



La refondation du TNP

1) L'intitulé de ce numéro d'Etats provisoires du poème est «Refaire, renaître, refonder». Lequel ou lesquels de ces termes te paraissent le ou les plus appropriés pour caractériser la mutation du TNP sous ta direction depuis 10 ans ?

D'une façon générale, je n'aime pas beaucoup le préfixe « re », même s'il est fondateur dans le théâtre où il est clair pour chacun que l'on répète et représente. Je m'en méfie car c'est un point de vue d'orgueil ; le point de vue d'un démiurge extérieur qui déciderait d'indiquer le chemin, un passé rédempteur dont il aurait le secret.

La répétition comme la représentation au théâtre ne vaut que par le tremblé de sa vérité. La répétition est juste quand elle ne duplique pas un geste passé mais en montre au contraire la vérité dans le seul instant, pour le seul instant, par le seul instant. Autrement dit, répéter ce n'est pas refaire mais inventer. De même, du point de vue d'une aventure institutionnelle, je ne fais rien d'autre que ce que d'autres ont fait, avec des modulations constantes. On n'observe jamais assez. Il y a dans le Graal Théâtre de Florence Delay et Jacques Roubaud, cette phrase que j'aime beaucoup : « Quelle monotonie que le changement sans répétition ! ». C'est une méditation, pas une pensée. Un encouragement à se suffire du mouvement immobile. Pauvreté du changement continu quand bien même ce changement se revêt-il des attributs du « re » ; je refais, je renais ou je refonde. J'essaie de ne pas avoir cette position là. Je suis persuadé qu'il existe une constante dans l'art du théâtre, une définition du dispositif minimum, la salle et la scène, l'art de la bouche et de l'oreille, leurs responsabilités réciproques : l'achèvement de l'œuvre par la salle. Pour que la salle achève l'œuvre, il y a deux possibilités : soit la salle achève l'œuvre en étant elle-même une identité sélectionnée qui n'apportera pas de contradiction à l'œuvre, mais plutôt une prolongation, un raffinement (tension d'essence aristocratique ou religieuse : nul n'entre ici s'il n'est aristocrate, cultivé ou de telle confession). On pourrait dire qu'on purifie ici la salle en raison d'une sorte d'idéal d'adhésion ou d'unité de la représentation. D'ailleurs cette définition ne s'applique qu'à un théâtre du raffinement mais peut aussi s'appliquer au « gros théâtre ». Soit on estime que l'achèvement de l'œuvre se fait par la salle, grâce à la contradiction effective de la salle : l'œuvre est alors confrontée à une tension nécessairement démocratique, où la pluralité sans résolution de l'audience se fait entendre. Cette donnée est inscrite dans la vocation du théâtre national populaire. Et ce, dès la préface de Marion Delorme en 1830. Le théâtre national populaire relève de cette acception souvent mal lue. On peut la prendre pour une faiblesse intellectuelle (un manque d'exigence) ou pire la confondre au travers de la tempérance qu'elle demande avec un geste caritatif, mélangeant alors l'émancipation et la charité. Conception réductrice qui sévit souvent dans le théâtre contemporain et qui ne voit dans le difficile exercice d'équilibre que suppose une telle affirmation que la preuve par la chute. Le vrai funambule n'existe que gisant au sol. Pour ma part, je ne fais que continuer.

Le terme que je n'aime pas du tout c'est renaître : la renaissance fleure pour moi idéologiquement un drôle de vocabulaire et je n'ai pas envie d'être dans la renaissance. Je ne suis pas un obstétricien du théâtre contemporain. On peut dire que le théâtre populaire est plutôt un phénix et dans ce sens, qu'il renaît de ses cendres. Mais c'est une opération solitaire qui n'a pas besoin de mon intervention.

Si j'ai un mot à préférer et que j'avais d'ailleurs choisi c'est le mot refondation. C'est un écho poétique à ce qui se passe dans une architecture : on enfonce l'architecture dans le sol pour qu'elle tienne dans sa hauteur. Mais cette refondation n'interroge ni la surface ni l'histoire. Finalement les directeurs successifs n'ont été que les embruns de l'histoire du TNP. Ils ne sont que l'écume de la vague. Un risque de fatuité, à force de fréquenter des rois, des héros sur scène, ce qui est le cas de tout homme de théâtre, finit par amener les directeurs à se prendre pour les protagonistes du roman qu'ils se font eux-mêmes de leur ac-

tivité. Le risque d'une sorte de projection éternelle de ce qu'ils font. Ecume d'un mouvement beaucoup plus profond d'essence hugolienne, assis sur une certaine démesure, ils comptent les contradictions du moment avec le pathétique des luttes sans victoire. Il faut retisser le tissu dénoué la veille et nous ressemblons plus à Pénélope qu'à Prométhée. L'important est bien le fondement et non l'écume, c'est une quête, non une résolution.

