la pièce disent de lui. "On ne sera jamais Alceste. Alceste est un personnage qui existe avant nous et qui existera après nous."

Si le personnage n'a pas existé, le travail est différent. Tout part du texte, tu n'as pas de référence extérieure, tu n'as que ton corps et ta sensibilité pour l'appréhender et tu dois retrouver la pensée de l'auteur. Si je prends deux spectacles que j'ai joués ici, au Théâtre de la Commune, *Pereira prétend*³ et *Marat-Sade*, les deux personnages sont physiquement aux antipodes. Physiquement j'ai beaucoup travaillé la démarche de Pereira et sa manière de bouger : s'asseoir, se lever avec lenteur ; j'ai travaillé sur la fatigue. Cette contrainte m'a aidé car elle racontait Pereira. Pour Sade, c'était sur l'élégance du corps, la position des jambes, les appuis sur la canne, la sensualité, la voix métallique... Tout cela était volontaire et construit. Et puis il y a le travail intérieur du comédien, le travail sur l'émotion. J'aime bien parler d'osmose ou de rencontre, je dirais que le comédien et le personnage s'apprivoisent ou ne s'apprivoisent pas.

Ça voudrait dire qu'un comédien ne peut pas tout jouer ?

J'ai le sentiment que non. Je dirais qu'idéalement, un comédien peut tout jouer. Voilà : théoriquement oui mais pratiquement non.

Il ne faut pas trop se poser de questions pour pouvoir tout jouer. Je pense qu'un comédien ressent intérieurement qu'il peut tout jouer. Combien de comédiens et de comédiennes ont dit : "Ah ! comme j'aurais aimé jouer tel rôle !" Mais il y a la réalité du regard de l'autre, du metteur en scène ; il y a notre physique, la voix, la présence du corps sur le plateau... toute la difficulté c'est d'être en accord avec soi et avec ce que l'on renvoie aux autres. Et pourtant un comédien se transforme sur un plateau. C'est cette transformation qui est magique et troublante. Quand on me dit qu'à me voir dans la vie, on ne peut pas deviner que je suis comédien, ça me plaît bien... je ne suis pas comédien dans ma vie.

Est-ce que c'est un métier qui s'apprend ?

Oui. Je pense qu'il y a des choses qui s'apprennent : l'écoute, le travail

3. *Pereira prétend*, d'après Antonio Tabucchi, adaptation et mise en scène Didier Bezace.

sur le texte, la voix, la respiration, le rythme et... le silence ! Mais bizarrement, je crois aussi qu'il existe des acteurs-nés.

*Dans le spectacle sur *Couté, tu es seul* ...*

Oui. C'est la première fois. C'est bien. On n'a plus le souci de l'autre, qui peut te laisser des trous de deux secondes, on n'a plus de partenaire qui oublie de jouer avec toi, ou toi qui oublies de jouer avec lui. Tu es tout seul avec le public et tu n'as pas le droit de tricher.

Qu'est-ce que ça veut dire, tricher ?

C'est concret. Tricher, c'est être allongé dans le lit du *Colonel-oiseau*⁴ pendant une scène et penser à tout autre chose qu'à la pièce. Et ça ne bouleverse pas la représentation.

Ce n'est pas tricher vraiment.

Non, ce n'est pas tricher. C'est s'absenter. Et là, on ne peut pas s'absenter. Il n'y a pas de temps mort, c'est toi qui crées tout. Tu décides de dire ça plutôt qu'autre chose, de rapporter ça avant ça ou après, et de le raconter comme tu le racontes. J'ai l'impression d'avoir gagné en liberté, d'y aller sans peur, sans aucune retenue. C'est un plaisir énorme de passer des larmes à la tendresse, de la violence au clin d'œil, au rire... Je découvre que j'ai cette palette en moi. C'est très excitant.

Est-ce que ça t'amènera à jouer différemment ?

J'ai le sentiment que oui. C'est comme ces comédiens qui se mettent à faire des films pour raconter une histoire qu'ils ont toujours voulu raconter en tant que comédiens. Il y a ça quelque part, une envie chez le comédien de raconter des histoires, il y a un côté conteur chez le comédien.

4. *Le Colonel-oiseau* de Hristo Boytchev, mise en scène Didier Bezace.

Tu aurais envie maintenant qu'on te propose certains rôles ?

J'ai trois personnages en tête. Ce sont : Alceste de Molière, Baal de Brecht et Néron dans *Britannicus*, mais je commence à être un peu vieux. Ce sont trois pièces que je relis régulièrement, et ma façon de les sentir évolue, avec l'âge et mon expérience théâtrale. C'est drôle, ce sont trois solitaires qui ne se satisfont pas du monde dans lequel ils vivent.

Propos recueillis par Laurent Caillon.

Photo Éric Courtet



Thierry Gibault

dans *La Noce chez les petits bourgeois*
suivie de *Grand'peur et misère du III^e Reich*
de Bertolt Brecht,
mise en scène Didier Bezace (décembre 1996).

Entretien avec Thierry Gibault

(10 avril 2001)

Quelle est la motivation du comédien lorsqu'il entre en scène ?

Le plaisir... c'est peut-être la motivation première ; sentir intimement qu'avec le travail je vais faire ça bien : vous allez avoir du plaisir et je vais sentir que vous en avez ; donc on va en avoir ensemble au même moment, chacun à sa place, moi ici et vous, là. Je crois que c'est ça : savoir que j'ai la capacité en moi de produire du jeu qui va faire plaisir à des gens qui vont me le renvoyer et qu'on va le partager. Aujourd'hui, je le formule mais ça n'était pas directement formulable au début.

Quand ça marche, quand c'est juste, c'est quand il y a un rendez-vous très ponctuel entre d'une part le comédien qui fait quelque chose à un moment précis en sachant que cette chose a du sens, qu'elle raconte l'histoire et le personnage, et d'autre part, le spectateur, la réaction que cela provoque en lui, une réaction de partage et de compréhension du signe. Quand je sens que ça arrive, que le signe que j'envoie est perçu comme j'ai envie qu'il le soit, c'est un grand plaisir physique.

Est-ce que ce rendez-vous a toujours lieu ?

Il peut arriver que ça se passe plus ou moins bien, c'est vrai. On parle d'humeur, de précision, de tempo. On se demande chaque soir comment ça va être. Même si on se trompe, on se construit une idée de la représentation à venir qui l'influence. Ce n'est pas très facile à définir ; souvent, quand on sort de scène, on se dit que c'était bien ou pas, mais on ne maîtrise pas toujours ce jugement, on n'a pas toujours la sensation juste. Il y a différents facteurs qui se mélangent : nous, le public, ce qu'on met le soir et qui nous dépasse, et qui peut être tributaire de ce qu'on a vécu pendant la journée.

Outre le public, le partenaire peut-il influencer sur la représentation ?

Quand on est à l'écoute, il faut forcément en tenir compte. C'est un allié. C'est avec lui qu'on va "vivre" et que la vie qu'on raconte existe ; ce n'est pas la même chose qu'en narration pure, quand on est seul. Avec Anouk Grinberg, ça a été un grand plaisir, chacun avec sa nature, on a fait le même spectacle.

On était très à l'écoute l'un de l'autre, ce qui est la garantie de faire le même théâtre, parce qu'on est réactif. Après, le rapport de chacun à la production du jeu peut varier. Mais ce qui compte, ce n'est pas la façon de produire, c'est la production elle-même.

Un comédien peut-il tout jouer ?

