



# MAI, JUIN, JUILLET

## ENTRETIEN AVEC CHRISTIAN SCHIARETTI

**À l'origine de *Mai, juin, juillet*, il y a un projet sur Jean-Louis Barrault. Pourquoi ce personnage parfois contesté de l'histoire du théâtre français vous intéressait-il ?**

Christian Schiaretti : Tout a en effet commencé par une commande que j'ai passée à Denis Guénoun dans le cadre du centenaire de Jean-Louis Barrault, auquel je participais au titre de membre du comité d'honneur. C'est plus précisément l'occupation du Théâtre de l'Odéon qui m'intéressait, ainsi que les inscriptions sur les murs alentours : « Plus jamais Claudel ». À ce moment-là, je me sentais particulièrement concerné par ce slogan puisque j'étais président de l'association pour un Centre culturel de rencontres à Brangues et, par le passé, j'avais monté plusieurs pièces de Paul Claudel. L'occupation de l'Odéon me semble être le signe d'un grand écart particulièrement intéressant entre un mouvement révolutionnaire, d'une part, et la mise à l'index, d'autre part, d'une poésie qui, quels que soient les points de vue confessionnels, a produit de grandes œuvres et des théories théâtrales importantes. L'attitude de Jean-Louis Barrault dans ces circonstances est elle-même passionnante. Bien que très inquiet, il reçoit les occupants avec une certaine sympathie. Un peu comme il recevait, dans sa tanière quai des Grands-Augustins, les surréalistes, Antonin Artaud, Mouloudji, etc. Barrault vivait dans une espèce de phalanstère intellectuel et poétique. Il a donc perçu la jeunesse de 1968 à cette aune-là. Mais eux le considéraient comme un serviteur de l'État gaullien. Cette dissension pose la question de l'articulation possible du théâtre et de la politique, de la révolution et de la poésie. Plus généralement, Barrault occupe dans le ciel théâtral français une place qui n'est pas toujours juste ; on lui fait sans doute payer son éclectisme et, peut-être, son indépendance. On ne lui reconnaît ni la paternité de Vilar, ni la part mythique de Jouvet, ni l'autorité théorique et poétique de Vitez.

**Comment votre projet s'est-il étendu à la réunion de Villeurbanne et au Festival d'Avignon, en juin et juillet de cette même année 1968 ?**

Afin de structurer la pièce, Denis Guénoun a d'abord imaginé une correspondance entre Barrault et Vilar. Il exagère la tension entre ces deux hommes, incarnant, pour le premier, un théâtre qui serait l'émanation d'une pensée de droite et, pour le second, un festival qui serait l'émanation d'une pensée de gauche. Durant le processus d'écriture, la réunion de Villeurbanne est rapidement apparue comme un pivot pertinent. Les acteurs de la décentralisation, directeurs de maisons de la culture et de centres dramatiques, se réunissent en juin 1968 à Villeurbanne, au Théâtre de la Cité de Roger Planchon. Il s'agit de poser la question de l'occupation des outils, à la fois problématique et fondamentale : pour les uns, les théâtres sont des forums, des lieux de parole possibles, qui accompagnent un mouvement dont on ne sait pas encore s'il sera révolutionnaire ou non. Pour d'autres, ils sont des instruments, qu'il convient de protéger, un peu comme on protégerait un violoncelle. Ces deux positionnements sont incarnés par Francis Jeanson, pour qui les outils doivent être mis à la disposition des révolutionnaires, afin de produire un théâtre qui aiguise les consciences, et par Roger Planchon qui revendique les outils pour les créateurs exclusivement. Cette intrusion, entre Vilar et Barrault, de la réunion de Villeurbanne, m'a évidemment intéressé puisque, ayant succédé à Roger Planchon au TNP, je m'inscris physiquement dans cette histoire. Ce moment de Villeurbanne est très riche. Tout est là pour analyser et comprendre ce qui se passe et ce qui ne se passe pas dans le milieu du théâtre aujourd'hui. Enfin, juillet est apparu comme la résolution évidente de ce cycle. Vilar répond à Barrault, depuis la clinique où il se trouve, après le Festival, depuis une mort symbolique, en quelque sorte. Il y avait là les ingrédients qui permettaient d'avoir trois mois et, au passage, un très joli titre. Au-delà de la commande initiale, Denis Guénoun a tiré un arc qui, pour lui comme pour moi, n'était pas un ressassement, la nostalgie d'une époque héroïque, mais justement l'occasion d'éduquer une jeunesse. Je crois que quelque part, il a écrit ce texte pour sa fille et moi, je l'ai monté pour mes enfants. Nous nous sommes chacun livrés à un exercice de clarification ou d'énonciation des données contradictoires mouvementées de la période. Chacun y apporte ses propres réponses. Denis voit dans l'absence de présence féminine le nerf de la guerre ; quant à moi j'analyse plus la situation en termes de générations.

