

Émile Copfermann

Conversations

avec Antoine Vitez



Conversations

avec

Antoine Vitez

(De Chaillot à Chaillot)

Œuvres d'Émile Copfermann

- Marionnettes, jeux et construction*, Scarabée, 1960.
Le Théâtre populaire, pourquoi?, Maspero, 1965, 1969.
Planchon, La Cité, 1970.
La Mise en crise théâtrale, Maspero, 1972.
Théâtres de Roger Planchon, 10/18, 1976.
Vers un théâtre différent, Maspero, 1976.
Le petit homme de la jeunesse a cassé son lacet de soulier, Maspero, 1975.
Les Patries buissonnières, L'Âge d'homme, 1982, Éditions de l'Aube, 1996.
Mélodie, L'Âge d'homme, 1983.
Pêcheurs d'ombres, Ramsay, 1985.
L'Arpenteuse, Ramsay, 1986.
L'Exposition de 1989, Ramsay, 1988.
Le Grand Magasin de Monsieur Fourier, Seghers, 1990.
Schmüldrake s'en va-t-en guerre, L'Âge d'homme, 1995.
Dès les premiers jours de l'automne, Gallimard, 1997.

Œuvres d'Antoine Vitez

- La tragédie, c'est l'histoire des larmes*, E.F.R., 1976.
L'Essai de solitude, Hachette / P.O.L, 1981.
Le Théâtre des idées, anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Gallimard / Le Messager, 1991.
Écrits sur le théâtre, I, l'École, P.O.L, 1994.
Écrits sur le théâtre, II, la Scène 1954-1975, P.O.L, 1995.
Écrits sur le théâtre, III, la Scène 1975-1983, P.O.L, 1996.
Écrits sur le théâtre, IV, la Scène 1983-1990, P.O.L, 1997.
Écrits sur le théâtre, V, le Monde, P.O.L, 1998.
Poèmes, P.O.L, 1997.

Émile Copfermann

Conversations

avec

Antoine Vitez

(De Chaillot à Chaillot)

P.O.L

33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6^e

© P.O.L éditeur, 1999
ISBN : 2-86744-706-2

Cette réédition de De Chaillot à Chaillot reprend l'intégralité du texte publié en 1981 dans la collection « L'Échappée belle » que je dirigeais chez Hachette littérature. Seules variantes, le titre et une lettre. Le titre devient : Conversations avec Antoine Vitez (De Chaillot à Chaillot). Lors de la première parution en 1981, Vitez prenait la direction de ce théâtre qu'il avait traversé trente ans auparavant sans y avoir joué et le titre faisait alors allusion à cette coïncidence. Près de vingt ans plus tard, l'allusion perd toute ironie. Certes les sept ans pendant lesquels il l'a dirigé ont marqué Chaillot, mais il est impossible d'omettre le mandat à la tête de la Comédie-Française qui a suivi tandis que Chaillot dirigé par le successeur de Vitez prenait une orientation différente. De Chaillot à Chaillot risquait ainsi aujourd'hui de créer une certaine confusion. En revanche, Conversations avec Antoine Vitez rend compte sans le trahir du principe qui conduisit la rédaction de ce livre.

Seconde variante, un ajout, la lettre d'Antoine Vitez datée du 31 août adressée en bon à tirer. Manière de dire l'état d'esprit dans lequel nous avons travaillé. Les entretiens, vingt-deux du 23 janvier au 9 avril 1981, s'étaient déroulés sans heurts mais non sans difficultés au gré des méandres d'emplois du temps surchargés. Soit une cinquantaine d'heures enregistrées que je transcrivis puis dactylographiai au fur et à mesure pour gagner du temps. Lu, corrigé de part et d'autre, relu, le texte qui en a résulté demeure très proche des propos originaux. Seuls ont été écartés

par Antoine les plus véhéments inspirés par la situation intenable que vivait la troupe : le Théâtre des Quartiers d'Ivry mis en faillite, les caisses vides, les comédiens payés en acomptes d'argent liquide versés de la main à la main parce que les subventions dues et promises n'arrivaient pas. Ce n'est qu'en juillet 1981 que la nomination d'Antoine Vitez à la direction du Théâtre national de Chaillot est officialisée, deux mois après la victoire de François Mitterrand aux élections présidentielles. Entre-temps, il aura encore fallu galérer.

