

« Lorenzaccio est un couronnement de l'oeuvre de Musset »

Article paru dans l'édition du 07.07.00

Le directeur du Théâtre de Nanterre-Amandiers affronte la Cour pour la quatrième fois

 Vous souvenez-vous de la toute première fois où vous êtes entré dans la Cour ? - Le premier spectacle que j'ai vu dans la Cour, c'était à la radio. J'avais quatorze ou quinze ans, j'ai entendu une retransmission du Dom Juan, de Molière, avec Jean Vilar et Daniel Sorano. A ce moment-là, je me fichais totalement du théâtre. Je lisais des bandes dessinées, les classiques m'emmerdaient. Mais j'avais un frère qui écoutait France-Culture. Un après-midi, j'ai entendu Pom Pom Pom - les trompettes de Maurice Jarre - et l'annonce du Dom Juan. J'ai écouté le début de la pièce. Et j'ai tout écouté. Je ne me souviens pas de ce que j'ai vu, mais je suis sûr d'avoir vu quelque chose. La retransmission donnait une sensation d'espace. On entendait la nuit, le public, on imaginait un drôle d'endroit... C'était ça, ma première Cour d'honneur. Et je pense que, même si je ne m'en suis pas rendu compte sur le coup, cette audition a décidé de beaucoup de choses pour moi. - Et que s'est-il passé quand vous avez vu des spectacles dans la Cour « en vrai » ? - J'ai dû commencer à en voir dans les années 70, mais je ne m'en souviens pas, alors que j'ai une bonne mémoire des spectacles. Ce devait être des choses dans le genre du Roi Lear en géorgien, et ça ne m'a pas forcément marqué. Mes premiers vrais souvenirs sont ceux des Céphéides mises en scène par Georges Lavaudant, de Hamlet mis en scène par Patrice Chéreau, et du Soulier de satin mis en scène par Antoine Vitez. - Qu'est-ce qui vous a frappé à ces moments-là ? - Pour Le Soulier de satin, qui commençait à 7 heures du soir et se terminait à 7 heures du matin, c'est le passage du jour à la nuit et de la nuit au jour. De l'imaginaire que ça trimbalait, des fantômes historiques : on y sentait vivre toute une société. Il y a très peu de bâtiments qui font monde comme la Cour. Elle dégage quelque chose de si simple dans le gigantisme, que ça dépasse la notion de bâtiment. On a l'impression d'être au coeur d'une ville très particulière. Alors qu'ils ignoraient superbement le bâtiment, Hamlet et Le Soulier me semblaient répondre à la mythologie de la Cour : ils dépassaient les frontières de ce qu'est usuellement un spectacle. - Vous avez été invité à Avignon dès 1971 et vous n'avez présenté qu'en 1983 votre première mise en scène dans la Cour, Les Dernières Nouvelles de la peste, une pièce contemporaine de Bernard Chartreux. Pourquoi ? - Parce que je me suis tenu longtemps à l'écart de ce lieu. Quand j'ai commencé à faire des spectacles et à être invité à Avignon, j'avais absolument besoin, pour m'identifier, de me placer contre. Je pensais que ce que Vilar avait fait dans cette Cour - qui était certainement admirable et que je n'avais pas vu - ne devait pas être très loin des sons et lumières. Je me disais que, si un jour j'y allais, il faudrait absolument que je fasse autre chose. J'ai donc refusé la Cour jusqu'au moment où j'ai eu l'occasion d'y présenter une création. Je ne voulais pas commencer par un Shakespeare ou un grand classique qui irait dans le sens du poil. Je voulais secouer la Cour et son public. - De ce point de vue, vous avez réussi. Les Dernières Nouvelles de la peste ont suscité une polémique. Beaucoup de spectateurs partaient. - Il restait un tiers du public à la fin. C'est tout juste si Bernard Chartreux, qui se tenait près de la porte pendant les représentations, ne se battait pas avec les spectateurs. Mais quand on prend des risques, il ne faut pas s'étonner de recevoir des gadins. - Pour Macbeth, en 1985, vous avez connu l'échec, aggravé par un vent violent qui faisait s'envoler la couronne de Macbeth et déséquilibrait les comédiens. Vous êtes-vous posé la question des éléments, à cette occasion ? - Non. Mais je sais que j'ai fait une série d'erreurs techniques. La première était celle du décor. Jean-Paul Chambas avait eu une idée formidable : faire du plateau de la Cour un champ à vaches comme on en voit partout en Europe - champ sur lequel allaient se passer les choses extravagantes que Shakespeare raconte dans Macbeth. Il y avait 40 centimètres de terre, de l'herbe et des fleurs. La terre ralentissait les entrées et les sorties des comédiens - donc dérythmait le spectacle - et elle avalait le son. A cela se sont ajoutés, le