

L'obsession de la mémoire Entretien avec Antoine Vitez

Paul Lefebvre

Numéro 46, 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27730ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Lefebvre, P. (1988). L'obsession de la mémoire : entretien avec Antoine Vitez. *Jeu*, (46), 8–16.



l'obsession de la mémoire

entretien avec antoine vitez

Vous avez consacré beaucoup de temps à la transmission du savoir théâtral. Comment envisagez-vous la relation entre le maître et le disciple?

Antoine Vitez — Il est vrai que j'ai consacré énormément de temps à l'enseignement. À vrai dire, j'enseigne depuis que j'ai commencé à faire de la mise en scène, soit depuis vingt-et-un ans. J'ai d'abord enseigné à l'école de Jacques Lecoq, puis au Conservatoire, puis à notre école du Théâtre National de Chaillot. Je crois à la transmission, je pourrais même dire que je ne crois qu'à cela : l'enseignement du théâtre est de l'ordre de la tradition orale. Il faut maintenir la mémoire, c'est mon obsession : mémoire de la langue, mémoire théâtrale, dont la transmission est une affaire de vie ou de mort.

En disant ces mots, il me semble déjà que je précise un peu de quelle manière je vois le problème de l'enseignement. Au fond, il y a deux grandes catégories d'écoles de théâtre. La plus connue est l'école polytechnique du théâtre, c'est celle qu'on donne souvent en exemple. Les pays socialistes ont de très bonnes écoles de cette sorte. Non seulement on y enseigne les arts de la scène de façon polytechnique (différentes spécialités font l'objet de différentes *facultés* à l'intérieur de la même école), mais ce type d'école se fonde sur la notion de progrès ou d'étape. Autrement dit, l'élève qui arrive en première année doit faire un certain nombre d'exercices, et, sur la base de ces exercices ainsi que des connaissances et du savoir-faire acquis, on bâtit la deuxième année, puis la troisième, en demandant des choses de plus en plus difficiles. Décrit de cette façon, cela semble fort logique. En gros, c'est l'idée même de l'enseignement rationaliste, on pourrait même dire celui des rationalistes français du XIXe siècle. C'est la forme d'enseignement dominante dans le monde, aujourd'hui, et les écoles de théâtre sont de plus en plus polytechniques, on pense qu'il faut que les acteurs sachent faire des choses diverses; il y a donc une classe d'escrime, une classe d'anglais, une classe de ceci, une classe de cela. Même Giorgio Strehler, dans son école, dit qu'il faut qu'il y ait des classes où les acteurs auront la possibilité d'apprendre à s'exprimer dans différentes langues. L'idée qui est liée à cette vision des choses est celle d'un étagement des connaissances.

Mon point de vue est radicalement opposé, mais je ne condamne pas ce premier type d'école, parce que, de toute façon, à l'intérieur de n'importe quel système d'enseignement, en définitive, les gens suivent des chemins, creusent des galeries, percent des trous, vont clandestinement d'une classe à l'autre; et finalement, tous les systèmes d'enseignement sont

Antoine Vitez, au cours d'une répétition du *Soulier de satin*, de Paul Claudel. «L'institution théâtrale en général est la preuve de l'existence, au sein de la société, d'un laboratoire de comportements humains.» Photo : Cl. Bricage.

bons puisqu'il s'y dispense quelque chose et que les gens y trouvent leur bien. Cela dit, je voudrais quand même parler de la manière dont je conçois et pratique les choses, de ce que j'ai fait au Conservatoire, au Théâtre des Quartiers d'Ivry et de ce que je fais à Chaillot. Ce n'est pas par hasard que, bien souvent, mon enseignement s'est fait de façon circulaire : les élèves sont rassemblés en cercle (ou en demi-cercle). Et que voit-on au centre du cercle? De jeunes artistes jouent des fragments de scènes, font de l'improvisation, bref, produisent des signes d'acteurs. Et le maître (j'emploie exprès le mot maître que je trouve plus démocratique que tout autre) est celui qui *aide* le groupe à déchiffrer les signes produits par ceux qui sont au coeur du cercle. Le maître aide à la lecture des signes. Il fait en sorte que l'ensemble du groupe, le cercle de l'attention, renvoie à ceux qui sont au centre le sens de ce qu'ils ont fait. Car le jeune artiste, l'artiste débutant, risque de se tromper, non par rapport à une norme établie ailleurs, mais par rapport à ce qu'il veut lui-même vraiment faire et donc errer, être incertain des signes qu'il produit, utiliser des signes répétitifs, une syntaxe pauvre. De même, ma manière de parler anglais n'est pas fautive, mais elle est absolument répétitive; j'utilise sans cesse les mêmes formes, j'ai l'impression d'être un imbécile quand je parle anglais. Ainsi, quand on joue et que la pratique et le savoir-faire font défaut, on a tendance à utiliser des signes-clichés, des signes habituels, et on répète indéfiniment les mêmes phrases du jeu. Il faut aider les acteurs à voir ça et, par conséquent, à trouver d'autres moyens. Le travail du maître, au fond, plutôt que d'imposer des choses, c'est d'accoucher les gens d'eux-mêmes. C'est une maïeutique.