Souvent on dit ça : un comédien doit pouvoir tout jouer. Je ne sais pas et je ne sais pas si on a besoin de le savoir. On peut l'éprouver au cours des propositions. On est toujours étonné dans le bon sens de voir un comédien étiqueté dans un emploi faire quelque chose de totalement différent et on a un peu un sentiment d'injustice en se disant : pourquoi l'a-t-on cantonné là-dedans ?

Dire que théoriquement on peut tout jouer, je ne sais pas... ça renvoie à sa propre psychologie, à son rapport moral au monde. J'ai déjà joué des salauds avec plaisir mais il y a des limites.

Un assassin d'enfant ? Est-ce que le comédien est prêt à défendre n'importe quel personnage ?

Il y a deux niveaux dans cette question : est-ce que je peux le faire et est-ce que je veux le faire ? Oui, un acteur peut le faire, il va savoir mettre en place un certain nombre de signes qui correspondent à cette attitude, il connaît les signes de la représentation de ce comportement ; mais d'autre part, est-ce qu'il veut le faire ? C'est d'abord un problème de capacité puis une question de désir. Il y a une limite entre les deux. Peut-on tout jouer : théoriquement oui mais pratiquement, il y a le passage à l'acte. J'ai déjà dit non à certains rôles qui me dérangeaient : à un moment donné, le rôle doit s'accorder avec une morale personnelle. Si le projet global a une valeur trouble,

véhicule des choses incertaines, là je n'y vais pas. Dans le film de Tavernier¹, j'ai joué un salaud. Mais je ne me suis pas posé de problèmes moraux. Je n'avais pas de doute sur le sens du film. Dans d'autres circonstances, ça peut être le cas. Il y a un problème de fond qui est un problème de sens et d'utilité. Inversement jouer un truc rigolo dans une pièce ou un film ineptes, je ne le ferais pas facilement.

Dans Le Colonel-oiseau², tu as dit que tu n'avais pas pensé du tout au rôle de Mateï ?

C'est vrai qu'au début c'est le personnage dans lequel je me projetais le moins. Je savais que je ne serais pas le colonel, je n'avais pas du tout accroché avec le docteur – maintenant, c'est sans doute celui que je préfère – et je n'avais pas senti le potentiel du personnage à la lecture. Je l'avais perçu sur Hatcho, sur Cyril, sur Davud mais pas sur Mateï.

Donc, ce qui était intéressant, c'était de construire un personnage qui n'était pas proche de toi ?

Je crois qu'en fait il est très proche de moi mais je ne l'avais pas identifié comme tel. Comment existait-il par le corps ? J'ai eu des réponses qui sont venues rapidement de manière très intuitive, des impressions plus physiques que verbales – il y avait peu de texte – que j'ai ensuite essayé de canaliser. C'est vrai qu'il a fallu construire davantage parce qu'on traitait de "fous", de gens dotés à priori d'un corps et d'un comportement particuliers. Donc, même si c'était en mineur, il fallait composer, construire un corps, une attitude.

Il y avait dans Le Colonel-oiseau peu de texte pour chaque personnage, mais beaucoup de présence. Comment joue-t-on dans cette sorte de chœur constitué d'individus ?

C'était un grand plaisir, un grand bonheur de faire ça ! Je sentais que ça dépassait le texte. C'était pour moi un rôle aussi important que les autres parce que le corps devait parler autant que la voix. Être sans arrêt dans une recherche d'attitude, c'est du jeu. On s'applique à tenir

1. *Laissez-passer* (titre provisoire).

2. *Le Colonel-oiseau*, de Hristo Boytchev, mise en scène Didier Bezace.

un jeu verbal, on doit en faire de même avec le jeu corporel. Là, il fallait être vigilant. Être acteur dedans, et en même temps toujours pouvoir savoir si, là où on en est, on est juste. La production du jeu était jalonnée par des repères : je savais qu'il y avait des gestes qui revenaient parce qu'ils étaient imprimés dans mon corps, je les reproduisais en me demandant : est-ce que je le fais bien ? Il y avait un grand plaisir à essayer de maîtriser ça, de le préciser, de l'affirmer, sachant très bien que c'était vu. Le petit détail mineur mais qui est perçu, ça joue, c'est moteur dans le travail de l'instant.

C'est parce qu'on sait qu'il est perçu qu'on le produit ou on pourrait le produire de toute façon ?

Il y a des choses que je fais pour moi qui ne sont pas nécessairement vues, mais qui me servent à être toujours dans l'action. On est dans une situation de présence par le regard et il faut veiller à ce que chaque instant soit un instant vécu et que l'acteur soit en permanence actif en scène, quoiqu'il dise, plus encore s'il ne dit rien. Ça arrive de sentir qu'on a décroché pendant quelques secondes, et ça ne se voit pas. Mais quand c'est le cas, je n'en suis pas très heureux. Être actif, ça veut dire par exemple ne pas rater, même si c'est purement technique, le juste moment de parler, pour coller sa réplique si le personnage éprouve le besoin de coller sa réplique, à ce moment-là. Donc, c'est à la fois technique et ça raconte le personnage. Les deux sont liés. C'est une activité d'écoute, de présence de chaque instant. Et c'est pour ça que la petite chose, qui ne va pas forcément se voir, elle joue quand même de manière homéopathique, elle joue à faire que ça existe, que ça vive !

Que représente, pour un comédien, l'expérience de la narration dans Pereira prétend³ ?

L'expérience narrative dans *Pereira* a d'abord été douloureuse parce que ce que faisait Daniel Delabesse était au moins aussi narratif et moi, avec la somme des mots, je me sentais investi d'une charge supplémentaire et j'avais quelquefois le sentiment que ça ne marchait

3. *Pereira prétend*, d'après Antonio Tabucchi, adaptation et mise en scène Didier Bezace.

pas à cause de moi ; alors qu'au fond, je savais que c'était quelque chose que je connaissais, depuis *La Noce chez les petits-bourgeois* et *Grand'peur et misère du III^e Reich*⁴ de Brecht où l'on avait conscience d'émettre des signes silencieux qui étaient perçus comme des mots... Dans le cas de la narration, l'interlocuteur du personnage, c'est lui-même. Il n'y a pas de rapport d'échange avec un partenaire qui va imposer, par une phrase, une réaction. Ce qu'on produit, via le public, doit avoir un retour sur nous-mêmes, c'est un travail de va-et-vient de soi à soi.

Comment caractériser cette manière différente de jouer ?

Le narrateur vient avec quelque chose à dire mais il crée de l'incertitude pour construire son propos.

Quand tu joues ton spectacle, LaTige, le poil et le neutrino, tu es dans cette démarche ?

Tout à fait. Quand on accepte de se confronter aux visages qui sont là, de les voir, ça aussi c'est un grand plaisir, on fabrique des hypothèses avec et sur le public. On a aussi l'impression d'avoir une marge d'action plus grande sur le temps que dans le jeu traditionnel avec des partenaires : on est seul à pouvoir le contrôler. C'est un peu comme si on découvrait un partenaire nouveau, dans l'instant. Il ne nous renvoie pas vraiment la balle, mais quand même, on est avec lui, dans un double rapport de fabrication et d'improvisation.

Comment se pose le problème du personnage dans la narration ?

On peut déjà dire que c'est sans doute un personnage moins composé, dont l'identité est moins développée, moins au premier plan. C'est un type qui vient raconter, au présent, une histoire devant des gens. Le lieu, c'est le théâtre. Dans *Pereira prétend*, le narrateur est un personnage dès le début, qui prend des formes différentes : il joue Monteiro, le jeune résistant, puis le serveur, la concierge, etc.

