

Michel VINAVER

Alain FRANÇON

L'IMPROBABLE THÉÂTRE

Entretien animé par Catherine Naugrette

Catherine NAUGRETTE

Nous nous retrouvons aujourd'hui au Théâtre National de la Colline pour y poursuivre une conversation, engagée il y a de nombreuses années déjà, entre Michel Vinaver et Alain Françon. J'aimerais partir de votre parcours commun : quelles ont été les circonstances qui ont présidé à votre rencontre ?

Michel VINAVER

Nous nous connaissons depuis plus de vingt-cinq ans. Alain a mis en scène six de mes pièces dont une à deux reprises, ce qui représente pas loin de la moitié de mon répertoire. Nous nous sommes rencontrés en 1972 lorsque le Théâtre Éclaté, qui venait de s'installer à Annecy, a présenté *La Farce de Burgos*. J'ai assisté à la plupart des créations de Théâtre Éclaté, mais ce spectacle a été particulièrement déterminant pour moi. C'est donc en tant que spectateur que j'ai fait la connaissance d'Alain Françon, jusqu'à ce qu'un jour, contre toute attente, il me demande une pièce. À cette époque, ce qui se faisait de plus passionnant au théâtre consistait en un théâtre d'intervention, de conviction, alors que dans mes pièces, rien n'était de l'ordre du message. Je suivais de près les créations du Bread and Puppet, du Living, et dans ce contexte là, les recherches de Théâtre Éclaté me passionnaient.

Alain FRANÇON

Les préoccupations de Théâtre Éclaté, et cela me fait sourire aujourd'hui, étaient au départ fortement militantes. Je me souviens par exemple que *La Farce de Burgos* se terminait non pas par un salut mais par une distribution de tracts. Notre manière d'aborder le théâtre était beaucoup plus déterminée que ce qui était, et est toujours, celle de Michel. Pour simplifier, je dirais qu'avec Théâtre Éclaté, les propos étaient un peu primaires et les énoncés un peu forcés. Nous avons lu ensemble *La Demande d'emploi* et nous avons été très surpris par l'écriture et l'agencement des phrases. Notre impression de lecture était à la fois très admirative de la manière et

en même temps assez peu intéressée par le propos. C'est alors que nous avons invité Michel à nous parler de sa pièce.

CN

Comment se fait-il que votre collaboration ait commencé avec *Les Travaux et les jours* plutôt qu'avec *La Demande d'emploi* ?

MV

Nous avons évoqué *La Demande d'emploi* dès 1972, alors que la pièce n'était pas même achevée. Plusieurs années plus tard, lorsqu'Alain m'a demandé une pièce, j'ai arrêté mon travail sur *À la renverse* pour me consacrer à un texte qui correspondrait mieux aux moyens de Théâtre Éclaté : *Les Travaux et les jours*.

AF

La pièce agite une des thématiques qui m'ont le plus provoqué. Le spectacle autour de Burgos semblait dire : nous savons la réalité, nous vous disons la vérité. En revanche, loin de forcer les énoncés pour atteindre une vérité, il y a dans l'écriture de Michel, une manière de constituer ce qui pourrait être des vérités à venir. C'est une position d'écriture qui me semble aujourd'hui fondamentale et j'ai mis du temps à saisir la différence ; en tant que metteur en scène, je suis toujours en train d'osciller entre cette manière d'écrire et une autre. Lorsque l'on force les énoncés, c'est comme si on s'appuyait sur notre propre position éthique pour asséner une vérité. Or, je pense que c'est une mauvaise manière de parler le mot éthique : l'éthique n'est sûrement pas la capacité de prononcer des jugements, elle n'est qu'un résultat, et non un point de départ.

Au cours des répétitions d'*Ivanov*, que je viens de mettre en scène, j'ai souvent invité les acteurs à relire les pièces de Michel. Dans les pièces de Tchekhov comme dans les siennes, il n'y a aucun jugement, mais simplement quelque chose qui serait de l'ordre du « c'est ainsi » ou du « c'est comme ça ». Voilà ce que j'essaie aujourd'hui de mettre en scène. C'est aussi ce qui me fait dire parfois que certains auteurs possèdent la juste distance d'écriture, et d'autres pas.