Toujours, dans mon travail, j'ai entraîné tous les gens en même temps; je me suis refusé à séparer les premières, les deuxième et les troisième années. Tout le monde doit travailler en même temps. Il s'établit ainsi un entraînement fraternel du débutant par le plus aguerri dans l'art, ou bien parfois, le débutant apprend au plus âgé. Il y a toujours des hasards, des accidents, des chocs. C'est ce qui caractérise d'abord ma façon de voir l'enseignement.

Plus récemment, il m'est venu une autre idée. Cette idée est née lors de la dernière année de ma présence au Conservatoire, en 1980-1981, et a fait son chemin dans mon travail d'enseignement à Chaillot. Voilà : je crois que le maître, surtout quand il commence à n'être plus jeune — ce qui est mon cas —, doit témoigner de sa propre mémoire. Il y a la mémoire réelle et la mémoire reconstituée, je dirais presque la mémoire inventée. Je donne un exemple : devant moi, un jeune homme de vingt ans travaille *Don Juan*. (Je ressens une énorme fraternité avec ce texte de Jovet sur Elvire qui est maintenant très connu¹ mais que je connaissais depuis longtemps.) J'ai beaucoup d'idées sur *Don Juan*, j'ai monté la pièce, j'ai le souvenir de l'acteur qui jouait le rôle-titre, j'ai réfléchi mais ce qui est important aussi, c'est que je puisse témoigner à ce jeune homme de ce que faisait dans le même rôle Jean Vilar, que j'ai vu, ou Louis Jovet, que j'ai vu aussi. Je prends deux noms illustres, mais il y en a d'autres, moins connus, dont je peux parler. Il me semble indispensable de raconter, non pas des anecdotes, mais autant que je puisse le faire, l'histoire de l'interprétation du rôle. Parce qu'il y a une *histoire des rôles* : celle des acteurs qui les ont joués; pas l'histoire personnelle des acteurs mais celle des interprétations, au fond, celle des grands courants polémiques qui traversent les interprétations. L'exemple du *Misanthrope* est plus intéressant que celui de *Don Juan* parce que l'oeuvre a été plus jouée. D'ailleurs, il est intéressant de dire à un garçon qui joue *Don Juan* qu'aujourd'hui on donne souvent *Don Juan* dans les théâtres, mais qu'avant Jovet, on ne le jouait pas : l'élève ne le sait peut-être pas, il faut lui

1. Grâce à la pièce de Brigitte Jaques, *Elvire Jovet 40*, créée au Théâtre National de Strasbourg en 1986. La pièce est fondée sur des sténographies de cours de Louis Jovet, qui ont été publiés dans *Molière et la Comédie classique* (Gallimard).

dire ce que ça a été de jouer *Don Juan*. *Le Misanthrope* a toujours été beaucoup joué. Comme vous le savez, il y a deux interprétations du *Misanthrope* — et là, je peux faire appel à une mémoire magistrale, c'est-à-dire une mémoire reconstituée : l'interprétation tragique ou l'interprétation comique, lesquelles se sont toujours opposées. Parfois, on a cherché à en faire la synthèse; en fait, on s'est toujours occupé à la chercher. À celui qui joue *le Misanthrope*, on peut rappeler ce que Jean-Jacques Rousseau a écrit sur la pièce. Mais ça, c'est de l'histoire littéraire : je n'y étais pas. Mais je peux lui rappeler de manière plus sensible et plus proche l'interprétation de Jacques Copeau; je ne l'ai évidemment pas vue, mais elle n'est pas loin de nous, pas loin de moi.