soir de la première, le mistral et la tramontane qui soufflaient en même temps. Il est évident qu'on avait accumulé les difficultés. - Macbeth a donc été rattrapé par sa légende de « pièce maudite ». - Pour Vilar aussi Macbeth avait été une catastrophe. - En revanche, Les Fourberies de Scapin, jouées en 1990, avec Daniel Auteuil dans le rôle-titre, ont fait un triomphe. - Oui. Avec le même vent que pour Macbeth. - Comment vit-on le triomphe et l'échec dans la Cour ? - Tout metteur en scène sait très bien que, quand il est dans la Cour, il a quarante fois plus d'obligations par rapport au festival que quand il est dans un autre lieu. La charge symbolique est énorme. Je me souviens du lendemain de la première de Macbeth. C'était horrible. J'ai vu des gens faire des détours de 300 mètres pour ne pas me croiser. J'en ai vu qui au contraire venaient à moi et me demandaient, avec un oeil mortel : « Ça va ? » Cette année-là, j'ai engueulé quelqu'un en direct à la radio pour la première fois, et la seule, je crois. » Quant aux succès, je m'en méfie. Ils incitent à baisser la garde, à ne pas être aussi attentif que l'on devrait, le spectacle suivant. J'ai plus appris des moments où j'ai connu l'échec. Et comme je fais ce métier par passion d'apprendre, ce sont ces moments-là qui me sont les plus chers. - Que vous a appris la Cour en particulier ? - Des questions de « cuisine » : elle a des lois qu'il faut respecter. Elle est immense - plus de 1 000 mètres carrés. Il faut centrer le jeu sur un espace réduit, tout en donnant l'illusion qu'on occupe la totalité du plateau. Et il ne faut pas se soucier du bâtiment. Il joue tout seul, à côté du spectacle. J'entends par bâtiment non seulement ce que le palais représente historiquement, mais aussi les fantômes artistiques qui habitent la Cour, dans l'imagination des spectateurs. Qu'on y soit allé une, quinze ou cinquante fois, elle est animée par les souvenirs radieux, bons ou catastrophiques, de chacun. - Et que faites-vous du ciel ? - Le ciel n'est plus ce qu'il était. L'idée un peu illusoire d'Avignon, c'est qu'on va au spectacle sous le ciel de Provence, comme en 1947. Mais il y a des avions et des hélicoptères qui passent, on entend, par vent du sud, les TGV freiner en gare, et la ville est plus bruyante. Pourtant, certains soirs où souffle un petit vent à 20 kilomètres à l'heure, il peut se recréer quelque chose d'une extraordinaire douceur. - La Cour impose-t-elle une forme de jeu ? - Oui, nécessairement, ne serait-ce que parce que la performance physique n'y est pas du même ordre que dans les autres lieux. Il y a deux choses avec quoi les acteurs doivent compter. La première, c'est la peur. Quand vous arrivez sur le plateau, vous avez vraiment l'impression d'entrer dans une arène. La seconde chose, c'est la nécessaire vocalisation, le fait de devoir jouer de face certains passages qu'on jouerait plus volontiers de profil. Les soirs de mistral, le contact avec les partenaires devient aléatoire : les comédiens doivent tout « balancer » au public pour qu'il entende. Personnellement, j'essaye de transformer ces contraintes en avantages. - Quels conseils donnez-vous aux comédiens ? - Ils sont extrêmement différents d'un acteur à l'autre. Les acteurs sont des animaux très individualisés, particularisés. Il y en a qui arrivent très naturellement dans la Cour, parlent à voix normale - et ça marche. D'autres doivent faire un énorme travail pour colorer leur voix de façon à rester eux-mêmes. A mi-chemin des répétitions de Lorenzaccio, que nous avons faites à Nanterre, nous sommes allés travailler une semaine dans la Cour. Avant de partir, j'ai dit aux comédiens qu'ils devraient penser autrement à l'émission vocale : dans la Cour, il faut parler avec ses oreilles. Il faut absolument entendre le retour de ce qu'on dit. Faire des oreilles un élément de la parole. - Lorenzaccio est la cinquième pièce d'Alfred de Musset que vous mettez en scène, après La Mort d'Andrea del Sarto, On ne badine pas avec l'amour, Les Caprices de Marianne, Il ne faut jurer de rien. Souvent, les metteurs en scène commencent par monter Lorenzaccio. - Oui, parce qu'il y a une identification assez facile avec la pièce. Pour moi, Lorenzaccio est une sorte de couronnement de l'oeuvre de Musset, même si ce n'est pas une pièce qui date de la fin de sa vie. J'aurais pu la monter en 1993, juste après les quatre autres pièces. Mais je considérais que je