Conversations avec Antoine Vitez : sous ce titre, Jean-Claude Durand et Daniel Soulier, comédiens longtemps compagnons de route d'Antoine jouent aussi un montage d'extraits de ce livre pour le cinquante-deuxième festival d'Avignon. Juste retour des choses. Par cette coïncidence heureuse, ils se réapproprient en quelque sorte une histoire à laquelle ils ont participé.

Émile Copfermann

Ouverture

Chaillot c'est, à Paris, une place au milieu de laquelle trône une statue équestre. Au fond, surplombant l'une des avenues en étoile, de la verdure s'échappe d'un haut mur; la cime des arbres. Les initiés seuls savent qu'ici gît le cimetière de Passy.

Une statue d'un mort illustre et un cimetière, tristes présages! Mais par une échappée entre deux blocs énormes de béton, on découvre, en contrebas d'une terrasse, la Seine, au pied de la tour Eiffel.

Chaillot c'est la place du Trocadéro.

Les touristes et les enfants avisés parviennent encore à discerner autre chose, des musées : le musée de la Marine et le musée de l'Homme, le musée des Monuments français. Tandis que les amateurs savent, sur l'esplanade, faire du patin à roulettes ou du skateboard. Peuvent acheter des cacahuètes et des glaces ou visiter l'aquarium. Peuvent, enfin, aller au théâtre.

Car Chaillot c'est un théâtre : Chaillot. Le palais de Chaillot.

Ce théâtre, on ne le voit pas de la place. De l'extérieur, on ne le voit de nulle part. Il faut s'enfoncer dans l'une des tours, celle de gauche en regardant la tour Eiffel, car le théâtre a été enfoui dans la colline, sur son flanc. Après tout, tant mieux, que comme aux Catacombes il faille, au siècle des navettes spatiales et des fusées intercontinentales, descendre vers la salle pour

découvrir le spectacle du monde : creuser sous nous, creuser en nous.

Chaillot, c'est la colline du Théâtre national populaire. Un territoire détourné par Jean Vilar du XVI^e arrondissement. On ne prête qu'aux riches, dit-on. Pour une fois, non. Le TNP a établi cette enclave depuis 1951, depuis que le populaire, aux pieds de pierre du maréchal Foch, gris des saluts indifférents des pigeons parisiens, vint s'embarquer dans des autobus à plate-forme, pour voir, à Suresnes, *Richard II* de Shakespeare. Car, dès sa naissance, le Théâtre de Chaillot – palais alors occupé par l'OTAN – s'empêtra dans des contraintes que l'administration française a perpétuées.

De Chaillot à Chaillot. Pour une génération, la nôtre, celle d'Antoine Vitez et la mienne, Émile Copfermann, le TNP a été, en quelque sorte, l'enfance du théâtre.

On revient, paraît-il, sur les pas de son enfance. Je ne sais si c'est totalement vrai, mais le hasard a tout de même fait que Chaillot a ponctué la vie théâtrale d'Antoine Vitez et en partie la mienne. Nous nous connûmes, Vitez et moi, aux aubes du TNP de Vilar et par lui. En novembre 1981, trente ans après Vilar, Vitez ouvre son Chaillot. Le prétexte était bon pour réfléchir à deux sur le théâtre et sur la vie : la vie théâtrale. Sur ce qui fait vivre et sur l'avenir : sur ce qu'on aime et ce qu'on déteste. Au théâtre et ailleurs.