Vous avez probablement rencontré des gens qui l'ont vue.

A.V.— Oui, j'ai connu des gens qui l'ont vue. Pour donner idée de cette chaîne de la mémoire, je raconterai ceci : Marie-Ange Rivain, qui était la soeur de Xavier de Courville, m'a donné mon premier cours d'art dramatique. Avec lui, elle avait fondé cette entreprise parallèle au Cartel qui s'appelait «la Petite Scène». Xavier de Courville est un personnage formidable de l'histoire du théâtre français. Je ne l'ai jamais vu, mais le hasard veut que j'aie connu sa soeur... À mon âge, et quand on a fait du théâtre depuis l'âge de dix-huit ans, on se souvient d'un certain nombre de choses. Ainsi, moi j'ai vu à la Comédie-Française, pendant la guerre — j'étais très jeune, je devais avoir treize ans —, Aimé Clariond jouer *le Misanthrope*. Ce fut un grand Alceste; il souleva des polémiques parce qu'il avait réinjecté dans la pièce l'interprétation sombre et tragique du personnage. Ce qui n'avait pas plu à la presse. J'ai vu une deuxième fois Aimé Clariond, et cette fois-là, il avait obéi à la presse; il avait voulu faire rire et avait, en quelque sorte, abjuré son idée d'interprétation.

Un tel témoignage donne conscience au jeune acteur que ce que l'on joue n'est pas arbitraire. Naturellement, sous forme d'exercice, on peut s'amuser, à l'intérieur de l'école, à jouer l'interprétation la plus tragique, puis une interprétation comique, puis à voir



Otello de Verdi, dirigé par Antoine Vitez à l'Opéra de Montréal. «Il est intéressant de rapprocher toute tragédie de son origine, de remonter à sa source, au fait divers sordide.» Photo : Robert Laporta, Studio Errel.



Otello de Verdi à l'Opéra de Montréal, à l'automne 1987. Lajos Miller (Iago), Thérèse Sevadjian (Emilia), Maurice Stern (Otello) et Adriana Vanelli (Desdemona). Photo: Robert Laporta, Studio Errel.

comment on peut jouer les deux. Si l'acteur est suffisamment aguerri, on peut essayer de construire, pour une ou deux scènes, un modèle d'interprétation. Mais tout cela se fait par la transmission de la mémoire des rôles.

Ce que je dis là pour *le Misanthrope*, je peux le dire pour autre chose. Par exemple, j'ai vu maintenant un assez grand nombre de variantes de l'interprétation des tragédies de Racine en France. Alors je peux raconter ces variantes; en dehors des rôles, je peux parler de l'interprétation de la tragédie, de l'interprétation des alexandrins raciniens. Je pourrais aussi parler des interprétations de Claudel. Or, j'en suis arrivé à la conclusion que, pour un rôle ou pour une pièce, il ne doit pas y avoir une infinité d'interprétations. C'est tout à fait contradictoire avec ce que je croyais auparavant. J'ai longtemps cru en effet qu'il y avait autant d'interprétations que d'acteurs possibles : cinq milliards d'interprétations. Je suis maintenant convaincu que non. Il doit y avoir — ça, c'est encore mystérieux dans mon esprit, et nouveau dans ma réflexion — une limite objective; c'est-à-dire qu'il n'y a peut-être que *trois* façons d'interpréter le rôle de Célimène. Ces trois interprétations engendreront une infinité de variantes tenant à chacune des personnes, à chacune des femmes, mais il doit n'y avoir que trois familles. Même chose peut-être, pour le personnage d'Ysé, dans *Partage de midi* — encore à titre d'exemple, mais avec une circonstance différente, qui est la jeunesse relative du rôle : Ysé ne se joue que depuis quarante ans.

Toutes ces réflexions-là se font dans l'action, dans le jeu, à propos du choix de tel geste ou de tel autre geste (et non pas, comme je le fais maintenant, de façon théorique) : c'est ce que j'essaie d'enseigner et de transmettre. Je crois à cette transmission. Sans la mémoire, sans la transmission de la mémoire, il n'y a pas d'art.