MV

En ce qui concerne le contenu, il me semble que la manière dont la réalité est représentée dans mes pièces se retrouve complètement dans ta manière de procéder comme metteur en scène. Ta façon de travailler avec les acteurs quand tu mets en scène est équivalente à ma façon de travailler avec les mots quand j'écris. Autrement dit, ne jamais prévoir à l'avance et ne rien imposer. À ce propos, il me vient à l'esprit *Le Nuage d'inconnaissance*, un texte mystique du XIV^e siècle : « Car le plus près les hommes approchent de la vérité, le plus faut-il qu'ils se tiennent sur leurs gardes quant à l'erreur. C'est l'œuvre même qui fait l'âme capable de l'œuvre. Autant tu la veux et désires, autant tu l'as. Ni plus ni moins. Pourtant, elle n'est ni volonté ni non plus désir. Mais une chose que tu ne sais pas quoi, laquelle t'attire à vouloir et désirer ce que tu ne sais pas quoi. Mais ne t'inquiètes point, je t'en supplie, si ton entendement ne va pas au-delà, au contraire, veuilles et désires et vas de l'avant toujours plus, de sorte que tu en sois toujours plus capable et encore toujours plus. »¹

CN

Est-ce que cette idée ne rejoint pas ce que vous évoquez à propos de l'effet et de l'adéquation ?

MV

Dans un petit texte de 1989 intitulé « Sur Françon », j'écrivais ceci : « On pourrait tracer une ligne de partage entre deux façons de mettre en scène. L'une, c'est de chercher à étonner et à éblouir. C'est le théâtre de l'effet [...], c'est l'approche spectaculaire. L'autre, c'est la méthode qui [...] consiste à aborder un texte comme on aborderait un endroit inexploré, cherchant à en discerner les contours, les reliefs. La mise en scène n'impose rien, mais découvre ; et l'effet en définitive se produit, un peu comme la récompense inattendue d'un travail bien fait. Alain Françon a créé plusieurs de mes pièces et sans doute continuerons-nous à travailler côte à côte, parce que sa façon de faire – qui est de laisser l'effet se poser là plutôt que de l'imposer – correspond à la mienne quand j'écris ; d'où mon sentiment qu'il y a, de

¹ Texte français Armel Guerne, Éditions du Seuil, Paris, 1977.

moi à lui, une façon juste de prendre le relais. »² Nous n'avons jusqu'à présent pas tellement dévié de ce point de vue !

CN

Alain Françon, vous avez mis en scène des pièces de Michel Vinaver qui paraissent très différentes : *Les Travaux et les jours*, *L'Ordinaire*, *Les Voisins*, *Les Huissiers* et enfin, *King*. Chacune de ces créations est pour vous l'occasion de répondre, par la scène, aux modes d'écriture toujours réinventés de Michel Vinaver. « D'une pièce à une autre, nous dit-il, j'ai toujours cherché à faire ce que je n'avais pas fait encore. » Diriez-vous alors que vous cherchez à mettre en scène ce que vous n'avez pas encore rencontré dans l'écriture de Michel Vinaver ?

AF

Oui, je pense qu'il y a en effet à chaque fois une ouverture, une forme nouvelle et que l'écriture de Michel n'a de cesse d'évoluer. J'ai une très grande admiration pour *Les Voisins* parce que cette pièce, qui est d'une profonde simplicité, nous propose une fable à dormir debout qui va bien au-delà d'un simple récit. Je me souviens quand Michel avait vu un filage, il disait « c'est beau comme un mythe ». La pièce *Les Voisins* est parfaitement achevée dans la forme et en cela, incontournable. Alors que dans d'autres textes, la forme justement pose question. Nous l'avons d'ailleurs éprouvé en collaborant à la mise en scène de *L'Ordinaire* en 1983. Je me suis longtemps demandé, dans les conditions extrêmes de survie dans lesquelles sont pris ces personnages, s'il était encore adéquat qu'ils continuent à parler d'entreprise ? J'y vois là presque comme une impossibilité et j'ai l'impression que le propos se retourne contre l'auteur qui a mis en place une telle situation. Dans la dernière séquence par exemple, j'avais décidé que le principe du corps deviendrait prédominant et que les deux acteurs prononceraient leur texte en se frappant pour se tenir chaud. C'est ainsi que sur le plateau, la situation et le geste prenaient le pas sur le texte qui perdait alors en compréhension. Je pense que le décor hyperréaliste nous a également éloigné du texte : c'était sublime mais impraticable, et la pièce était étouffée dans un réalisme théâtral.