Ce livre, je l'ai provoqué. Il faut entendre le terme dans tous les sens possibles. Souvent, durant les années écoulées, Vitez et moi nous sommes heurtés, opposés. Le dialogue, renoué ici, forme écho à ces polémiques passées et dépassées dans le travail qu'Antoine Vitez a entrepris. Le monologue de l'artiste a ainsi souvent pris, nécessairement, le pas sur le dialogue, rendant compte du théâtre en-train-de-se-faire. Par la force des choses, *De Chaillot à Chaillot* retrace plusieurs aventures : l'ancienne, comment on se consacre au théâtre et ce qui en résulte. La nouvelle, qui entrelace l'autre, les spectacles en cours, comment ils avancent et comment

le monde y glisse son mot ou pas. Le lecteur est invité à partager ce parcours périlleux et captivant.

Lorsque nous nous rejoignons, Vitez et moi, pour évoquer les grandes lignes de ce livre, nous nous observons d'abord, inquiets. Qui agressera l'autre? Je lui ai souvent reproché ce que j'appelais des silences complices, du temps où, membre du Parti communiste, il acceptait d'en être alors même que le communisme, au Parti, paraissait de plus en plus illusoire. Je n'ai pas compris, ni admis certains de ses spectacles, que je trouvais élitistes : son premier *Faust* ou *Les Miracles*, d'après les Évangiles. Lui, il trouvait désinvolte et humiliante la manière dont j'en rendais compte, méprisant son travail.

Nous nous sommes vus pourtant et revus, régulièrement. Nous avons discuté de certains projets anciens, l'implantation en banlieue, avant Ivry, lorsqu'il parlait de s'installer à Choisy : nous avons rédigé un journal ensemble, *Cité-panorama*, la publication du Théâtre de la Cité de Roger Planchon. Collaborateur des défuntes *Lettres françaises*, l'hebdomadaire dirigé par Aragon, j'ai couvert ses spectacles. Sous Vilar, il avait été chargé du mensuel des Amis du théâtre populaire, *Bref*, alors que j'assurais la responsabilité de la délégation de cette association de spectateurs, la seule en France ayant jamais eu de réelle existence. Par *Bref*, très tôt, devaient se nouer des liens profonds avec ceux qui animaient la revue *Théâtre populaire* : Roland Barthes, Jean Duvignaud, Bernard Dort, Guy Dumur. D'autres liens se sont établis aussi, avec Jacqueline Billon, avec Nicole Zand, journaliste, avec Denis Bablet, pas encore au CNRS. Au moment où des amitiés naissent, on ne sait pas qu'elles deviendront durables et qu'elles vous marqueront. Les Amis du théâtre populaire, à Paris, étaient abrités par une librairie, *Les Deux Masques*, 127, boulevard Saint-Germain. Une bonne librairie. Inventée par Robert Voisin, un tout jeune éditeur. Sa femme et lui sacrifiaient tout à la publication des premiers livres qui accompagnèrent les pas hésitants du TNP : aux premières

traductions de Brecht. Tandis que Georges Dupré composait amoureusement les vitrines des *Deux Masques*, rendant hommage à Luchino Visconti, dont Paris venait de découvrir les films, *Senso*, *Bellissima*, *La terra trema* et surtout la subtile mise en scène, au théâtre, de *La Locandiera* de Goldoni. C'était alors moins le jeune Marcello Mastroianni qui séduisait, dans le rôle du Chevalier éconduit, que Mirandolina, Rina Morelli, inoubliable. Mots, adjectifs restent bien impuissants à décrire le théâtre réel. Et pourtant, la première mise en scène de Patrice Chéreau, celle de *L'Héritier de village* de Marivaux, présentée en avril 1965, au Festival mondial du théâtre de Nancy, animé par Jack Lang, sera inspirée par cette *Locandiera* de Visconti, que Chéreau n'avait pas vue mais dont il avait découvert quelques photographies. Et on dira que l'art du théâtre est le plus éphémère ! Non pas. Des souvenirs, vrais ou inventés, des lieux restent habités qui vous imprègnent (et Chaillot, alors !).

Roland Barthes réunissait les jeunes collaborateurs inexpérimentés de la revue *Théâtre populaire* dans un salon de thé, à l'angle de la rue Grégoire-de-Tours, près d'une crêperie bretonne. Tandis qu'Arthur Adamov affectionnait *Old Navy*, un bistrot-tabac du boulevard. Le salon de thé a dû devenir une banque ou un chemisier, le 127, un marchand de fringues à la mode. Seul *Old Navy* subsiste.