Que transmettez-vous par votre travail de metteur en scène? Quel est votre rapport avec la tradition théâtrale?

A.V. — J'ai la sensation que la mise en scène relève d'une même activité de transmission. La mise en scène a une histoire; elle est traversée par des courants. Le théâtre est un art qui disparaît au fur et à mesure qu'il se fait, la mémoire se perd vite. En fait, il en existe une mémoire conservée : des photographies, des films, des vidéos. Mais il y a *aussi* une transmission en grande partie imaginaire et fantasmée. Cela dit, on dénote un certain

nombre de courants, et je pense m'inscrire dans l'histoire de la mise en scène européenne.

En fait, j'ai une espèce de père spirituel que je n'ai évidemment pas connu, mais dont j'ai une forte mémoire reconstituée : Meyerhold. Je dois énormément à l'idée que je me fais de Meyerhold après certaines lectures que j'ai faites. Jouvett, dont j'ai beaucoup vu les spectacles, m'a beaucoup inspiré aussi. Je ne dois pas beaucoup, à mon avis, à l'esthétique de Vilar, mais plutôt à celles de Copeau et de Jouvett, qui l'ont précédé. Et puis il y a Giorgio Strehler, qui est pour moi le plus grand metteur en scène européen : notre maître, vraiment, qui nous apprend perpétuellement l'économie des signes, et que la mise en scène est un art complet.

Mais quelle est ma place exactement? Je crois que j'ai joué un rôle polémique contre ce que j'ai appelé le sociologisme vulgaire au théâtre, contre un certain épigonisme brechtien. Ce qui est paradoxal, parce que j'étais lié au mouvement brechtien et que, par ailleurs, j'étais membre du parti communiste. J'étais donc idéologiquement lié à ce mouvement, mais mon travail théâtral ne s'est fait que par la critique de ses idées, c'est-à-dire par la critique de la *représentation historique* ou, comme on dit, historiciste — mais c'est un vilain mot.

Vous avez déjà écrit sur le rôle du théâtre dans la société, lui donnant comme fonction de produire des images qui vont contre le nivellement imposé par la télévision, en particulier pour ce qui est du travail de l'acteur; pourriez-vous préciser votre pensée? Mais, aussi, quel est le poids du théâtre en France où, en 1986, seulement 7% de la population adulte y est allé?

A.V.— Ces deux questions sont la même, en réalité. Quand je travaillais au Théâtre des Quartiers d'Ivry (vous savez ce qu'est Ivry : une municipalité ouvrière, la banlieue rouge, une ville assez pauvre, enfin), je me rappelle avoir discuté un jour avec un camarade, un militant, quelqu'un que je connaissais et qui m'a dit : «C'est bien ce que tu fais, ton théâtre, c'est bien.» Alors, un peu encouragé par ses paroles, je lui ai demandé ce qu'il avait vu de mon théâtre, à Ivry. Il m'a répondu que lui-même n'avait rien vu parce qu'il n'avait pas le temps, qu'il était fatigué, mais que «c'était bien»; sa fille avait vu des choses et «c'était bien». J'ai continué à parler avec lui et j'ai réfléchi là-dessus. Ça a été le point de départ d'une réflexion plus vaste sur l'idée suivante : le théâtre n'est pas seulement important par ce qu'il fait et montre, mais aussi par *son existence même*. C'est peut-être se consoler à bon compte, mais je ne le crois pas. Il est important que les gens *sachent* que le théâtre existe dans la société. Ce n'est pas très grave de ne pas pouvoir rivaliser avec la télévision quant à l'audience. Je crois qu'il nous faut perdre cette angoisse et cette tristesse qui nous viennent de savoir que les objets idéaux que nous fabriquons ne seront pas vus par autant de gens que l'émission de télévision la moins vue. Tant pis! Il faut abandonner cela, on ne le rattrapera pas.