**La question des rapports entre l'institution et la jeunesse est fondamentale dans *Mai, juin, juillet*. Quel regard portez-vous sur ces jeunes gens, prêts à sacrifier le théâtre que vous défendez sur l'autel de la révolution ?**

Il n'y a pas de jugement, simplement un constat. Et une vraie interrogation pour l'art dramatique aujourd'hui. Ce qui est profondément révolutionnaire et rebelle dans l'exercice poétique, c'est la poésie elle-même, et non pas forcément le sens qu'elle véhicule. Si on est simplement portés par le sens, on peut applaudir une poésie de bas niveau qui ne fait qu'entretenir le bas niveau. Or, selon moi, c'est bien le haut niveau qui est révolutionnaire. L'expression de haut niveau se conquiert, à partir de la conviction que penser est un effort et non une fatigue, que la langue s'acquiert et qu'elle est le lieu d'une éducation, que la transmission est lente. Voilà ce qui est révolutionnaire, le reste est démagogique. Le principe productif dominant du théâtre français aujourd'hui est la rupture, le renouveau permanent. On valorise la spontanéité plutôt que la transmission. Je me positionne volontiers du côté de l'apologie de la transmission. Celle-ci repose certes sur un respect de la jeunesse, mais aussi sur le respect de l'âge. Il me semble important de ne pas considérer que l'on



vieillit dans ce métier mais plutôt que l'on mûrit. Dans mes productions, j'essaie d'être toujours dans l'aller-retour, de ne jamais laisser tomber mes responsabilités de transmission dans le travail lui-même. Lorsque vous travaillez avec Laurent Terzieff ou Serge Merlin, votre problème n'est pas d'où vous venez mais où vous allez. Aux côtés de tels acteurs, vous voyez le kilométrage... Pour *Mai, juin, juillet*, cette réflexion sur la transmission a été un souci aussi principal que le thème central.

**Ce souci de confronter jeunes acteurs et comédiens expérimentés est présent dans presque toutes vos pièces. S'agit-il d'une méthode, ou bien d'une réponse à une nécessité ?**

Pour cette pièce, il a paru évident que la jeunesse soit présente en nombre sur le plateau. Je me suis adressé à beaucoup de jeunes gens, pour la plupart âgés de moins de vingt-cinq ans, pour qui le travail a été le lieu d'une réflexion sur l'histoire de notre art dramatique et sur l'histoire institutionnelle. Cela a conduit à avoir une distribution d'à peu près cinquante personnes. Cinquante personnes, c'est le nombre nécessaire et suffisant pour donner la mesure d'une occupation. Au centre, évoluent les héros : Jean-Louis Barrault interprété par Marcel Bozonnet, Jean Vilar par Robin Renucci, et leurs déclinaisons politiques, en quelque sorte, qui introduisent une réflexion sur la question nationale : Charles de Gaulle et André Malraux. Je reproduis là une démarche qui structure en effet mon travail et que j'ai mis longtemps à comprendre. J'ai été plusieurs années enseignant à l'ENSATT ; c'est pourquoi j'ai rapidement engagé de jeunes acteurs qui en étaient issus pour constituer une troupe. L'intérêt d'avoir une troupe de quinze à vingt acteurs jeunes, c'est qu'ils sont tous dans l'espérance. Travailler aux côtés de Wladimir Yordanoff, Roland Bertin, Nada Strancar, Hélène Vincent constitue une chance exceptionnelle. Dans cette configuration, il n'y a pas de place pour une ambition susceptible de générer de l'aigreur, on travaille donc dans une sorte de bonheur. J'ai toujours rajeuni la troupe dans cet esprit-là. Autour de cette troupe salariée, il y a une corolle d'intermittents de la région Rhône-Alpes qui bénéficient d'une formation permanente. Ils peuvent ainsi développer une couleur de jeu, ou simplement une identité de parole identique, qui leur permet de travailler ensemble. Il y a donc en général dans mes pièces trois cercles : la troupe permanente, les collaborateurs réguliers et ensuite les grands invités comme Marcel Bozonnet et Robin Renucci. Cette démarche est aussi ma réponse à l'idée d'émergence.