2) Le poids du passé, forcément très prégnant dans le cadre d'une institution comme le TNP, est-il une difficulté à surmonter ou un atout ?

Du point de vue de la permanence du passé, comment commenterais-tu la formule d'Aragon : «C'était hier et c'est demain» ?

C'est à la fois une difficulté et un atout. C'est un atout car on s'inscrit dans un mouvement qui nous dépasse. Et que les hommes qui ont affronté cette histoire ont été eux-mêmes dans l'obligation de se dépasser : on est requis. J'ai moi-même changé dans mon être et dans mon exigence, à partir du moment où j'ai vraiment intégré la fonction. Et j'aime cela. J'aime que l'on considère, que l'on pense avec toute la modestie que cela suppose, que c'est une fonction d'exception. Gare à celui qui l'envisage. Je veux dire que c'est cela l'atout principal : le risque. Tout le monde ne peut pas diriger une institution comme celle-ci et tout le monde ne peut pas être à la hauteur de son histoire. Et il y aura d'ailleurs sur chaque séquence historique, une critique rédhitoire du suivant, nécessaire car elle tanne le cuir. Et il faut me croire, le mien fut tanné. D'une certaine façon, Roger Planchon m'a adoubé au travers des conseils qu'il considérait être bons pour moi, là où il me voyait juste, c'est-à-dire principalement au travers de ce qu'il appelait ma tête bien faite : ma pugnacité politique, mon utopie citoyenne, un zest bandit. Il ne m'a jamais accompagné sur le terrain de l'artistique ni manifesté beaucoup d'estime à cet endroit. Ses deux conseils, « ne signe jamais » et « ne démissionne jamais », ont été pour moi comme des sortes de clés, de recettes, des phrases magiques qu'il m'a transmises. Cela se vérifie dans la séquence historique précise de notre succession et au-delà dans le grand geste historique du TNP, évidemment magnifié par la distance. De la réalité de Firmin Gémier, de Jean Vilar ou de Georges Wilson on n'en garde que le geste. Pas les petits arrangements avec la contrainte qui vous font mal les soirs de solitude et révèlent le spectre de la compromission. Les grands esprits, ceux qui se regorgent de leur pureté et reprochent aux directeurs d'avoir les mains sales, devraient soit se faire manchot soit mieux lire ce que disent tous ces héros au terme de leurs épopées : tous ont exprimé la dynamique de l'échec. Même Jean Vilar, dans une sorte de jansénisme altier, parle de lui-même en disant le mot « con ». C'est une œuvre difficile, qui se forge et qu'il faut arrêter de mythifier. Cette forge est nécessaire dans sa difficulté et j'aime à penser que nous ne sommes pas égaux face à ces charges. C'est un atout et un honneur.

La difficulté vaut pour tout engagement. J'ai choisi et je ne vais donc pas me plaindre de la difficulté qui s'est offerte à moi. La vraie question pour moi a toujours été le nœud gordien que représentait le TNP dans son histoire récente. Dans les séquences importantes comme par exemple entre la déclaration de Villeurbanne et le meurtre symbolique de Vilar, j'y ai toujours vu quelque chose qui avait organisé, surdéterminé ma jeunesse. J'ai toujours pensé, dès l'âge de 25 ans, qu'il fallait aller à Villeurbanne. C'est un nœud gordien certes mais on a l'épée qu'on peut et l'histoire qu'on peut : il est évident que les séquences de Vilar, de Wilson et de Planchon par rapport à la mienne, ne sont pas les mêmes, surtout lorsque c'est Malraux qui est Secrétaire d'Etat aux Beaux Arts et De Gaulle président. Il y avait, à cette époque de sortie de la guerre, des acteurs qui étaient dans la dévotion au théâtre public et qui ne considéraient pas leur carrière cinématographique incompatible avec leurs engagements (dans les deux sens du terme). Il était alors plus facile de demander aux gens d'être à la hauteur du talent de l'histoire. C'est plus compliqué aujourd'hui avec des comédiens qui courent les cachets dans des téléfilms, avec des infidélités croissantes, avec un régime intermittent qui encourage au mercenariat, avec une législation du travail qui organise un retrait de la vie et avec une politique dont la définition libérale encourage au fond le mécénat d'Etat. C'est difficile d'être à la hauteur historique de ses prédécesseurs, reste le courage de se tenir debout. La difficulté est là, c'est de s'accepter tel que l'on est, dans l'époque que l'on traverse. Je sais aujourd'hui que la succession ne fut pas facile parce que j'ai pris le versant sans doute le plus douloureux : une succession compliquée, une reconstruction du lieu avec ses travaux, des conditions de créations difficiles. J'ai essayé, en n'étant peut-être parfois pas à la hauteur de la charge (mais comment l'être), d'écrire des pages théâ-

trales sur ce plateau qui n'était pas le mien, car il fallait aussi et peut-être surtout répondre là : de ce point de vue, le cheminement avec Laurent Terzieff était quelque chose dit au métier.