Faut-il d'ailleurs le rattraper? Quelle est l'utilité exacte du théâtre? Pour moi, la fonction du théâtre est analogue à la fonction du monastère dans la société médiévale. C'est-à-dire que le théâtre, à mon avis, a une fonction plus régulière que séculière. Dans la société française — je ne peux pas parler d'autre chose que des sociétés européennes, je ne veux pas me hasarder au Nouveau Monde —, le théâtre a une fonction de cette nature. Le théâtre n'attire pas des millions de gens mais quand même quelques centaines de milliers. L'institution théâtrale en général est la preuve de l'existence, au sein de la société, d'un laboratoire des comportements humains. C'est à cela que sert le théâtre. Les gens savent qu'il existe au

coeur de la société des laboratoires de cette sorte, de la même manière que, dans la société médiévale, il y avait ces laboratoires de la langue et de la pensée qu'étaient les monastères. On a tendance à idéaliser la société médiévale, or c'était vraiment une société d'obscurité, dans laquelle le monastère maintenait l'héritage du monde antique; ainsi, aujourd'hui, le théâtre maintient un héritage.

Je reviens sur cette idée de la mémoire. C'est la raison pour laquelle je suis tellement sensible à tous les problèmes du Canada français, qui est un lieu de mémoire, un lieu où la mémoire est littéralement vitale. Je suis moins effrayé que je ne pourrais l'être par les statistiques concernant la diminution des spectateurs de théâtre. On est peut-être en train d'assister à un phénomène inverse, à un renouvellement. J'en perçois des signes. Dans notre société, nous sommes envahis de récits; on nous raconte tout un tas d'histoires : par la télévision, principalement, on nous raconte *Dynastie*, *Dallas*; on nous raconte la politique, on nous raconte des feuilletons innombrables, des histoires d'une minute dans la publicité. Constamment, quelqu'un vient nous raconter des histoires, la société est devenue une espèce de livre perpétuel d'images et d'histoires. Et dans ce qui constitue notre réalité, je pressens que le théâtre va apparaître comme le lieu où on ne racontera pas *des histoires*, mais où on montrera des *modèles d'existence*, anciens ou possibles. C'est Piscator qui a dit ça, que le théâtre est un laboratoire des conduites humaines; cela m'a frappé. On sait que, dans la ville, dans la cité humaine, il existe des gens dont l'activité consiste à travailler leurs gestes, leurs voix, des comédiens, des danseurs, des chanteurs, des gens qui déforment la langue courante ou la reforment, ou s'appuient sur les langages anciens. On sait avec certitude que des gens font ça et cela rassure. Voilà la fonction du théâtre.

Et, très franchement, quand bien même le théâtre ne jouerait que ce rôle en quelque sorte écologique, ce ne serait déjà pas si mal. Le théâtre est un peu comme une minorité nationale; il en a les caractéristiques. Parce qu'il est moribond — et peut-être ne l'est-il pas —, il va jouir d'une protection et d'un renouveau.

Il faut perdre l'idée qu'il y aurait eu un âge d'or du théâtre, un âge où le théâtre aurait été le bien de tous. Cela n'a jamais existé. Il s'agit là d'un fantasme du XIX^e siècle qui s'est prolongé dans les fantasmes liés à l'idéologie de la fête, il y a une vingtaine d'années. D'abord, dans la société grecque antique, le théâtre n'avait pas lieu tous les jours. Ensuite, il n'était pas pour tout le monde, parce que la société grecque était une société d'apartheid, ce qu'il ne faut quand même pas oublier : tout le monde n'était pas *tout le monde* — comme lorsqu'en Afrique du Sud, on dit *tout le monde*, oubliant les plus nombreux.

Où est le tragique aujourd'hui et le théâtre est-il le lieu privilégié pour l'exprimer? Le cherchez-vous?