² « Sur Françon », *Écrits sur le théâtre 2*, L'Arche Éditeur, 1998.

MV

Dans un décor d'une telle précision se pose toujours la question de ce que les acteurs vont manger sur scène. D'autant plus quand on traite, comme ici, d'anthropophagie...

L'Ordinaire n'a pas été jouée depuis et je persiste à croire que l'ironie de la pièce demande à être travaillée et qu'elle peut se révéler immensément comique. Sans jouer sur le morbide de la situation, ce peut être un spectacle extrêmement joyeux de voir cette population perdue dans la neige, sans une espérance de vie très forte, continuer de fonctionner sur les mêmes schémas. À partir d'un certain moment, chacun d'entre eux va progressivement connaître une mutation personnelle, ce qui les constituait va se disloquer, et ce processus va les amener à remettre en question leur façon d'être. J'aimerais que *L'Ordinaire* devienne une pièce comique, dénuée de tout ridicule.

J'y vois les germes d'un comique sur un socle de tendresse ou de clémence à l'égard des personnages. Il y a dans ce décalage éminemment comique, une manière de se défaire du désespoir. Ce n'est pas tant le personnage qui est comique, mais le décalage entre celui-ci et la situation ; et le personnage, en réagissant à sa manière à la situation, peut nous toucher.

Dans *L'Ordinaire*, le monstrueux n'est pas dans le fait qu'il y ait consommation de chair humaine mais plutôt dans l'équipée de ces messieurs qui vont vendre des préfabriqués à M. Pinochet. S'il paraît *a priori* monstrueux de se nourrir de chair humaine, il paraît cependant aller de soi de faire des affaires avec M. Pinochet : ce qu'on prend pour monstrueux ne l'est pas, et inversement.

AF

La question de la visibilité du monstrueux me fait penser à la Préface d'*Œdipe*. Après une longue période d'inactivité, Corneille répond à une commande en essayant de cerner au plus près les réglages de la représentation. Il se rend compte que si son protagoniste doit avoir les yeux crevés, cela signifierait que ce qui est dit est plus fort que ce qui peut être représenté, et donc qu'on pourrait se passer de la représentation de ce geste, pour laisser toute la place au *dicible*. L'écriture dramatique consiste en la mise en place d'un système de réglages grâce auquel, comme en mécanique automobile, on cherche à éviter les soubresauts. Dans *Les*

Voisins, les réglages sont parfaits : la pièce est profondément dynamique et l'hétérogénéité de l'ensemble est formidable à travailler.

Les pièces de Michel se situent toujours entre le trop et le trop peu, mais si on s'en tient à une certaine délicatesse, c'est le chaos et l'informel qui prennent le dessus, et rien n'émerge. D'un autre côté, si les acteurs sont dans une expressivité forcée, alors tout se délite. Le travail de mise en scène consiste à trouver l'ironie et l'humour du jeu. Michel, en tant que spectateur, aime rire et il me paraît essentiel de faire entendre ce rire.

CN

L'humour dans l'œuvre dramatique de Tchekhov se révèle également dans la simplicité du jeu. Est-ce à cet endroit précis que pour vous, Michel, le rire peut et doit advenir ?

MV

La mise en scène d'*Ivanov* que vient de présenter Alain nous apprend que la simplicité n'advient qu'en fin de parcours. Ce n'est pas en visant la simplicité qu'on l'obtient : elle advient après avoir travaillé le détail, en laissant venir ce qui se passe dans la parole, sans du tout s'inquiéter du style. Dans *Ivanov*, ce « paraître naturel », ou « paraître simple », est vertigineux, alors que ton travail n'a rien à voir avec une démarche d'imitation de la réalité.

C'est par ailleurs une construction extrêmement fragile. On est tellement sur une ligne de crête du point de vue du jeu de l'acteur que d'une représentation à une autre, pour peu que l'acteur se laisse aller à un peu d'expressivité, tout s'aplatit. Nous avons connu ça aussi avec *Les Travaux et les jours*.

AF

À l'époque, nous nous interrogeons beaucoup à ce sujet. Et le mot qui revenait le plus souvent était celui d'« évidence ». Comment se peut-il qu'à un moment c'est « évident », et le public ne s'y trompe pas, et comment l'instant d'après, c'est un désastre ? Ce n'est que bien plus tard que nous avons réussi à cerner ce déséquilibre lié au jeu, qui fait que subitement, peuvent apparaître sur scène des choses qui n'ont rien à voir avec l'écriture de Michel, et qui seraient plutôt de l'ordre de la psychologie. Il faut viser cette extrême simplicité du jeu, mais toute la difficulté

réside dans la façon de savoir comment se fabrique, s'acquiert et se met en place cette simplicité. En ce qui concerne le jeu des acteurs, il semblerait que moins c'est expressif, et plus c'est « évident ».