C'était hier et c'est demain. Oui car on est dans la définition de la question première : on ne fait que se déplacer sans bouger. Il s'agit d'approfondir la question et non la renouveler en étant dans un complexe de la nouveauté. Je me heurte à cet endroit au syndrome communicatif : quand je parle d'un geste militant, on me répond par surface de visibilité ! C'est dérisoire.

3. Laurent Terzieff disait ; «On est ce qu'on fait».

Peut-être est-on aussi ce qu'on rêve : un metteur en scène, au fur et à mesure qu'il édifie un répertoire, définit d'une certaine manière son théâtre idéal ou son théâtre mental... Quelle est donc l'utopie que tu poursuis ? Comment le souci premier de l'effort prosodique peut-il être la fondation de ce théâtre idéal ?

L'aspiration du théâtre national populaire dans son idée est un accomplissement de l'œuvre par la salle comme je le disais précédemment. Cela requiert fondamentalement deux muscles : un muscle dans la bouche, un muscle dans les oreilles. Le spectateur n'est pas désinvesti de sa responsabilité d'achèvement. C'est pour cela que l'avènement du haut parleur, c'est-à-dire d'une parole haute artificielle par le micro, fait qu'on dévalorise l'effort, c'est-à-dire la condition gymnique minimum du contrat tacite entre la salle et la scène. La question est, pour une part, l'oreille du spectateur. Une conception de lui-même par lui-même qui dépasse et transcende l'illusion du loisir et de la distraction. C'est notre responsabilité d'évoquer cette question mais il ne s'agit pas d'ériger un tribunal de la vérité : c'est une question de responsabilité personnelle, méfions nous de l'optimisme surveillé. J'essaie simplement d'indiquer aux spectateurs que la vie est plus large que longue. Le tout est une question de surface et que parfois, en voyant la mer, on comprend l'infini. Encore faut-il faire le voyage. On essaie donc d'avoir une oreille, une espérance de résolution de chacun à l'endroit de sa propre exigence existentielle dans la contradiction du présent. Encore une fois, le théâtre populaire ne veut pas dire qu'on ne va aller chercher qu'un public captif de prolétaires et de gens du quart monde. Ce serait un alibi bourgeois que d'aller dans des prisons, des quartiers, des hôpitaux ou dans des lycées et de l'exhiber comme une médaille sur nos vestons. Ce que nous faisons nous le faisons. Cela nous regarde. J'estime que dès lors que nous prostituons nos actions de théâtre, nous prostituons les gens qui en font partie. Je viens de ce milieu ouvrier et je refuse la condescendance et la charité. Je préfère les voleurs aux mendiants ! C'est chez moi une question existentielle, voire constitutive : avoir une exigence vis-à-vis du public et quand le spectacle est mal entendu, dire au public qu'il a sa part de responsabilité.

En face de cela, il y a, pour une autre part, le muscle de l'acteur qui se situe dans sa gorge et dans sa bouche. Il dit un texte. Plus ce texte comportera des difficultés, de la rocailles, des cailloux, mieux ce sera car on entendra la montagne. Mais le muscle de l'acteur est aussi dans sa tête : il faut qu'il ait une ambition haute de son art. Il est au service d'une idée qui le dépasse. L'acteur aura toujours la tentation du repos, de l'arrêt dont il a aussi besoin car c'est un métier difficile mais parfois, il faut sacrifier son repos au nom de l'idée. C'est le rêve de la Cour d'Honneur : quand on y convoque et des acteurs qui savent dire et une salle qui sait écouter, la chose est accomplie. Il y a d'ailleurs à l'intérieur de l'esthétique de Vilar, une profession d'effacement. C'est pour cela qu'on en faisait un mauvais metteur en scène. Aujourd'hui, les grands metteurs en scène sont ceux dont on peut vérifier l'effort. C'est précisément ce que je n'aime pas. Mais ce que je dis n'est pas une vérité, c'est un choix, une détermination. Le théâtre aristocratique français a créé des chefs d'œuvres : Racine ne s'est pas posé la question de la Cour D'Honneur. Mais le théâtre de la pluralité et de l'achèvement multiple a fondé ailleurs d'autres chefs d'œuvres. Je pense au théâtre espagnol, au théâtre anglais, dans une ligne plus pédagogique ou politique. En France, du fait de l'origine aristocratique du théâtre, la question du théâtre populaire reste obscène. Celui qui la professe est voué aux gémonies et est forcément crucifié. Ce fut le cas de Vilar. Je pense que ce sera mon cas. Et je pense que Planchon lui-même a dû bien en souffrir. Il y a en France une dénégation du raffinement lorsqu'on se pose la question de l'achèvement d'un texte par une salle qui est dans la contradiction native de ce qui la fonde.