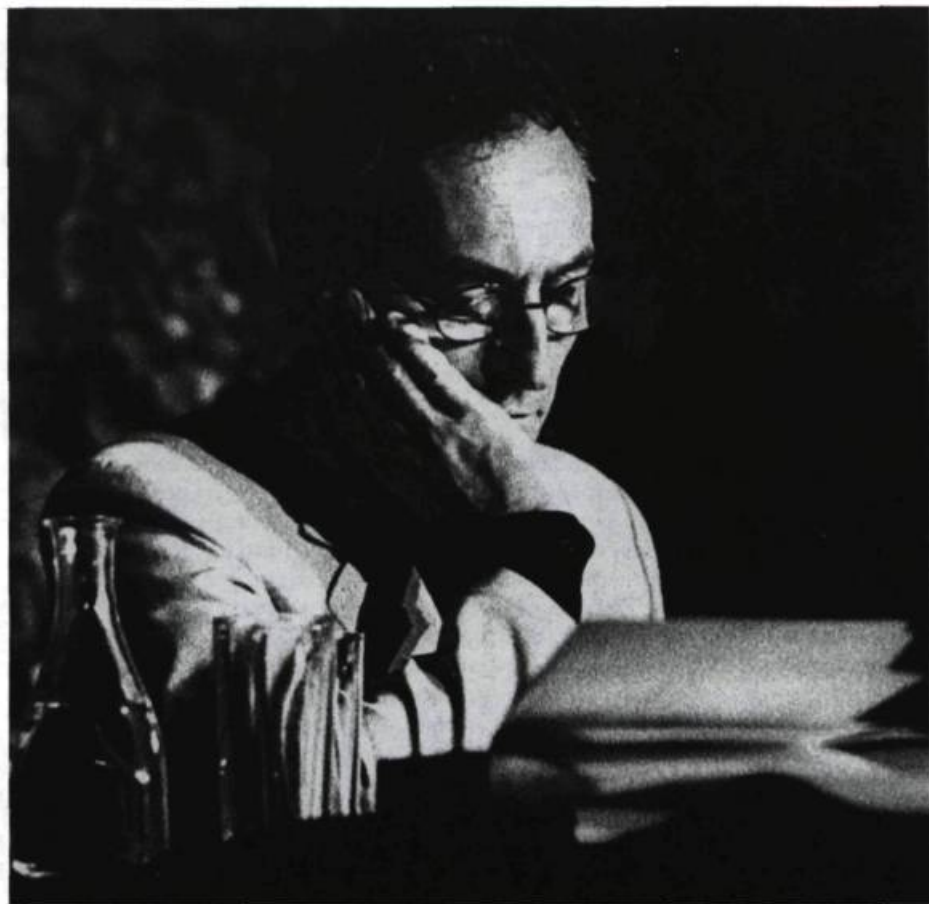
A.V. — Je le cherche. J'ai travaillé beaucoup de tragédies, j'en ai monté, j'ai fait des exercices à partir des tragédies : des tragédies grecques, des tragédies de Racine, des tragédies contemporaines. Dans quelques jours, je commence à travailler sur une tragédie contemporaine du dramaturge haïtien Jean Métellus. L'oeuvre n'a jamais été jouée. D'ailleurs, le problème du théâtre contemporain est très important et, pour tout dire, je ne considère pas comme un signe de santé que nous ayons en France tant de difficulté à jouer le théâtre contemporain; mais je ne trouve pas que ce soit un signe de bonne santé non plus que vous ne montiez, au Québec, que du théâtre contemporain, ou à peu près.

J'ai l'impression que la formation politique que j'ai eue m'aide à voir le tragique dans le

monde. Pour quelqu'un qui a participé au mouvement communiste, qui souhaite ne pas cesser de participer à la vie politique, le tragique est présent. Les tragédies anciennes permettent l'expression du tragique du monde.

Le tragique, pour moi, est un phénomène de microcosme et de macrocosme, et cela s'applique bien à mon travail sur *Otello* à l'Opéra de Montréal. Derrière les oeuvres de Shakespeare affleurent des faits divers sordides, des faits divers de journaux. *Otello*, c'en est un. Il s'agit d'un drame au quartier général : un général assassine sa femme à la suite d'une machination montée par un colonel. Une histoire misérable qui se termine dans la chambre à coucher, dans le lit. Ce n'est pas noble, ce n'est pas beau.

Il est intéressant de rapprocher toute tragédie de son origine, de remonter à sa source, au fait divers sordide. Pensons à l'assassinat d'Agamemnon par Clytemnestre et Égisthe, assassinés à leur tour par Oreste et Électre. On peut imaginer que cela se passe dans la cuisine, on a réussi à pousser Égisthe dans les chiottes, et son sang coule de par-dessous la porte. C'est comme ça, la tragédie, dans la vie. Or, il est très intéressant de montrer que



«Je crois qu'il nous faut perdre cette angoisse et cette tristesse qui nous viennent de savoir que les objets idéaux que nous fabriquons ne seront pas vus par autant de gens que l'émission de télévision la moins vue.» Photo : Cl. Bricage.