De me retrouver dans les murs de Chaillot – de retrouver, même, l'administrateur adjoint de Vilar : l'administration et la comptabilité, finalement, transcrivent la mémoire de toutes les entreprises humaines – m'émeut. Le bureau qui nous accueille ressemble à la cabine du capitaine Nemo : hautes et étroites baies, donnant sur le jardin, effacé par la poussière déposée sur les vitres. Les voix résonnent dans cet espace vaste et vide.

En guise d'introduction, je retrace l'histoire des années du théâtre populaire. L'envolée, avec la naissance du TNP : les Centres dramatiques de Saint-Étienne avec Jean Dasté, de Toulouse avec

Maurice Sarrazin, de l'Ouest avec Hubert Gignoux, consolidés par l'implantation à Paris d'une véritable tête de pont qui deviendra tête de file. Les années d'illusion et de bons principes, un public de masse, un répertoire de haute culture, un art de la scène libéré et exigeant (je reprends les termes de l'époque); l'esthétique de Jean Vilar, mise en lumière, dès 1947, à Avignon. Les premières hésitations : le peuple théâtral plutôt composé d'employés et d'étudiants, de petits-bourgeois que d'ouvriers. Et le répertoire qu'on lui offre, en pleine guerre froide, quand l'Est s'oppose à l'Ouest, le monde dit libre à la menace que l'URSS expansionniste – on parle du glacis soviétique, de partage du monde, et le Pacte atlantique précipite une cassure en France – fait peser sur l'Europe, ce répertoire prend surtout en compte le passé reconnu d'œuvres devenues classiques. Un moyen d'échapper au présent que la dramaturgie contemporaine traiterait. Dans *Théâtre populaire* de septembre-octobre 1955, Jean-Paul Sartre, interrogé par Bernard Dort, trouve que le TNP, théâtre subventionné, est obligé de choisir les pièces du répertoire et non pas celles écrites « pour les masses d'alors ». Sartre a achevé un itinéraire surprenant. Il s'engage, à la fin des années quarante, dans le Rassemblement démocratique révolutionnaire, qui tente de mettre sur pied une force politique socialiste ni d'Est ni d'Ouest, refusant, selon les termes de David Rousset, de choisir entre la peste et le choléra, que le Pacte atlantique va faire voler en éclats. Puis Sartre a publié dans *Les Temps modernes* la première partie d'une étude jamais achevée, « Les communistes et la paix », dans laquelle il choisit l'Est des prolétaires contre l'Ouest des capitalistes américains! Je serai parmi les lecteurs des *Temps modernes*, anciens du RDR, exaspéré par son inconséquence. Il sait la vérité sur la réalité soviétique. Il la tait. Paradoxalement, le TNP est suivi du bout des lèvres par le PC et Sartre explique à Dort que si les pièces du répertoire ont pu être celles d'un authentique théâtre populaire en leur temps, elles sont devenues partie intégrante de l'héritage culturel bourgeois. « À un public populaire, dit-il, il faut d'abord présenter des pièces pour lui :

qui ont été écrites pour lui et qui parlent de lui. » Comme Sartre est honnête, il reconnaît que sa pièce *Nekrassov*, soutenue inconditionnellement par les communistes, la CGT et Travail et culture, l'appendice culturel du PC, a rencontré l'extraordinaire résistance des ouvriers, peu séduits par le théâtre. *Nekrassov* relate pourtant l'aventure d'un transfuge soviétique qui a choisi la liberté, un faux transfuge démasqué comme escroc : la pièce s'inscrit dans la guerre froide. Même *La Mort de Danton* de Büchner, « les communistes se sont déclarés contre et personne n'est venu aux représentations de banlieue de Vilar ». À quoi Sartre oppose le seul exemple de théâtre populaire qu'il connaisse, la tournée que Claude Martin a faite dans les usines avec *Le Procès d'Henri Martin*, relation du refus d'un jeune militaire patriote de partir en Indochine faire la *sale guerre* (ce sont les termes d'alors).