4. Mise en scène Didier Bezace.

*Dans La Tige, le poil et le neutrino, tu es comédien et auteur.
Comment se passe la mise en jeu ?*

Dans le fait de jouer un texte qu'on a écrit, on se confronte deux fois à la nécessité d'un propos. J'en suis responsable, j'ai choisi de tisser ça comme ça, de le bricoler comme ça ! Donc je me sens lié à l'envie de raconter des choses qui me tiennent à cœur personnellement. Ensuite, dans le jeu, je ne suis pas sûr que le fait de dire son propre texte apporte une confiance permanente. À un moment donné, si je suis en phase avec ce que j'ai écrit, je le joue mais sans forcément être directement en prise avec l'auteur.

Comment est venue l'idée de faire ça ?

J'ai eu souvent l'envie de faire des spectacles en tenant un propos sur tel ou tel sujet. Je suis parti en amont, en parlant des étoiles pour ne pas limiter le propos à la sexualité des fleurs et introduire un peu de métaphysique, de questionnement personnel. Je voulais essayer de tourner autour de la question du "pourquoi tout ça", qui m'importe depuis longtemps, et voir où pouvait aller cette réflexion.

Quel est le plaisir du comédien dans cette expérience-là ?

Je ne crois pas qu'il soit différent. Il y a le plaisir d'avoir bricolé et mis en mots mon inquiétude de départ. Ensuite, le plaisir du jeu est indépendant, il est toujours un peu le même : c'est d'abord le plaisir de jouer un texte dont il se trouve ici que je suis l'artisan. Finalement, je crois que dans mon cas le plaisir du comédien compose chaque fois avec l'inquiétude de l'homme.

Propos recueillis par Laurent Caillon.



Photo Willy Vanquœur

Anouk Grinberg

dans *Feydeau Terminus*

d'après *Léonie est en avance*,

Feu la mère de Madame et *On purge Bébé*

de Georges Feydeau,

adaptation et mise en scène Didier Bezace (février 2001).

Entretien avec Anouk Grinberg

(26 mars 2001)

En marge du texte de Feydeau, tu as noté sur un carnet des phrases, des mots, qui pourraient dessiner la silhouette du personnage féminin du spectacle. Est-ce qu'on peut dire que l'instinct et la réflexion font partie, de manière paradoxale, du métier de comédien ou est-ce seulement un fonctionnement personnel ?

Je ne sais pas, en tout cas ça fait partie de mon fonctionnement à moi : mon travail passe par les mots, je ne peux pas jouer si je n'ai pas trouvé des mots magiques. Dans la vie, je suis pareille. J'ai des sortes de carences et un mot juste me fait repartir. Je me souviens de quelqu'un qui disait : "Rien n'est triste quand il y a du sens." Les mots en sont chargés et du coup ils me donnent de la liberté : je ne pense plus à moi, je pense aux mots et puis je n'y pense plus, je suis dans l'univers qu'ils ont tissé. Ça n'est pas intellectuel : les mots, c'est du vivant, mais il faut des mots qui n'ont pas trop servi...

C'est une forme de dialogue que la comédienne entretient avec l'image plus ou moins idéale du personnage à interpréter ?

Ce n'est pas une image parce que je ne vois pas les choses de l'extérieur, mais plutôt du dedans. Moi, j'écris les racines et le public voit l'arbre !

Ces phrases, c'est comme des liens magiques avec des choses invisibles, ce sont des ponts que je fais avec la vie, des traits bizarres qui petit à petit s'assemblent et ça me fait des influx nerveux. Pendant un mois, six mois, le temps des répétitions et des représentations, ils me nourriront. Il arrive que ce qui est "nutritif" pour un film ou un spectacle le soit pour un autre sans qu'il s'agisse de jouer la même chose. Par exemple, le travail sur l'innocence que j'ai fait pour *L'École des femmes*¹, j'en vis encore aujourd'hui. Si un jour je peux dire que j'ai fait une carrière, ce sera une carrière sur l'innocence...

1. *L'École des femmes*, de Molière, mise en scène Bernard Sobel (février 1985).

Quand on joue telle femme chez Feydeau, Shakespeare ou Tchekhov, bien sûr on joue. Mais moi, si on m'engage, on me prend en kit. Par exemple c'est avec mon goût des autres ou mon dégoût des autres que je comprends un personnage. Je n'ai pas tellement d'autre outil. Ma répulsion pour le théâtre constant qu'il y a dans la vie, c'est évidemment moteur pour ne pas en faire quand j'en fais. Si on parle d'instinct de jeu, mon instinct c'est de casser la croûte sociale convenue et d'entrer dans l'intime.

Est-ce qu'un comédien peut prétendre être totalement naïf ?

Ça ne serait pas honnête ! En fait, on est des stratèges. C'est très étrange d'incarner. Ça revient à construire un endroit où les autres, c'est-à-dire les personnages, vont vivre. C'est un peu comme si moi, Anouk, j'étais un appartement qu'il faut vider parce que quelqu'un va arriver et le remeubler autrement. En ce moment je suis meublée Feydeau : pour ne pas bousculer cet ordre, il y a des choses que je ne lis pas, des gens que je ne vois pas.

Parce qu'ils seraient trop étrangers à cet univers ?

C'est ça... et en même temps à propos de l'innocence rêvée, ce qui me fascine le plus ce sont les "vraies gens". Les "vraies gens" sont étonnants parce que leurs réactions ne sont pas induites d'avance. Je n'ai pas envie de ressembler à une actrice, mais à ces gens-là. Même deux secondes avant de monter en scène, je n'ai pas envie de ressembler à une actrice et je ne me lève pas le matin en me disant que je suis une actrice.

Est-ce que la notion de personnage existe ? À quoi peut-elle servir ?

Le personnage, c'est un vêtement. Moi je crois plus à l'idée d'une équipe de foot qui se passe le ballon, le relais. Mais il n'y a pas que cela : j'aime aussi beaucoup le travail des musiciens. Dans un quatuor par exemple, on ne dit pas que le violoncelle ou le violon est un personnage et pourtant quand il travaille seul chez lui sa partition, il travaille une histoire privée. Le passage d'une note à une autre,

c'est le passage d'une émotion à une autre et c'est privé ! C'est X et pas Y. Disons qu'un personnage, c'est X. En ce moment je travaille sur quatre projets différents : je crois qu'on peut dire que ce sont quatre personnages vraiment différents, parce que ça existe, les biographies. De même que les individus existent !

Le personnage existerait alors pour raconter une histoire privée ?

Voilà ! Mais on ne sait presque rien à l'avance, quand on nous donne quelqu'un à jouer, à qui on aura affaire. On peut faire un survol d'avion, voir globalement le paysage : ici la mer, là la montagne, mais après, ce qui se passe dans les petites maisons, ce qu'il y a dans les petits foyers d'un texte, ce qu'on ne peut pas voir de haut, c'est ça qu'il faut jouer : il faut être dedans.

Est-ce qu'un comédien en sait plus que le metteur en scène sur le personnage qu'il va jouer ?

Non, la répartition du savoir est fluctuante et pas forcément en faveur du comédien. Mais plus le travail avance, plus on est autonome.

Le personnage de la femme chez Feydeau : comment bouge-t-elle, comment agit-elle ? Est-ce qu'il y a des choses qu'elle pourrait ne pas faire ?

Je crois qu'elle ne pourrait pas être calme, être quelqu'un de souverain. Le calme, ça n'a rien à voir avec le pouvoir, mais avec un équilibre, comme un chat sur ses quatre pattes. Ce calme, elle ne le connaît pas.

On peut s'accorder pour dire que cette femme a le corps d'Anouk Grinberg ?