MV

Généralement, l'acteur tend à vouloir raconter quelque chose quand il joue mais lorsqu'il s'y prend ainsi avec ces textes, il ne raconte plus rien. Ici, il est demandé à l'acteur de ne pas faire autre chose que de donner la pleine mesure des paroles qu'il prononce, de leur donner l'espace et la respiration nécessaires.

CN

Percevez-vous, à travers ce parcours commun, une transformation du jeu des comédiens ou bien, les mêmes problèmes se rencontrent-ils au fil des années ?

AF

Inévitablement se posent à nouveau les mêmes questions. Certains acteurs adoptent instinctivement cette manière de faire alors que d'autres vous soutiennent que faire du théâtre, ce n'est pas pour être « comme dans la vie » et alors, tous les énoncés sont faussés. Il faut arrêter une fois pour toute de croire que le texte est le produit d'une entité psychologique et que c'est la somme de toutes ces entités psychologiques parlantes qui font le texte. Le texte est au contraire celui de la pièce avant d'être celui des personnages : le texte, c'est le texte de la pièce, et rien d'autre. Il est certainement plus pertinent d'être dans la matérialité du texte autrement dit, de travailler de l'intérieur tous les problèmes posés par l'écriture.

CN

Dans la forme, certaines pièces résistent plus que d'autres à la *psychologisation*. Je pense à *King* par exemple, une pièce dans laquelle il y a trois voix pour un même personnage.

AF

Dans une telle situation, il faut trouver les lignes directrices de la représentation. Je me souviens avoir abordé la pièce sans demander aux acteurs de se concentrer sur l'adresse, de parler aux spectateurs à venir. Le texte était en circuit clos et formait

une parole solitaire. C'est alors que j'ai invité Michel à assister à une répétition et à partir du moment où les acteurs ont pris en compte le spectateur, le texte sonnait juste. J'ai saisi à ce moment-là l'importance d'ouvrir la parole à l'assemblée. En dépit de l'écriture, nous avons recréé de la psychologie et ceci, tant au niveau du jeu que de la mise en scène.

On trouve cette notion d'expressivité dont on parlait tout à l'heure, dans le jeu des acteurs mais également dans la mise en scène : dans la manière que nous avons de prévoir la pièce à venir en ayant recours à des images. Celles-ci se fabriquent très facilement : il suffit de passer quelques heures avec un scénographe ! Pour ma part, j'ai toujours considéré, avec Jacques Gabel, les espaces comme une enveloppe possible du texte. À partir de cette mécanique assez sommaire dans laquelle pourrait se dérouler le texte, les images apparaissent comme si elles n'avaient jamais été préméditées, par un processus que l'on pourrait là aussi qualifier d'*inconnaissance*.

CN

À propos de cette question de production d'image, vous déclarez souvent, Michel, écrire « en dehors des images », et vous situer ainsi à l'opposé de quelqu'un comme Beckett, qui dit : « je fais l'image ». Peut-être s'agit-il surtout d'une différence dans le processus d'écriture lui-même, de positionnement : les images ne précédant pas le geste d'écrire, mais arrivant par l'autre bout, comme en fin de parcours ?

MV

J'aime beaucoup les images, c'est-à-dire que je les pratique beaucoup. Le rapport aux images, notamment. Je découpe des images dans la presse, en général en noir et blanc, et je préfère des images sur papier journal que sur papier plus lisse ou plus brillant. Ces images m'accompagnent, elles font partie de mon habitat quotidien. J'en ai besoin. Mais quand je travaille à écrire une pièce, je ne vois rien, je n'ai absolument pas l'imagination de la pièce.

CN

Ces images que vous collectez n'entrent-elles pas pourtant en relation avec ce que vous écrivez ? Comment se fait-il qu'elles ne vous accompagnent plus au moment de l'écriture ?

MV

Tout ce capital d'images que j'accumule fait certainement partie de ce qui me nourrit mais c'est autre chose de dire que lorsque j'écris, je vois l'espace, les corps et les mouvements. Ce qui n'est pas du tout le cas.