Je rencontre pour la première fois Vitez en 1955. Notre journal, *Bref*, publie alors la réponse de Jean Vilar à Sartre. Vilar a beau jeu de remarquer que pour sa première saison, en 1951, il a joué *Mère Courage*, de Brecht. Théâtre populaire, dit-il, veut dire théâtre universel, *Le Cid* y compris. « Ce n'est pas au TNP à refaire la société ou à faire la Révolution. Le TNP doit prendre le public populaire comme il est ; dans le public populaire, il y a de tout, même des gens qui ne sont pas du peuple [...]. La Gauloise est une cigarette populaire [...]. L'est-elle moins parce que M. de Rothschild n'achète que des Gauloises ? » Le TNP a joué à Gennevilliers : c'est *Le Cid* qui a fait salle comble et non *Mère Courage*... Enfin, petite attaque perfide : *Nekrassov*. Une pièce populaire d'intention. « L'est-elle de consommation ? » interroge Vilar.

La venue de Bertolt Brecht à Paris avec sa troupe, le Berliner Ensemble, va nourrir une polémique sourde. Pour beaucoup d'entre nous, elle offre l'exemple d'un art majeur, exemplaire, à partir duquel, après 1954, les spectacles français vont être passés au crible.

La Mère Courage de Vilar, comparée à celle de Brecht, apparaît pittoresque, charmante, un beau spectacle mais qui n'atteint jamais l'intensité, la violence soutenue et tranquille du spectacle allemand. Sur scène s'opère une fusion jamais accomplie jusqu'alors : la guerre de Trente Ans exprimée dans l'usure des vies, des objets, dans l'érosion des rapports humains. Vilar, d'une certaine manière, est trahi par ses amis qui lui voient un maître. Ce maître bouleversera plus d'un.

Vilar ne renouvelle pas son contrat en 1963. Les théâtres subventionnés qui se réclament du théâtre populaire, après le second souffle offert par l'ouverture de quelques maisons de la culture, à Caen, Bourges, Saint-Étienne, ne mesurent pas tout de suite ce qui, dans le repli de Vilar, annonce leurs propres difficultés. La notion de service public, qui a prévalu à Chaillot, impliquait une production artistique régulière, la fréquentation fidèle du public et le soutien permanent des pouvoirs publics centraux représentés par le ministère de la Culture, et l'accord des pouvoirs locaux et régionaux ; c'est loin d'être le cas. 1968 va faire voler en éclats la doctrine implicite établie en la matière. Souvent accusés d'être les barons culturels du régime, les animateurs des troupes de théâtre dit populaire sont, en même temps, soupçonnés de promouvoir les divagations les plus gauchistes ; réunis en conclave à Villeurbanne ils établissent un nouvel axe, en direction du non-public. À Chaillot, après l'interdiction pure et simple d'un spectacle, *Passion et mort du général Franco* d'Armand Gatti, Georges Wilson est contraint à l'étouffement. Les subventions couvrent les frais de fonctionnement mais apparaissent insuffisantes pour financer des spectacles ; le TNP agonise. Les candidats à sa direction se font rares. Finalement, le sigle, assorti d'une transformation du statut, est dévolu à Planchon, à Villeurbanne : le nouveau TNP à direction tricéphale associant Roger Planchon, Patrice Chéreau et Robert Gilbert gagne la province. Jack Lang a dirigé le Festival mondial du Théâtre à Nancy, qu'il a créé en 1963 ; il devient directeur de Chaillot en 1972 et demande à Antoine Vitez d'assurer la codirection artistique, après que Jacques Duhamel a

accepté que soient entrepris des travaux de transformation de la salle, travaux réclamés de longue date par Vilar puis par Wilson.