Pendant les répétitions, je regrettais de ne pas être grosse, je me disais qu'il fallait être grosse pour jouer cela. Je sentais qu'il me manquait du poids. Pour être si peu contente dans la vie, il faut être handicapée, et puis il y a cette façon de prendre l'espace de l'autre. Pendant longtemps, je ne me suis pas sentie capable, avec mon corps,

et cet humour que je ne trouvais pas... Être une actrice drôle ! Je ne l'avais jamais fait. Maintenant je me suis habituée mais avant cette expérience, c'était comme si des gens du cirque m'avaient dit : Allez, viens, tu vas faire la trapéziste !

Est-ce qu'un comédien peut tout jouer ? Est-ce qu'il peut indifféremment être tragique ou comique, à volonté ?

Je ne crois pas. Moi, je ne sais faire que ce que j'aime ou que ce que j'aimerais voir. Je ne peux faire que des choses auxquelles je crois : c'est là ma limite. D'habitude, quand tu es interprète, on te demande d'interpréter, pas de croire. J'essaie depuis des années de faire preuve de souplesse vis-à-vis de ce problème mais je suis comme ça !

On me pose souvent la question : pourquoi vous ne jouez pas plus, vous vous faites rare ! Quand je regarde les choses calmement, je sais que je fais un vrai parcours : si on compte les choses que je fais et celles que je ne fais pas, celles que je n'ai pas faites comptent autant que les autres... Finalement, c'est un parcours qui n'est pas si troué. De moi, on dit, on pense, que je suis une fille fragile, toujours sur le point de se casser. C'est énervant. Tout ce qu'on m'a demandé de faire s'est rapporté à cette idée d'être fêlé. Mais moi, je sais aussi qu'à travers les fêlures passe la lumière. C'est une ouverture dont j'ai les commandes, un espace dont je dispose. Pas un destin.

Si on dit : Anouk Grinberg, c'est la femme fragile, sensuelle, sexuelle, et en même temps tendre... est-ce qu'il faut répondre à ça ?

Oui. Si je joue, je joue, je ne suis pas pudique, au risque de fabriquer du fantasme. C'est arrivé, au point que des gens confondent le jeu et la réalité, de manière violente, à mon propos.

Il faudrait pouvoir donner beaucoup sans trop s'exposer ?

Oui, et en même temps il n'y a rien de plus obscène que ceux qui s'économisent, se surveillent. Moi je me mets devant les gens, comme un chat qui s'étire. C'est érotique tout ça, c'est une affaire d'abandon finalement.

Est-ce que le métier de comédien s'apprend ? Est-ce qu'il peut y avoir une formation ?

Moi, je n'ai fait aucune école. J'ai appris en regardant les grands acteurs, en vivant, en peinant, en me marrant. J'ai eu de la chance : j'ai rencontré des gens épatants qui m'ont donné des clés pour devenir moi, à l'endroit et à l'envers.

Est-ce que l'idée qu'on se fait du métier de comédien peut évoluer avec l'âge ?

J'ai commencé à onze ans, dans *Remagen* avec Emmanuelle Riva dans une mise en scène de Jacques Lassalle. Je n'aimais pas du tout le simulacre, le fait de tricher. Par exemple, si le personnage pleurerait, je trouvais indécent de ne pas pleurer. Je ne voulais pas tricher, jamais. Maintenant c'est réjouissant. Je suis un clown, même dans le drame.

Est-ce qu'il faut vraiment être triste pour pleurer ?

Bien sûr que non, mais jusqu'à Feydeau, je le croyais. Toutes les représentations, je pleurais de vraies larmes et c'était épuisant. Certes, la vérité du théâtre est une vérité autre ; je le savais sans le savoir. Mais je voulais que les gens oublient que je joue, que c'est faux tout ça. Je voulais le rendre vrai. On m'a souvent demandé de prendre en charge des traversées d'abîmes. Alors, à partir du moment où j'ai accepté une partition dure, c'est mon boulot, il faut que j'y aille. Après, je répare, sachant que le lendemain il faudra recasser. Je sais, à travers ce que les gens me disent, que le "tunnel" que je parcours chaque soir, les pépites que l'on ramène du dessous, les gens les voient. Quand je vais au cinéma ou au théâtre, je vois ceux qui miment le tunnel, je n'y crois pas et ça me déplaît.

Est-ce qu'il y a un risque de confusion pour le comédien ?

Oui.

Il n'y a pas beaucoup de métiers comme celui-là, qui côtoient la folie au sens où la folie serait une perte irréversible de l'image de soi. Est-ce que les comédiens pratiquent un métier à haut risque ?

Oui, il y a des risques, et il y a des grands plaisirs. Mais la folie existe en dehors du métier de comédien ! Si les hasards de la vie avaient fait que je sois devenue boulangère, je me demande ce que j'aurais fait de cette énergie que tu appelles folie. Là je l'organise, j'en fais des petits pays, des petites maisons. Je ne me suis jamais perdue dans un rôle. J'ai entendu dire que des acteurs ont du mal à sortir d'un rôle. Moi jamais ! Quand c'est fini, c'est fini. Je ne sais même plus un mot du texte. En revanche, ce qui est "éprouvant", c'est la période de jeu. C'est pour ça que je signe pour trente représentations, pas plus, parce que je sais que trente, pour moi, c'est beaucoup : trente jours où je serai fidèle.

Est-ce qu'il y a des limites au jeu lui-même ?

Non, moi, ce qui m'excite le plus, c'est quand on dit : "ça, on ne peut pas le jouer". La seule impasse, c'est quand ça pue le jeu. Là, je ne peux plus. Je m'ennuie trop.

J'ai appris sur *Feydeau Terminus* à me rendre simplement très disponible. Alors qu'avant j'étais chargée comme une bombe et si je n'étais pas pleine avant de rentrer en scène, j'avais l'impression d'être moins que rien. J'espère que cette légèreté me restera même dans des pièces plus graves.

Quels problèmes pose à la comédienne ce rôle fait de trois personnages distincts réunis en un seul ?

Avant que ça devienne "moi", ça a été longtemps "elle". Pendant les répétitions j'ai été longtemps complexée, jusqu'à très peu avant la première. J'avais l'impression d'être plombée, de manquer de vie. Par exemple, pour Léonie, qui est la plus difficile à jouer parce qu'elle est la plus impudique, j'avais envie qu'on me remplace ! Au début, je ne savais pas du tout comment faire ; et puis c'est comme dans la vie, avec le temps des répétitions, il y a une mue. Tu étais la chenille et tu deviens le papillon.

C'est le public qui tranche ?

Non. Il y a simplement un moment où tu ne te sens plus, tu n'es plus encombré, tu ne regardes plus du dehors, il n'y a plus de miroirs, il n'y a plus de jugement. Il y a que tu danses au-dessus de toi.

Donc, ça va ?

C'est beaucoup dire ! Mais tu es libre... Après, ce qu'il faut, c'est pouvoir se remettre en état de liberté, ne pas le mimer. Concernant les critiques, je sais que j'ai raison de ne pas les lire, je n'ai pas envie de savoir l'effet que je fais parce que si je sais, je n'ai plus envie de le faire.

En même temps, le comédien a besoin de reconnaissance, de chaleur... Pourquoi se priver de ça ?

Oui, les gens me parlent, mais je ne suis pas en demande parce que je sais d'expérience que je serais déçue. Mon attitude avec le public est ambivalente : à la fois je l'ignore et en même temps je lui masse le cœur et j'aime être applaudie ! Mais il faut dire que jusqu'à ce spectacle j'étais plutôt autiste. Je ne voulais rien savoir de ces gens venus pour nous mater. J'ai changé, je suis devenue plus câline avec le public, moins peureuse sans doute. Je ne serais pas puriste au point de faire mon travail et de partir sans salut. Non, non, on en a besoin.