Au cours du travail avec Alain, nous pratiquons beaucoup d'échanges d'images, en allant voir des expositions ensemble, ou bien en nous envoyant des livres. Nous parlons de peintures rupestres, de sculptures romanes, mais aussi de peintres plus contemporains comme Simon Hantaï, ou encore Jean Dubuffet, dont le travail est nourricier, excitant et aussi rassurant. Dans mon écriture, se retrouvent infiniment plus d'œuvres peintes, ou musicales, que d'œuvres écrites, théâtrales ou non.

CN

Avez-vous un univers pictural particulier, une tonalité spécifique pour chaque pièce ou bien existe-t-il des constantes ?

MV

Alors que je n'ai jamais entrepris de pièce sur un thème qui aurait à voir avec l'Ancien ou le Nouveau Testament, avec par exemple les représentations de Daniel dans la Fosse aux lions dans le cloître à Arles, la statuaire romane est toujours en filigrane de mes pièces.

CN

La mise en scène peut-elle, à travers ce décalage, permettre de retrouver la couleur, la forme de la statuaire ? Ces références vous nourrissent-elles également Alain Françon ?

AF

Je m'efforce oui, d'en trouver une équivalence sur le plateau. Passionné par Manet, je relisais par exemple ce que Michel Foucault disait de son tableau « La Serveuse de bocks ». Pour Michel Foucault³, comme pour Michael Fried d'ailleurs, ce tableau fonde toute la peinture moderne : « Les deux regards sont représentés dans deux

³ Conférence donnée en 1971 au Club Tahar Haddad de Tunis.

directions opposées verso et recto, nous dit Foucault, sans qu'aucun des deux spectacles ne nous soit donné. La toile ne dit au fond que l'invisible. »

Le théâtre de Michel est de la même manière totalement improbable. Comme dans le tableau de Manet, tout est faux dans *Les Voisins*. On se retrouve devant le paradoxe suivant, qui est que Michel compose des histoires à dormir debout et pourtant, il nous ouvre les yeux. Je pense qu'il faudrait placer « La Serveuse de bocks » à l'entrée de tous les théâtres parce que le tableau dit exactement ce qu'est une représentation dramatique.

MV

Avec la « Vénus au miroir » de Velázquez, ces deux tableaux sont encore plus étonnants que les plus folles défigurations de Dubuffet parce qu'au premier regard, ces imprécisions liées aux jeux de miroir ne se posent pas. *A priori*, on pourrait ne pas les voir et c'est donc insidieusement que ces questions sont posées et, il en est de même au théâtre.

CN

La question posée dans ces deux tableaux est celle de la place du spectateur.

AF

Je pense que dans le dispositif théâtral de Michel, comme d'une certaine manière dans celui de Tchekhov ou de Bond, la place du spectateur n'est jamais ignorée. Mettre en scène c'est mettre en scène la place du spectateur : je ne conçois pas mon travail autrement. Il ne s'agit pas ensuite de dire à l'assemblée théâtrale ce qu'elle doit voir, il n'y a pas d'adhésion commune possible. Comme le souligne Dessanti, il n'y a pas demande d'adhésion mais peut-être au contraire, de *dissensus*. Pour moi, cette question est inscrite à l'intérieur de la manière d'écrire, et de mettre en scène.

MV

Brecht travaillait dans l'utopie que le théâtre pouvait provoquer une grande secousse alors que pour Alain, c'est par des secousses microscopiques et répétées que peut se produire un déplacement. Ses mises en scène visent un léger décalage par rapport à la convenance dans laquelle nous étions entretenus en arrivant au théâtre et dont nous n'avons même pas idée. On peut être critique, ironique, satirique, sans

pour autant avoir idée de la convenance intime dans laquelle on est calé, et que le théâtre seul peut bousculer.

AF

Au cours de la représentation, on est tout d'un coup saisi par quelque chose qui est de l'ordre de l'événement, de ce qui advient, et c'est dans cet événement-là que ça se constitue.

MV

Il y a dans l'immobilité d'*Ivanov* quelque chose qui est advenu de manière forte et nouvelle pour moi au cours de la représentation. Je ne connaissais pas cette évidence, qu'il peut y avoir un tel empêchement généralisé, et qui est la façon dont certains êtres se défendent, dans une situation indéfendable.