Simple passage. Lang agace. Il rappelle trop 1968, il est évincé en juillet 1974 : le ministre a changé. Les travaux ne sont pas achevés à l'arrivée du successeur, A. L. Perinetti. À son tour, il connaîtra la situation de Wilson, les subventions insuffisantes, et le ministre ira jusqu'à lui interdire toute création.



Émile Copfermann et Antoine Vitez, le 2 juillet 1981. (Photo Michel Maïofiss)

Retour sur la colline

Émile – Chaillot ponctue tes rapports avec le théâtre : il y a eu les années Vilar, puis le court laps de temps de la direction Jack Lang, interrompu par décision du ministre Michel Guy et, maintenant, ton retour ici. Le hasard a sans doute joué. Tes passages coïncident, pourtant, avec des périodes charnières. Vilar, dans les années cinquante ; Lang, durant l'après-1968, pendant la remise en question de la notion de théâtre populaire sur laquelle Vilar s'appuyait ; et aujourd'hui, face à ce vide, cette absence de perspectives. Je t'imagine hanté par toutes sortes d'interrogations.

Car il te faut à la fois établir un rapport de fidélité au passé du lieu, à Vilar, et à la fois manifester ton infidélité, aller plus loin. On ne refera pas, trente ans après, le TNP. Sous la forme où nous l'avons connu, le théâtre populaire n'est plus acceptable, aujourd'hui.

Comment conçois-tu l'avenir de Chaillot ? Quel répertoire envisages-tu ? Te réfères-tu, toi aussi, comme Vilar à la « haute culture » à laquelle Vilar faisait allusion ?

Antoine – J'ai choisi, moi aussi, un répertoire de « haute culture » comme on dit...

Émile – Pas le sens qu'y mettait Vilar. Elle semblait passer, chez lui, par Corneille, Molière, Marivaux, par des auteurs proches de

l'enseignement quasi scolaire du public qu'il visait. Tu remontes, toi, presque à l'archéologie de cette culture. En prenant, par exemple, l'*Orfeo* de Monteverdi ou *Hippolyte* de Garnier...

Antoine – Mais je mets en scène *Britannicus*.

En réfléchissant bien au programme de ce théâtre, pour la première année, en tout cas, je me dis que je dois répondre à plusieurs demandes.

D'abord, je me sens voué au public.

Voué, enfin. Ou condamné.

Je ne veux pas me désintéresser (je peux échouer aussi, je veux prendre des risques, mais), je ne veux pas me désintéresser de la *quantité* du public parce qu'il me semble que ce ne serait pas raisonnable. Non seulement ce serait suicidaire, évidemment, quant à ma présence ici, mais d'avoir accepté ou d'avoir ambitionné de diriger ce théâtre-ci veut dire que je me suis posé une question relativement au public. On débouche tout de suite sur la question du théâtre populaire...

vieille comme le monde comme on dit en tout cas, vieille comme nous...

Finalement, je me suis dit,

il faut, je me sens sommé, de quelque façon,

de répondre à l'attente latente qui existe

au sujet de *ce* théâtre, une image vague dans le public, dans l'opinion publique autour de ce théâtre, mais qui existe encore. Je ne sais pas si elle existe dans la jeune génération. Peut-être, ça se transmet plus qu'on ne croit. En tout cas, elle existe chez les gens de plus de quarante ans.

Donc, il y a une attente latente de ce théâtre.

Et il y a une attente, également latente, en ce qui me concerne moi. Parce que – à force – j'ai fini, moi aussi, par avoir un public.

Alors, je me suis dit ceci. Des gens n'ont jamais rien vu de ce que j'ai fait et ont entendu dire que je travaillais sur les classiques,

entre autres. Parmi eux, certains ont dû entendre que je faisais n'importe quoi ; les pieds au mur ; ils ont donc une attente négative, envers moi, au sujet des classiques.

D'autres, en revanche, attendent avec bienveillance, ils ont vu un ou deux spectacles de moi.

Je parle ici du grand public et pas des quatre mille spectateurs qui viendront de toute façon, ceux qui ont vu tout ce que j'ai fait et aussi ce que font les autres.

Je ne sais si je t'ai décrit les trois cercles concentriques dont parle Georges Goubert ?