Les applaudissements, c'est le signe nécessaire de la fin ? On reconnaît qu'on a fait du théâtre ?

On ne reconnaît pas la fin. On reconnaît que ça a eu lieu, ce n'est pas pareil, c'est charnel, c'est amoureux, on n'est pas à distance. Sans applaudissements, on serait comme les gens qui ont donné leur corps à la médecine : pas d'enterrement et donc pas de deuil. Là, avec les applaudissements, il y a un deuil, un deuil heureux.

Propos recueillis par Laurent Caillon.

Carnet d'Elle

Nous reproduisons ici des extraits du carnet qu'Anouk Grinberg a rédigé petit à petit, d'impressions en sentiments, au gré de l'humeur du jour, au fil des répétitions de Feydeau Terminus. Ces notes dessinent la silhouette d'un personnage féminin, ELLE (Yvonne), issu de l'écriture de Feydeau en partie, du projet d'un metteur en scène et de l'instinct d'une comédienne pour le reste. Elles sont destinées à être relues pour susciter l'état de jeu le plus approprié. Elles sont d'un étrange présent, celui dont se nourrit sans doute le théâtre.

Egocentrique. Je ne m'occupe que de moi là-dedans.

Une imperturbable assurance s'allie à une sottise foncière.
L'insignifiance de la parole, la vacuité...

Suivre sa logique. Sans penser.
Parler avant de penser.

Le nez collé aux choses, aux besoins.
Un être de l'instant, de ceux qui appartiennent totalement à aujourd'hui.

Être aussi innocente en étant méchante qu'en étant gentille.

Le type de la femme logique dans l'illogisme. Ça bascule dans la démence sans qu'on puisse discerner quand la dérive a commencé.

S'attendait pas à ça de la vie, du mari. Innocence et déception.

Ça doit être une grande rêveuse (et qui cauchemarde sur des détails).

C'est des vraies gens, juste pas très talentueux.

Mon territoire. Ma maison. Mon besoin. Mon enfant.

En temps réel, de la vie. De la vie, c'est tout.

ELLE, elle a des crues très rapides, ça empire en deux secondes dans sa tête, c'est un terrain très sismique et tout naturellement elle tyrannise le monde, son petit monde.

*

Peut-on dire qu'elle est bête ?

Sur la bêtise : c'est n'avoir aucune distance avec rien. Soupe au lait.

La bêtise n'est pas mon fort. Y a-t-il là vraiment de quoi se vanter ?

"Abêtissez-vous." Pascal.

Elle s'exhibe sans la moindre pudeur, sans vergogne, et au fond, en toute innocence.

Plaisir de dire des bêtises, de voir un film bête, sans du tout penser à l'ange.

La bêtise est amorphe, elle est aussi sans fond, et indifférente au fond. Éponge universelle qui absorbe tout et ne contient rien. Rien que soi dont elle est imbue jusqu'à la moelle, dont elle ignore tout ; bouffie, arrogante, elle ne souffre d'aucun manque, étant toujours déjà repue.

La bêtise n'a jamais aucun défaut ; elle ne "fait" jamais rien, ce n'est pas de sa faute à elle, jamais. Rien de bien méchant non plus. Mais l'insignifiance est peut-être ce qu'il y a de plus accablant, comme la pornographie.

*

C'est faire une chose, à travers Feydeau, autour de l'amour.

De comment c'est embêtant les rêves.

Tu n'es pas celui que je voudrais et pourtant tu es mon unique.

Tu me manques et pourtant tu es là, envahissant – m'envahissant de manque.

Tu ne me combles pas et ça me donne des droits.

Innocence et pourtant c'est usé jusqu'à la moelle

*

Jouer tout en dents de scie.

La petite vulgarité qui s'insinue partout.

L'exaspération, des petites crises de nerfs, des mini-convulsions, et hop la gentillesse – jamais calculée, rapide, en accéléré.

Suivre sa logique, sans penser.

L'égoïsme jusqu'au bout des ongles.

Dans les humeurs, avoir des stridences.

Toute première chose, S'AMUSER. C'est amusant de faire la sottise.

Être vraie à tous moments et pourtant ça n'est qu'une humeur.



Photo Alain Dugas

Olivier Perrier

dans *Loin d'Hagondange*,
de Jean-Paul Wenzel, mise en scène de l'auteur
en diptyque avec *"Faire bleu"*
(décembre 2000).

Entretien avec Olivier Perrier

(19 décembre 2000)

Comment ça a commencé ?

Je n'ai jamais voulu être acteur, on m'a forcé ! J'ai été embarqué. La première fois, c'était par mon institutrice pour les spectacles de fin d'année. Et moi, j'ai toujours adoré faire le con. Pour moi, être acteur, c'est faire le con, comme ces élèves pénibles en classe, qui ne peuvent pas s'en empêcher.

À l'époque j'avais dix ou onze ans, je ne chantais pas mal et c'était la grande mode, à l'école laïque, des chansons racistes. J'étais barbouillé en nègre et je chantais : "moi missié, moi bien cirer les jolis petits souliers". A la fin de la chanson, d'un seul coup, au moment des applaudissements, ça a été comme recevoir l'amour du monde entier. On faisait aussi à cette époque des pyramides humaines. Comme j'étais petit, j'étais celui qui montait en dernier, tout en haut. On avait des costumes de rayonne noire et les yeux bridés comme des Chinois. Mais ces vêtements étaient glissants et à chaque fois que je montais, je glissais. Quand j'ai vu que ça faisait rire, j'ai mis dix minutes pour grimper là-haut. Faire le con, c'est ça : dans l'instant, le rire des gens t'emmène... tu rentres dans l'improvisation et la performance.

Le métier d'acteur, c'est ça, au départ. D'un seul coup, on t'aime plus que les autres.

Ensuite j'ai fait du théâtre amateur. J'étais déjà instituteur quand l'animateur du groupe de théâtre me dit : "est-ce que tu viens avec nous ? J'ai l'argent pour entretenir une troupe." C'était en 1963, dans une compagnie en province.

Je lui réponds : "combien je vais être payé ?" Il me dit : "comme un instituteur." Ils m'ont emmené ! Au départ, je ne me suis pas dit, comme certains jeunes : "je veux faire du théâtre, je veux faire du cinéma" mais il est certain que je préférerais ma vie dans le théâtre à ma vie dans l'enseignement.

Ensuite il y a eu l'apprentissage à Nancy. Nancy, c'étaient des propositions de théâtre qui donnaient un coup de pied dans les formes connues de la décentralisation, du théâtre français et ça, c'était superbe... Parallèlement au Festival, le Centre Universitaire de Recherche Dramatique, dirigé par Jean-Marie Villégier proposait une formation théorique sur le théâtre à des étudiants français et étrangers... Il y avait des gens du théâtre populaire venus de toute l'Europe...

Après les années d'apprentissage, comment est né le projet de travailler avec des animaux et avec des amateurs ?