**Comment le passage au plateau s'est-il opéré ?**

On a réalisé la pièce très rapidement, en sept ou huit jours. Une première mise en voix de l'œuvre a eu lieu dans le cadre d'un enregistrement public pour France Culture pendant le Festival d'Avignon en 2011. Puis quelques représentations ont eu lieu au TNP. Ce travail a rencontré un accueil très fort. Au fond, on faisait un grand spectacle politique. Dans ma démarche intime, j'ai eu la sensation de proposer une deuxième partie à *Par-dessus bord*, de Michel Vinaver, que j'avais mis en scène en 2008. Avec cette pièce, j'avais produit un travail sur les métamorphoses de l'entreprise dans la période de l'après 1968. *Mai, juin, juillet* s'intéresse aux métamorphoses des convictions théâtrales dans la même période. Les deux œuvres ont la France pour sujet, la République et le Théâtre.

**En montant *Mai, juin, juillet*, c'est donc votre vision du théâtre que vous partagez, à contre-courant d'un certain nombre de modes que vous regrettez ?**

Il n'y a pas d'aigreur dans ce spectacle, il ne s'agit pas de régler des comptes, mais d'examiner. Dans *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, on voit une société qui mue, qui passe d'un principe de réclame au principe de publicité. Les professionnels de la publicité font, d'une inspiration poétique, un usage tactique. Un *brainstorming* peut rappeler d'autres processus poétiques. Il y a une gémellité entre les deux pratiques, et un dévoiement. Et cela conduit au monde que l'on connaît. Dans le monde du théâtre, un même dévoiement menace si l'on assujettit la pertinence d'une œuvre au sens vérifié et vérifiable, et si on lui interdit sa dimension poétique. À partir de là, évidemment, Paul Claudel, entre autres, est en ligne de mire. L'excès de Paul Claudel est certainement plus rebelle, plus incontrôlable qu'un sens qui serait vérifié. La question du public, de l'héritage, est aussi au cœur de la pièce et de la réflexion. Pour les révolutionnaires de 1968, la décentralisation n'a produit, depuis l'après-guerre, qu'un public embourgeoisé. La culture qu'on lui donne l'assied dans un consumérisme simple qui ne lui enseigne pas l'insurrection souhaitée. Pour réactiver les potentialités révolutionnaires du théâtre, on cherche à se débarrasser de tout ce qui est de l'ordre de l'héritage. Cette idée a voyagé jusqu'à nous. Nous sommes par exemple parvenus à un niveau de suspicion et de méconnaissance à l'égard du répertoire rarement atteint dans les écoles nationales. La langue n'est plus un fondement de l'enseignement mais juste une matière. Il y a à ce moment-là un processus qui s'engage et qui peut aboutir, au final, non pas à l'apologie d'un théâtre populaire mais à un théâtre aristocratique et à une nouvelle forme de mécénat d'État.

Propos recueillis par Renan Benyamina.

<b>68<sup>e</sup></b> ÉDITION	Tout le Festival sur <a href="http://festival-avignon.com">festival-avignon.com</a> f t i s ★ #FDA14	
	Pour vous présenter cette édition, plus de 1750 personnes, artistes, techniciens et équipes d'organisation ont uni leurs efforts, leur enthousiasme pendant plusieurs mois. Plus de la moitié relève du régime spécifique d'intermittent du spectacle. Ce carré rouge est le symbole de notre unité.	