



Le théâtre comme institution

La représentation du peuple nous amène à la troupe. Déjà, à la Comédie de Reims, vous aviez formé une troupe. Vous en avez constitué une autre en prenant la direction du TNP. L'idée de troupe est-elle inhérente à votre projet artistique ?

C'est une vieille lutte chez moi. J'ai mis en place à Reims une troupe avec des acteurs de générations similaires et qui ont vieilli avec moi. Aujourd'hui, au TNP, je l'ai basée d'une part, sur de jeunes acteurs qui sortent de l'École et qui sont dans un appétit de confrontation (même un petit rôle à côté d'un grand acteur, c'est important pour eux), avec une corolle d'acteurs locaux qui sont, je crois, résolus par rapport à leur engagement vis à vis de grosses institutions comme le TNP. Et, avec un troisième cercle, je dirais, d'acteurs qui sont «indiscutables» comme Nada Strancar, Roland Bertin, Wladimir Yordanoff, Alain Rimoux et qui sont une chance pour une équipe d'acteurs.

L'erreur du théâtre public depuis vingt ou trente ans, c'est d'être dans des impératifs de production qui font qu'on ressemble de plus en plus au théâtre privé. Quand on arrive à dix acteurs, on a l'impression d'avoir fait la lune. Je suis désolé, si on monte du Victor Hugo, du Shakespeare, certaines tragédies de Corneille, il nous faut dépasser les douze-treize acteurs. Il faut qu'on soit plus conséquent. De ce point de vue-là, c'est une mission qui nous revient.

Quand je monte Coriolan ou Par-dessus bord, je suis dans une opération de représentation au sens pur. Et, j'ai besoin des moyens de la représentation. Le monde ne se résout pas à trois acteurs. La troupe rejoint ce projet-là, c'est à dire de pouvoir être dans une pensée qui est une pensée large.

D'autre part, la troupe fait école. Au TNP, je suis arrivé dans un théâtre où la moyenne d'âge devait être 48 ou 50 ans. C'est mon âge. Je n'étais pas pour l'éradication totale des générations disons «assises» mais j'avais besoin de faire en sorte que la moyenne d'âge se réapproprie son échange générationnel. Nous sommes les enfants d'une génération, celle de 68, qui a cru tuer les pères en massacrant les fils. Surnagent quelques uns, dont je fais partie. Notre problème, c'est de réussir à créer une patience générationnelle. Faire que les plus âgés regardent avec intérêt les jeunes. Et, que les jeunes écoutent les plus âgés. Quand je fais une distribution pléthorique, et que ma base gymnique est jeune, c'est une chance de recevoir Roland Bertin. Parce qu'on apprend, par exemple, du trac de Roland Bertin. Le jeune acteur apprend de sa patience. Le jeune acteur, quand il regarde Roland Bertin, il se dit : «Cet acteur que je vois jouer, c'est ce que je vais devenir». Et non pas «ce que je vais dépasser». Roland Bertin lui, voit son origine. Du coup, je réactive un principe qui est très peu présent sur nos scènes. Il y a une amnésie incroyable. A force d'avoir favorisé les bandes, d'avoir été dans une apologie de l'irruptif, de la rupture, on a coupé une mémoire, tout simplement.

Nada Strancar, aujourd'hui, à Lyon, pour la jeunesse, c'est une valeur absolue. Pourquoi ? Parce qu'elle est venue y jouer. Sinon, ils n'en avaient pas la mémoire. Quel scandale, au fond. Le temps de faire une Nada Strancar, c'est toute une vie. Cette vie-là, elle nous est précieuse. Mon travail à moi, c'est de l'accompagner. La troupe a cette fonction-là : faire un travail profond, gymnique, quotidien sur la mémoire et sur la réactivation de motivations qui ne soient pas d'essence mondaine.