Cela ne s'est pas fait en même temps. J'ai commencé avec les animaux : c'était *Honte à l'humanité* et *Les Mémoires d'un bounhoumme* à partir de l'été 1976. L'enjeu c'était de s'attaquer à la culture dominante et de trouver les moyens théâtraux appropriés. Le théâtre qui était fait à partir de Brecht ou de Büchner, par exemple, me semblait très intéressant mais insuffisant, parce que trop dans le texte. C'étaient des spectacles qui s'élaboraient d'abord à partir de la langue écrite. Or la question pour moi et d'autres à l'époque était de raconter le peuple au travail et cela ne passait pas d'abord par le langage. *Les Mémoires d'un bounhoumme* étaient encore très marquées par la langue, puisque c'était du récit. C'était très marqué par Dario Fo mais l'acteur était au service d'une idéologie, qui rêvait à la transformation du monde par les arts ; les arts transformateurs du monde, on peut en sourire aujourd'hui, mais c'était fondamental à l'époque, c'était la traduction française de la révolution culturelle : une idéologie aussi bien socialiste que communiste... Il s'agissait de transformer la tête des gens avant de prendre le pouvoir et aussi, en ce qui me concerne, de me réapproprier ma culture...

J'étais devenu un acteur au service d'un exercice formaliste sur des pensées intéressantes mais où, de plus en plus, les éclairages, les décors, les costumes, imposaient une forme qui devenait standard et qui faisait courir le risque que tous les spectacles se ressemblent. Les films faits à certaines époques, suivant les bords des labos, se ressemblent tous, même s'ils sont très différents. Il y avait une chose comme ça qui m'exaspérait et il fallait que je m'en échappe.

Comment s'est posé le problème du comédien par rapport à cette exigence ?

J'ai fait un projet de comédien, sur le modèle du one-man-show, mais avec des animaux, avec des histoires sur la campagne. J'ai construit une figure qui s'appelait Polyte Chaillou. Cela fait évidemment écho au Palais de Chaillot... Ça n'a rien à voir avec caillou mais avec la chaille qui est une espèce de gangrène qui se forme sur le dos des vaches aux endroits où elles ne peuvent pas se gratter. D'un vieux qui ne se lavait pas, on disait un chaillou. J'ai fait un dossier pour trouver des coproducteurs. J'ai même écrit un scénario à partir de cette figure du comique populaire. C'était à peu près en même temps que *Les Mémoires d'un bounboumme*.

Comment être clown, comment être un clown politique. Pour moi, la question de l'acteur, en théorie, c'était la question de la fonction politique de l'acteur.

Jouer, c'est un acte politique ?

Ça voulait tenter de l'être. Ayant pris conscience de ma petitesse, c'était important d'amener des gros bestiaux avec moi, qui sont des bestiaux de ma culture, capables de faire le poids... et effectivement, c'est une chose assez étonnante, parce qu'ils étaient très calmes, ils n'empêchaient pas le récit... et ça marchait. La musique était belle. Je racontais ainsi des histoires sur la campagne d'avant 1950, d'avant la transformation !

Je ne me suis jamais posé la question de l'acteur tout seul. J'ai toujours été avec d'autres. À un moment, ça a été un acte de résistance de ne pas suivre Jean-Pierre Vincent à Strasbourg. J'avais envie de continuer autrement et du coup, c'est là qu'il y a eu de la solitude obligée, mais immédiatement, elle s'est envisagée à trois, parce que même quand je travaillais sur *Les Mémoires d'un bounboumme*, je savais que Jean-Paul Wenzel, Jean-Louis Hourdin et moi, on s'était déjà donné rendez-vous à Hérisson en juillet 1976. Ce qu'on voulait, c'était faire du théâtre, en essayant de faire du théâtre populaire, mais de ne pas le donner à voir aux habitués de la décentralisation : trouver un public populaire d'emblée.

Il s'agissait de faire du théâtre, pas de prévoir une carrière. À l'époque, c'était à celui qui aurait le meilleur projet de théâtre populaire en France. Il y avait concurrence là-dessus. Quand j'ai vu *La Jeune lune*¹, je me suis dit : ce sont les meilleurs. C'était cette concurrence-là qui nous poussait.

Comment se fait le partage entre le comédien et l'homme de projet ?

Je ne veux pas me trouver dans l'obligation de produire. Je le fais quand j'ai une idée qui tient le coup et si j'en ai le besoin physique. S'il n'y a pas ça, je suis disponible pour aller jouer avec des gens que j'aime bien. Ce qui est devenu épatant avec Jean-Paul, c'est qu'étant tous les deux codirecteurs à Hérisson, on n'est que directeurs à mi-temps. On a un salaire de directeur à deux. Mais c'est nous qui imposons ça, personne ne nous y oblige, et du coup, on peut s'en aller : dire pendant six mois, je m'en vais, je prends la direction de l'école, là-bas, je suis à mi-temps ici. On essaie de faire en sorte, et ce n'est pas toujours possible, qu'il y en ait un qui reste. Pour *Loïen d'Hagondange*, Jean-Paul est incapable de nous lâcher, il est là. Moi aussi, j'aime bien ça... les copains... j'étais toujours avec eux. Je m'attribuais un rôle dans *Des siècles de paix* pour ne pas quitter le spectacle !

On se réserve donc la possibilité de s'en aller. On a essayé d'inventer un esprit de petite structure, et on a appelé cette structure Centre National de Création. Puis on a voulu nous transformer en Centre Dramatique. On a longtemps freiné et finalement on a accepté pour des raisons stratégiques, pour qu'il y ait une pérennité pour la ville, mais nous, on tient à continuer comme ça, sur l'idée de compagnie, même si on a un peu oublié aujourd'hui ce que ce terme signifie...

Quels sont les problèmes que peut rencontrer un comédien avec un metteur en scène ?

Je n'ai jamais eu de problèmes avec les metteurs en scène. Parce que je n'ai pas de problème de pouvoir avec un metteur en scène, vu que je n'y connais rien. Par exemple, Jacques Nichet, quand il monte *La Savetière prodigieuse*, il connaît Lorca. Moi, je ne le connais pas.

1. *La Jeune lune tient la vieille lune toute une nuit dans ses bras*, création collective du Théâtre de l'Aquarium, 1977.

On a travaillé ensemble sur cette pièce, mais lui était bien en avance sur la connaissance de l'objet. Quand j'ai travaillé avec Jacques Lassalle sur Molière, il croyait que j'avais des avis sur Molière et à chaque fois qu'il intervenait, il me regardait pour voir si j'avais quelque chose à dire... Je disais : non, Jacques, je ne connais rien à Molière. Je n'ai jamais eu de problèmes, parce que j'ai toujours essayé de prendre la proposition qui m'était donnée pour l'amener dans le sens que je comprenais, mais je ne me suis jamais amusé à comprendre à l'envers...

Revenons-en au travail avec les amateurs.

Je sentais que si je continuais tout seul, c'était sans intérêt, donc il fallait que j'embarque des gens de la campagne avec moi. Les habitants du coin étaient coupés du théâtre dans la pratique ; donc je devais construire un pont, une passerelle. Ça a marché et c'est une bonne expérience de savoir que n'importe qui peut être acteur, ça c'est important... quiconque a besoin de gagner sa vie, peut gagner sa vie comme acteur.

À partir de quoi peut-on dire ça ?

Les gens que j'ai employés, je les ai utilisés pour ce qu'ils sont. Je ne leur ai pas demandé de me montrer un extrait de ce qu'ils savaient faire. La Dédé, je l'ai vue se comporter en patronne de bistrot, la Clémentine² était femme de ménage à l'école et s'occupait aussi des gamins.

Et ils jouent bien leur rôle, finalement ?

Il y a transposition. C'est ça, être acteur : c'est partir de soi et faire en sorte que tout ce qu'on fait, même le plus exacerbé, soit plausible, soit vivant et vécu. Et à partir du moment où on travaille sur ce terrain-là, on peut commencer à travailler les écarts.

Qu'est-ce que ça veut dire alors : être juste ou être faux ?

Être faux, c'est quand on voit le jeu se fabriquer.