n'avais pas pris d'abonnement avec Musset, et que le public n'avait pas pris d'abonnement avec moi. Je pensais par ailleurs qu'il fallait attendre, parce que Lorenzaccio est, financièrement et artistiquement, une pièce de plus grande ampleur que Badine ou Jurer. Je voulais attendre le bon moment, celui de la nécessité de monter cette pièce-là plutôt qu'une autre. On peut entrer par plusieurs portes dans un chef-d'oeuvre comme Lorenzaccio. Jean Vilar et Gérard Philipe avaient trouvé la leur quand ils ont créé la pièce, en 1958. En 2000, ce qui réactive le besoin, c'est la corruption dont parle Musset. - Pourquoi spécialement la corruption ? - Parce qu'elle est partout, à Moscou, à Paris ou dans les paradis fiscaux. Elle est en tête du spectacle. Elle soulève la question que chacun se pose ou devrait se poser, celle des modes de résistance. Lorenzaccio dessine le portrait d'une ville, Florence, et le paysage d'une âme, celle de Lorenzo, ange et pourriture. La pièce décline toutes les classes de la société florentine, dans une polyphonie extraordinaire, et, comme dans les romans de Dostoïevski, l'âme du personnage respire dans tous les pores de cette ville. - Bernard Chartreux et vous avez établi une nouvelle version de Lorenzaccio. L'avez-vous fait en pensant spécialement à la Cour ? - Non. Au départ, je voulais monter la pièce dans son intégralité. Mais il y a des passages qui sont presque impossibles à comprendre pour un auditeur. Cela tient au fait que Musset a écrit la pièce pour qu'elle soit lue et non jouée, et aussi à des images qu'il a écrites un peu trop tard dans la nuit. Nous avons donc gardé entre deux tiers et trois quarts du texte. Comme Vilar, nous avons beaucoup coupé dans le cinquième acte, parce que l'énergie n'est plus la même, après la mort du duc. Nous avons conservé tout ce qui peut concerner en premier chef nos contemporains. - Le Lorenzaccio de Jean Vilar et Gérard Philipe appartient à la légende du Festival d'Avignon. N'avez-vous pas hésité à prendre la suite ? - Si. Je me suis dit : « Ouh la la. Déjà, quand on met en scène dans la Cour, on sait que le jugement peut être très violent, à cause de la charge symbolique. Si en plus il y a les fantômes... » Puis j'ai pensé que, comme nous ne jouons pas en ouverture mais en fin de Festival, les fantômes seraient peut-être plus amicaux. Puisque la pièce a la dimension polymorphe de la Cour, le moindre des courages était d'y aller. »

PROPOS RECUEILLIS PAR BRIGITTE SALINO