4. On sait l'importance de l'architecture du point de vue du théâtre. Dans quelle mesure la reconfiguration du TNP rend compte de choix artistiques spécifiques ? peut-on dire que l'outil ainsi rénové manifeste des principes de la politique artistique ?

C'est aux autres de le dire. J'aime le théâtre et je fais du théâtre d'une certaine forme. J'ai souhaité un outil de travail qui correspond à la possibilité de pluralité de présentations : on peut présenter dans une salle de 700 places, une de 250 places, ou dans beaucoup moins. Ce dispositif comporte en son centre une brasserie qui peut aussi être un lieu de représentation. J'aime la langue dans tous ces états et la représenterai dans tous ses états. Soit dans un état qui requiert l'intimité car, par exemple, si on monte Racine, il faudrait le jouer devant 250 personnes dans une sorte de concentration optimum. Au contraire de Victor Hugo qui requiert les montagnes et veut être devant Gavarnie !

A côté de cette conception gymnique du rapport aux œuvres, il y a la ruche, c'est-à-dire le travail quotidien : quand je parle du rapport fondateur au texte, je dis que plus le texte est constitué, plus il requiert une discipline et qu'il faut des lieux pour s'y entraîner et le pratiquer. Un outil aussi riche permet que l'on travaille d'abord sur l'interprétation que ce soit celle des acteurs ou celle des metteurs en scène. On devrait d'ailleurs avoir un rapport plus décontracté à nos productions. On devrait être dans un travail quotidien. Or on a un système financier qui encourage au contraire à ne pas être dans une pratique de travail régulier. Si on veut être dans la démonstration qu'il y a une capacité d'émerveillement et de prise en compte d'un réel complexe notamment dans l'édification langagière par le public, encore faut-il avoir des architectes capables de faire des cathédrales de mots et des sculpteurs capables de faire des chapiteaux de paroles. Dans une délectation de l'excès qui n'est pas la vérification du sens. Ce sont des théâtres comme des écoles qu'il nous faut. Après tout, qui demande aujourd'hui qu'on rase les cathédrales au prétexte qu'elles sont d'une part l'émanation d'une religion et d'autre part parce qu'elles seraient incompréhensibles à la lecture. Ce n'est pas la lecture de la cathédrale qui en fait la beauté, c'est la saisie de sa masse. C'est la même chose au théâtre, il faut être capable de dire un texte comme on sculpte un chapiteau roman ou gothique. Notre travail est là. C'est un travail quotidien que l'architecture doit servir nécessairement.

Au-delà des exigences de l'outil, ce qui est très curieux avec le TNP c'est que quand il était installé à Chaillot, il était dans une sorte de cocon années 1930. Et très curieusement à Villeurbanne, j'ai parfois l'impression d'être à Chaillot, avec le poids de cette architecture des années 1930. Période historique ô combien intéressante car c'est à la fois l'époque qui précède la seconde guerre mondiale avec ce qui l'y eut de plus refoulé et de noir dans la démission raffinée du monde et en même temps, l'après grande boucherie. Comment a-t-on pu passer de la « der des der » au Vel d'Hiv ? Dans cette période là, il y a quelque chose où les potentiels réactifs et les germes dangereux (et j'entends ici dangereux avec par exemple l'envie de pureté au théâtre), sont en équilibre. Et je trouve alors que les années 1930 vont bien avec l'idée du TNP. C'est assez beau. Et sans doute que l'attachement que j'ai eu à défendre et respecter l'architecture des années 1930 dans la refondation architecturale vient de là. J'aime le carrelage qui est dans la duplicité d'un côté de l'efficacité des femmes de ménages et de l'autre du raffinement possible avec les budgets restreints : c'est pour ainsi dire, une esthétique ouvrière raffinée.

5. Jankelevitch disait : «Ce qui est fait, dans les techniques, n'est plus à faire ; et en morale, ce qui est fait reste à faire»*.

Cette exigence n'est-elle pas ce qui devrait définir une politique théâtrale pour aujourd'hui ?

* Vladimir Jankelevich : Le je ne sais quoi et le presque rien - éditions du Seuil