2. La Dédé et la Clémentine ont participé au spectacle *La Valse des goumelles*.

Et pourtant le comédien ne fait pas autre chose que fabriquer...

Fabriquer au maximum, mais pas vu, pas pris. C'est ça qui est étonnant. Pensons aux clowns. Les clowns qui sont les plus forts, on suit ce qu'ils font et ils nous embobinent complètement. Il y a des gens qui sont sur un terrain comique, il y en a d'autres qui vont être sur le tragique, selon leurs dispositions. Un jour, on travaillait sur l'angoisse... il y avait une table avec un tiroir, un balai appuyé contre un mur, des chaises autour de la table et il devait y avoir un cadre de porte avec une porte pour faire l'entrée. Je leur dis : "Vous entrez chez vous et c'est la panique, c'est l'angoisse complète." La plupart ont fait des choses intéressantes, mais ils essayaient de figurer l'angoisse, parce qu'elle n'était pas prise en compte, ils essayaient de me la raconter, de l'extérioriser. La Clémentine... elle ne se met pas dans tous ses états, mais elle trouve le cœur d'un état où elle est complètement libre, où elle sait ce que c'est que l'angoisse et elle en joue, et donc la moindre chose qu'elle va toucher raconte cela... une chaise... la fixation sur la chaise... crac, elle retourne la chaise... poum, elle remet la chaise en place... et là j'ai vu un clown, un vrai clown. Elle n'avait absolument pas d'expérience. Elle a découvert quelque chose de très important du métier de comédien. Et d'un seul coup, elle a grimpé sur la table, à soixante-dix ans.

La pratique du jeu libère l'imaginaire, même une pratique réaliste du jeu libère l'imaginaire. Il y a des gens ensuite qui saisissent, qui trouvent la clé, d'autres qui auront beaucoup plus de mal à la trouver et puis, il y a des personnes qui se ferment pour des questions de maladie, de mauvaise foi, ou parce qu'ils ont peur de ne pas être parfaits dans ce qu'ils font... Or, au théâtre comme à l'usine ou ailleurs, on ne fait que des erreurs, et c'est par l'erreur qu'on apprend. Certains ont arrêté. Le théâtre, c'est violent. Ça oblige à un travail sur soi aussi bien physique que mental.

Il y a une formation de comédien possible ?

J'ai un gros problème avec l'école. Je ne vois pas ce que je peux transmettre.

Quand tu fais travailler des amateurs, tu les amènes à un niveau de jeu étonnant.

Et surtout d'implication. En même temps, en ne perdant pas de vue ce qui est possible.

J'étais très épaté, par exemple, dans des salles, quand on a fait des tournées, même en France, mais je me souviens en particulier, en Roumanie, on ne jouait pas dans des théâtres... Dans une salle où il y avait un écho terrible, une salle de hand-ball, à Timisoara, on n'a pas eu le temps de répéter. Je leur ai dit : "pour garder les mêmes intentions, ne portez pas la voix et articulez." Ils l'ont fait, et ils m'ont sidéré.

Que faut-il penser de la notion de personnage ? Est-ce qu'on peut dire qu'un comédien c'est 90 % de sa personne et 10 % de fiction ? Est-ce que cette arithmétique a un sens ?

Non. Il n'y a pas de personnage. Moi, ça ne m'a jamais intéressé. Je trouve cela scandaleux. Le personnage n'existe que pour l'écrivain, qui en a besoin. C'est une invention.

Pour le comédien, il n'y a pas de personnage. Il y a des situations, il y a une écriture, il y a un style, et la question est de trouver comment s'approprier cette écriture-là. Le reste, je ne sais pas de quoi il s'agit. Pour moi, c'est pas 40 ou 60 %, c'est 100 % d'acteur. C'est de la matière d'acteur à 100 %, je peux le prouver.

Bien sûr, un acteur puise dans sa vie, dans ses lectures, pour alimenter son jeu et le metteur en scène tirera certains fils de la personnalité du comédien, plutôt que d'autres. Il va diriger, mais le metteur en scène c'est une personne concrète, l'acteur c'est une personne concrète et ce qui est écrit sur la feuille de papier, c'est concret. Le personnage est une notion abstraite.

En 1975, les *Cahiers du Cinéma* m'avaient demandé un article, et je leur ai donné un texte intitulé "Le présonnage". Parce que je trouve que c'est un sujet d'embarras, c'est un intermédiaire dont on n'a absolument pas besoin, très pesant, très lourd et pour moi, c'est lié au costume trois-pièces. Ça sert seulement au pouvoir des uns contre

les autres, ça sert à défendre son morceau. C'est sans intérêt, c'est vraiment sans intérêt. On peut tout à fait élaborer une esthétique avec un metteur en scène sans cette notion, on peut construire une dramaturgie à l'aide de revues d'époque si c'est une pièce du XVIII^e par exemple : voir comment ils étaient habillés... Toute l'iconographie, j'adore ça. Avec les gens de la campagne, j'ai beaucoup travaillé sur les matériaux de l'Histoire, que je leur ai fournis, qu'ils ont vus. Parce que tout ça alimente le comédien.

Mais ce qui est intéressant, c'est de voir comment telle pièce va amener à tel travail sur une langue : découvrir et s'approprier une langue. Et c'est de l'intérieur qu'on trouve des choses intéressantes, pas par les personnages. Le personnage, c'est comme une obligation extérieure et une espèce d'intermédiaire mystique, c'est quelque chose qui est en l'air : c'est Dieu ! Ça ne m'intéresse pas.

Est-ce que l'acteur n'est pas condamné à ne jouer que lui-même tout le temps s'il ne peut s'appuyer sur cette figure du personnage ?

Non, c'est faux. Il y a des gens qui vont te parler du personnage, se gargariser avec ça, et qui n'arrêtent pas de se jouer eux-mêmes sans arrêt. À partir du moment où on travaille avec un metteur en scène qui a quelques idées, qui traverse une esthétique depuis plusieurs spectacles, et qui gratte vraiment le texte, on est condamné à se renouveler. On ne se renouvelle pas en croyant se débrouiller tout seul. Le comédien se joue forcément lui-même. Dès lors, le problème, c'est de trouver la facette qu'il doit exploiter sur un texte précis. Le projet de l'auteur, le projet du poète, est vraiment au cœur du processus théâtral qui commande le jeu.

Si on applique ces propos aux deux rôles dans Loin d'Hagondange et dans "Faire bleu" ... le problème n'a-t-il pas été finalement de jouer Georges d'un côté et André de l'autre ?

Et pourtant j'espère qu'ils ont quand même beaucoup de différences. Ce qui change entre les deux pièces, c'est l'écriture. Dans la deuxième, il y a régulièrement une excitation qui frise la plaisanterie. "Faire bleu",

c'est vingt-cinq ans après, l'écrivain n'écrit plus pareil et j'avoue qu'on a eu du mal pour trouver les marques en sortant d'un texte pour rentrer dans l'autre.

Jean-Paul Wenzel demande toujours que la langue soit citée. Ces personnes se parlent en se citant elles-mêmes. On est constamment entre trop de formalisme et trop de naturalisme. En même temps, il faut que cette forme soit vivante. C'est un exercice épatant même s'il est difficile à tenir... La proposition, c'est comment avoir deux choses qui à la fois se ressemblent et ne sont pas les mêmes. Comment faire une chose qui a rapport à la réalité et qui n'en est pas ? S'interroger sur la nature de cet écart et donc sur la nature de l'art du théâtre, ça c'est intéressant. Il n'y a pas beaucoup de gens en ce moment qui travaillent sur cette question...