les choses sont réversibles, de montrer que sous une oeuvre de Sophocle ou de Shakespeare, il y a la vie telle que nous la connaissons et pouvons nous-mêmes la vivre. Et inversement, le fait que l'oeuvre poétique ancienne donne les couleurs de la légende à des événements sordides nous aide à comprendre en quoi consistent les événements que nous vivons nous-mêmes, parce que ça les transforme en légende. C'est difficile à expliquer... J'y pense souvent à propos des tragédies amoureuses de Racine qui sont des histoires d'amour banales. Or, ces histoires ne sont pas banales, parce qu'elles ont pour sujets des princes, des rois, des princesses et des reines; il s'agit d'un déguisement, d'une convention pour raconter des histoires de vous et de moi, mais pas seulement d'une convention : il s'agit vraiment de princes, de princesses, de rois et de reines. Il est vrai aussi que la plupart de ces princesses sont vierges, et ce n'est pas pour des raisons de bienséance propres au XVII^e siècle; c'est parce que nous ne pouvons nous représenter notre vie que si on nous la transforme en contes de fées. À ce moment-là, on la perçoit comme modèle. Et le théâtre a cette fonction de transformer la vie en légendes et en modèles. Le travail de mise en scène consiste à comprendre le modèle et à le rapporter à la vie ordinaire. On passe de la vie ordinaire au modèle idéal, et ce modèle utilise des personnages de contes de fées pour raconter notre réalité. En fait, le conte de fées est nécessaire, comme un intercesseur pour faire comprendre la vie.

Évidemment, tout un courant du théâtre en réaction contre ça dit : on ne parlera pas des personnages haut placés, on parlera des personnages «ordinaires». De ce côté, il y a un exemple intéressant et étrange : Tchekhov, qui parle de personnages bas placés, ou plutôt moyennement placés, vraiment vous et moi, les petits-bourgeois. Mais que leur fait-il raconter, dans *la Mouette*, par exemple? *La Mouette* est, évidemment, une paraphrase de *Hamlet*. Il y a la reine Gertrude, Arkadina — Tchekhov l'a fait exprès, il lui fait citer des phrases de *Hamlet* —, il y a l'amant de la reine, Trigorine, Treplev qui se prend pour Hamlet, et c'est comme si Arkadina et Trigorine avaient assassiné son père. Nina est, d'une certaine façon, Ophélie, et Chamraev rappelle Polonius. En fait, Tchekhov a caché Hamlet dans la vie quotidienne. Dans *les Trois Soeurs*, la force mythologique est encore plus grande, peut-être à cause des trois Parques qui filent le Temps, le sujet même de la pièce. De grandes figures mythiques se trouvent donc immergées dans cette oeuvre apparemment quotidienne. Tchekhov en est conscient, il l'a bien fait exprès; et souvent, d'ailleurs, des oeuvres écrites dans l'univers quotidien ont des charges mythologiques considérables et renvoient à des mythes primaires. De la même façon que je trouve intéressant de travailler sur *Macbeth* ou sur *Hamlet* en pensant à la vie quotidienne, il est intéressant de travailler sur Tchekhov, ou sur un auteur qui n'a pas les mêmes préoccupations que Tchekhov, en faisant référence aux grandes figures de la mythologie. Ce que nous a appris la psychanalyse, fondamentalement, c'est que nous ne sommes pas indignes des grands ancêtres. Nous ne sommes pas moins mythologiques que les grands personnages de la tragédie grecque ou de la Bible. Mon ami René Kalisky, qui était un grand écrivain de théâtre, a écrit une pièce sublime : *Dave au bord de mer*. La trame sous-jacente à cette pièce, que j'avais montée à l'Odéon, c'est le *Livre de Samuel*, l'histoire du roi Saül, de David et de Jonathan, etc. Mais tout est rapporté à une situation jouée par des petits-bourgeois d'aujourd'hui sur une plage en Israël, des gens tout à fait banals qui, néanmoins, rejouent sans le savoir des schémas déjà existants. Kalisky avait une intention idéologique, mais même si ce n'est pas le cas, il est toujours très intéressant de chercher, pour l'interprétation, les grandes figures mythologiques de la tragédie profonde. La tragédie, à mon avis, est toujours présente, et le théâtre en est, justement, le lieu de présentation.

propos recueillis par **paul lefebvre**