CN

Pour reprendre ce que vous disiez, chez Brecht, comme chez Bond d'ailleurs, ce processus passe toujours par un choc. Il y a chez Brecht une véritable pédagogie de la peur, de l'effroi, alors qu'ici il s'agit non pas d'un choc, mais de la reconnaissance d'une situation. Cette prise de conscience se fait de manière extrêmement fine, au moment où nous nous apercevons que le miroir est légèrement décalé.

MV

En effet, il n'y a peut-être pas choc mais surprise. Je prends conscience alors en tant que spectateur, de n'être plus tout à fait dans la position où j'étais en arrivant. Du point de vue de la fonction du théâtre, c'est évidemment plus modeste comme visée : on n'est plus dans l'illusion de la commotion que peut produire un art comme le théâtre.

CN

C'est peut-être, simplement, une question d'échelle : le bouleversement n'en est pas moins profond, il est simplement décalé, ou même retardé.

MV

Je pense à nouveau au début de notre conversation et à ce qu'Alain rappelait sur le tout début de Théâtre Éclaté, un théâtre combattant, je pense à Augusto Boal parmi d'autres de cette époque... Pour moi, le théâtre dépend pour une très large partie du contexte dans lequel il est produit. On peut par exemple imaginer, aujourd'hui, à New York, un théâtre de rue qui mette en scène de façon très efficace ce que les Américains sont en train de vivre, sous une forme de « théâtre-journal ». On peut imaginer une représentation de ces photos prises à la prison d'Abou Ghraïb, près de Bagdad : cette situation de crise aiguë peut appeler des modes de représentation qui ne s'appliqueraient pas du tout de ce côté-ci de l'Atlantique.

CN

Pour comprendre Brecht, il faut se replacer dans le contexte de son époque, à un moment où la peur était une expérience extrêmement profonde et partagée en Allemagne. Si on se place aujourd'hui du côté des États-Unis, le contexte de peur existe également de manière forte et, effectivement, le rapport au public et la façon dont on va éveiller la conscience des spectateurs vont être radicalement modifiés. C'est là ce dont rend compte la forme d'une pièce comme *11 septembre 2001*. Certes, il y a comique, il y a décalage, mais le mode de représentation est différent, peut-être davantage du côté d'un « théâtre-journal », ou d'un « théâtre-exposition » : d'un montage plus frontal, plus direct, qui rendrait compte d'une situation de crise.

AF

J'ai conscience que lorsque je mets en scène une pièce de Edward Bond, il y a ainsi une frontalité très importante. Mais ce n'est pas le cas dans toute son œuvre. Dans chacune de ses pièces, il y a un endroit, souvent dans les deux dernières pages, où se produit un événement de petite envergure, que le public voit à peine, mais qui est fondamental : cet événement va remettre entièrement en question l'ensemble de ce qui vient de se dérouler. Il est à nouveau question de réglage, entre un ensemble d'éléments dramatiques qui font que subitement, le spectateur ne perçoit plus rien d'autre que cet événement. Dans la dernière pièce que vient d'écrire Edward Bond, cet événement se produit dans le quatrième acte, il constitue l'acte dans sa totalité, au cours duquel les morts vont se relever pour reconstituer un enfant.

Lorsque je monte une pièce d'Edward Bond, j'ai l'impression de mettre en scène *L'Orestie* : c'est ma manière à moi d'être dans la tragédie grecque. On retrouve ceci très bien aussi dans *Si ce n'est toi*, une pièce qui n'est rien d'autre que *Le Crime du XXI^e siècle*, présentée sous un autre mode.

MV

Ce qui est important, c'est qu'on est dans une comédie : pour moi, *Si ce n'est toi* raconte beaucoup mieux que *Café l'horreur* de ce qui se passe aujourd'hui.

CN

Ce qui reviendrait à dire qu'en définitive, c'est le comique qui est l'élément absolument fondamental au théâtre pour pouvoir à un moment donné comprendre le monde.

MV

Je crois que le comique a la fonction de la rugosité par rapport au lisse, au niveau de l'expérience ou du réel. Vous mentionniez *11 septembre 2001 Catherine*, la pièce a des chances de venir dans cette maison dans sa forme californienne en 2006. Elle va s'entendre dans la langue dans laquelle elle a été écrite, par des jeunes californiens, pour moi c'est une perspective formidable.

Théâtre National de la Colline

Mercredi 19 mai 2004

Transcription Julien Fisera