C'est ma vision, de ma fenêtre, de ce que doit être le travail du comédien de théâtre : comment tenir des intonations, comment faire que le texte, le sens, soit là, comment on manipule sa propre marionnette, puisqu'il faut qu'on soit sur des formes très dessinées. Le théâtre suppose toujours un travail sur la forme et sur la performance.

Pour moi, la plus belle chose au théâtre, c'est l'Opéra de Pékin : quand une histoire entre les bons et les méchants se continue avec trois sauts périlleux et un combat d'épée ; tu vois les sauts périlleux mais tu es toujours dans l'histoire.

Comment peut-on caractériser le rapport au jeu des animaux ?

Le jeu des animaux est à la fois imprévisible et prévisible. Le problème, ce n'est pas de combattre ça, c'est au contraire de l'accueillir et de dire : le théâtre, c'est ce que l'animal est en train de faire.

Mais après, comment le comédien passe derrière ?

La question, c'est comment accueillir, ce n'est que ça. Si dans la tête, tu te dis : attention, Bibi³, elle sait ce que c'est, elle sait qu'à partir du moment où elle est sur le plateau, elle a tous les droits, elle sait qu'on n'ira pas la virer de là avec une fourche ou avec un bâton – même si quelquefois, on a été obligé de le faire – moi, je trouve ça passionnant.

3. Bibi est une truie qui joue dans *La Valse des gounelles*.

Un comédien ne va pas tout d'un coup se mettre à réciter les Fables de La Fontaine si on lui a demandé de dire du Molière, alors que l'animal peut faire n'importe quoi... Ce n'est pas la même règle pour tout le monde !

L'animal ne récite rien. Mais il peut faire du bruit. Bibi aimait beaucoup Dominique⁴. Dominique était assise, elle était enceinte et Bibi arrivait vers elle, Dominique la caressait et là, l'autre... elle a pris la chaise... et l'a envoyée en l'air... Dominique a eu un fou rire... Le public a ri puis elle a repris son histoire. C'est bien, ça oblige à tenir ce paradoxe : être tout le temps dans la forme de ce qu'on a décidé de dessiner ensemble et, s'il y a un projecteur qui tombe ou une réaction inattendue, prendre en charge l'événement. Tu ne peux pas ignorer la chute du projecteur !

Fondamentalement l'animal sur le plateau oblige à garder cette espèce de souplesse nécessaire pour tenir une forme et accueillir du "hasard". C'est un terrain sur lequel Brook a beaucoup travaillé. Le travail avec un animal au théâtre permet de mesurer l'écart entre une chose formalisée et le vivant qui vient tout bousculer, en espérant tout de même que la forme y résistera. Une fois, Bibi m'a foutu quand même un tiers du spectacle en l'air... elle avait compris un truc. Je la rentrais dans une caisse et devais l'enfermer. Au dernier moment elle a reculé et tout cassé. Je n'arrivais pas à la mettre dans la caisse. C'est arrivé une fois. Après, j'ai répété pour la maîtriser et pour éviter qu'elle ne refasse ça.

Est-ce qu'il y aura d'autres spectacles avec des animaux ?

Non. C'est fini, j'arrête. Avec la paysannerie, les animaux, j'ai bouclé. Sans regrets, parce que ça n'intéresse plus personne. *Des siècles de paix*, une centaine de représentations, *La Valse des gounelles*, cinquante, *Utopia*, trente. Je ne veux pas refaire un spectacle pour jouer dix fois. On sent que ça y est, la paysannerie d'avant les années 60 est liquidée. Maintenant, c'est José Bové et c'est autre chose. On n'est plus sur la question culturelle, on est sur le style de vie, comment bien vivre à la campagne, sur des petites fermes, en faisant plutôt des choses qui ne sont pas industrielles.

4. Dominique, comédienne dans *La Valse des gounelles*.

J'ai soixante ans, donc maintenant... qu'est-ce qui m'intéresse au théâtre ? Quelques rôles, quelques metteurs en scène.

Lesquels, par exemple ?

C'est plutôt des auteurs. J'ai découvert Molière. Je trouve ça formidable, surtout le Molière des farces, le Molière du début ; les pièces sérieuses m'intéressent moins. Mais les pièces de bouffonnerie de Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, *L'Avare* ! et puis c'est la langue. J'ai découvert ça avec Lassalle et les petites pièces qu'il m'a fait jouer, les deux rôles de Sganarelle.

Selon moi, Sganarelle a commencé à onze ans à Hérisson ! J'en suis sûr !

C'est aussi pour gagner un peu d'argent. J'en ai besoin là, parce que je veux faire un autre métier. Je suis en train de monter une S.A.R.L. pour faire du whisky. C'est formidable, je travaille dans ma cour. Je vais être amené à ne plus faire ce pour quoi je me suis quand même engagé avec des amis : faire du théâtre.

Est-ce qu'on fait du théâtre de la même façon à vingt ans et à soixante ans ?

Non. Physiquement, j'étais une bombe à vingt ans. Je faisais des sauts de dix mètres et la dernière performance que j'ai faite, c'était le saut de main, à quarante ans, dans *La Savetière prodigieuse* mise en scène par Jacques Nichet. C'était le rêve de l'Opéra de Pékin qui continuait...

Dans le fait d'être acteur et metteur en scène de mes projets, j'ai le sentiment que j'ai joué un rôle social. Dans ma vie d'instituteur, j'aurais joué aussi ce rôle social, mais au sein du grand corps des enseignants, dans ce grand monastère de l'enseignement français. Là, c'est dans le monde moderne de la vie publique que j'ai eu une fonction sociale, dans un rapport citoyen au politique. Alors, ce dont je suis content et fier, c'est d'avoir, jusqu'en 2000, bien exploité mon fonds de commerce des années 70, pendant trente ans !

Fondamentalement, je suis un amateur. C'est pour cela que j'ai envie de faire du whisky. C'est ça que j'ai compris. Je n'ai pas envie d'être

un professionnel triste... Devenir triste, je crois que c'est le pire. Je ne le suis pas et je n'ai pas envie de le devenir... Pour moi, l'eau-de-vie, c'est une autre vie. L'histoire de ce mot est intéressante : les gens ne pouvaient pas aller très loin en mer, parce que l'eau tournait. Ils ont compris qu'en mettant un tout petit peu d'alcool dans l'eau, ça la conservait. Voilà comment cette eau leur permettait de vivre.

Pour moi, faire du théâtre, ça a été rendre ma vie acceptable. Je peux reprendre ce mot de Strindberg. Il y a eu un vrai plaisir, c'est pour ça que je dis amateur parce que si je racontais tout ce qu'on a pu faire à Hérisson, jusqu'à l'année dernière encore... Il y a une liberté, dans notre petit centre sur la création contemporaine, qui est épatante. On n'a pas beaucoup d'argent, mais je n'aurais vraiment pas envie d'en avoir plus et d'être moins libre.

Propos recueillis par Laurent Caillon.

“Je trouve que la vie humaine est trop courte,
décidément trop courte.
Il en faudrait deux.
Une pour répéter et une pour jouer.”

Vittorio Gassman

Cahier réalisé par le Théâtre de la Commune
Transcription des propos des acteurs Olivia Burton et Laurent Caillon

Réalisation Bob Moulin
Illustration Stanislas Bouvier
Achevé d'imprimer en juillet 2001 par l'Imprimerie La Compo-photo
Dépôt légal juillet 2001

20 FF.
3,05 €

Théâtre de la Commune - direction Didier Bezace
2 rue Edouard Poisson - 93304 Aubervilliers - Tél. 01 48 33 16 16