D'autre part, il y a le rapport au public. Il est dommageable d'avoir, par exemple, à changer les acteurs pour revendiquer un répertoire. C'est bien et c'est bon pour un public que de mêmes acteurs se transforment, qu'ils puissent jouer le vendredi Shakespeare, le samedi Molière, le lundi Vinaver. On réhabilite l'idée d'interprétation : «Ce que vous venez voir, ce n'est pas une copie de la réalité. C'est une interprétation. C'est à dire, un jeu de forme». Dans le rapport au public, je le constate à Lyon, il y a une sorte de fidélité faite à ces acteurs-là. Ils ont leur aventure.

La troisième raison, c'est de faire que ces acteurs vivent et vivent dignement. Parmi eux, il y en a qui écrivent. Il y en a qui mettent en scène. Ils ont une vie à côté de moi. Ils ne sont pas simplement liés à la réalité

du TNP. Ils ont une existence autonome. Je dirais émancipée.

Le dernier argument, c'est que je pense que, historiquement, le TNP a toujours été en dialogue avec la Comédie-Française, que ce dialogue, c'est la nature même du TNP. Face à une grande troupe, qui est en réalité une société d'acteurs, il fallait une autre troupe, qui était celle de Vilar, d'essence républicaine pour faire vite, qui fut aussi celle de Planchon au tout début, et qui dialogue en quelque sorte avec la Comédie-Française, dans sa programmation et sa localisation parisienne. Le TNP porte un sigle. Ce sigle doit vivre avec sa schizophrénie : le passé vilarien et le devenir planchonien. Moi, je suis le troisième terme, irrésolu, «imbécile» comme disait Claudel, qui essaie de faire le point sur ce qu'a produit la confrontation entre ces deux générations qui m'ont précédé : deux grandes époques, l'époque de l'après-guerre et l'époque de l'après-68. L'histoire vilarienne et le TNP. Ce que je propose, c'est d'essayer avec ces acteurs de résoudre la question.

Faut-il repenser la décentralisation?

Je pense qu'elle est totalement à réinventer pour la bonne raison qu'aujourd'hui il n'est de bon miel que de Paris. Aujourd'hui, au niveau de la politique culturelle de l'Etat, il y a un re-centralisation parisienne qui n'a jamais connu de précédent. La décentralisation est totalement à réinventer. Je pense que beaucoup de motivations de directions de centres dramatiques ne se font pas au nom de la décentralisation mais au nom des moyens que cela donne pour revenir à Paris. Et que, du coup, la décentralisation a un avenir parce qu'elle n'a pas de présent.

Diriger un CDN, est-ce que c'est...

C'est un fait artistique de diriger un CDN.

Mais, est-ce qu'un directeur de CDN est un artiste engagé ? Ou plutôt, est-ce qu'il peut ne pas l'être ?

En ce qui me concerne, mon engagement est artistique avant d'être politique. Le politique est la conséquence de mon positionnement artistique. Je veux dire par là que, lorsque je parle la langue, la langue travaillée, aujourd'hui, je suis forcément dans une réaction politique à ce qui se passe puisqu'on est face à un pouvoir qui pratique une langue qui n'est pas travaillée. Donc, elle est politique par essence. Et je pense que le théâtre est politique par essence parce qu'il est dionysiaque, c'est à dire qu'il est constamment en fuite de l'ordre établi. Le théâtre, c'est le désordre, plus l'ordre.

Il est forcément politique mais pas dans un sens critique, pas au sens d'un tribunal de la vérité qu'il constituerait mais au sens où il exige de l'idée qu'elle soit et rayonne. C'est à dire qu'il lève le monde. Faisons de la politique comme Claudel faisait de la poésie. Faisons de la politique comme Brecht faisait de la poésie. Pas selon ce que pense Claudel, pas selon ce que pense Brecht mais selon la conception qu'ils ont du monde. C'est en cela que le théâtre est politique. Il n'est pas politique parce qu'il nous aide à résoudre. Il est politique parce qu'il nous aide à exiger.

Interview de Christian Schiaretti, le 8 mars 2008