Au-delà du public professionnel ; au-delà des quatre mille personnes constituant le public d'un échec, huit mille forment le public d'un demi-succès d'estime, à Chaillot, pour un spectacle. Et enfin, sans transition, trente mille personnes crèvent le cercle : là, ce sont les spectateurs qui viennent quand un spectacle marche vraiment.

Je me soucie de ces trente mille-là : le troisième cercle. Je pense qu'il existe une attente envers moi, et c'est à cette attente que je veux répondre.

Je commence en donnant simultanément trois spectacles. J'ouvre la saison comme si nous avions déjà fonctionné durant la précédente saison. Ce qui est au fond presque vrai : les répétitions débutent le 23 mars, alors que j'entre en fonction le 1^{er} juillet.

Donc, voilà cette idée d'attente, à laquelle je réponds en partie, en montant *Britannicus*. Et de toute façon j'ai envie de monter cette pièce : toute l'œuvre de Racine. Corneille, jusqu'à présent, m'a ennuyé, je n'y comprends pas grand-chose..., mais j'entretiens avec Racine, depuis toutes ces années du Conservatoire, une relation perpétuelle.

Pour moi, en venant à Chaillot, ce qui représente une différence, un saut, plus que le choix des œuvres, c'est le changement d'espace.

Avec les circonstances qui ont changé, je ne saurai plus, maintenant, si j'avais tellement envie de travailler dans l'espace que j'ai

contribué à faire construire à Ivry. Non qu'il soit mauvais. Mais c'est pour une raison plutôt sentimentale. À Ivry, j'aimais l'invention d'Ivry comme *ville* de théâtre, avec ses trois lieux : l'Atelier et les bureaux, sur la colline de la rue Marat, avec le local de répétitions ; le Studio, dans lequel nous avons tant travaillé (c'est là qu'il y a eu le Printemps à Ivry et *Phèdre* et *Le Pique-nique de Claretta*, bien d'autres choses) ; et enfin ce troisième lieu neuf, aménagé, le Théâtre, rue Simon-Dereure.

Évidemment, le plus *normal* de ces lieux était le dernier, le nouveau, le vrai théâtre de la rue Simon-Dereure. S'il n'y avait pas Chaillot, j'y travaillerais. Je l'habiterais avec plaisir. Mais j'aimais les conditions anormales du Studio : j'aime les lieux de hasard ; j'aimais beaucoup le hall de la mairie.

J'aimais beaucoup la Salle des Conférences, maintenant détruite.

J'aimais que ce ne soit pas *ordinaire*.

Et puis j'aimais faire des tournées dans des théâtres anciens ou modernes, avec des spectacles qui avaient été préparés là.

Évidemment, dès qu'on a eu construit rue Simon-Dereure, je peux dire que j'ai eu mon petit théâtre : quatre cents places. On peut faire beaucoup de choses, et j'y aurais fait beaucoup de choses. Mais c'est moins original que la situation que j'avais connue avant.

Ce n'est peut-être pas aimable pour les Ivryens, ce que je dis là, mais dans mon for intérieur, je me trouvais banalisé dans la situation où je m'installais. Et le saut que c'est de venir travailler dans ce lieu-ci est extraordinaire. L'espace – non seulement du Grand Théâtre, mais de tout le reste du Palais entier – me fait rêver.

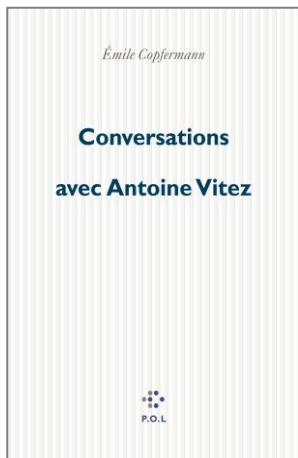
Il me fait rêver pour des raisons historiques et sentimentales.

Tant d'ombres peuplent la colline.

Il me fait rêver aussi parce qu'il est détruit, ce théâtre. Depuis 1937, l'État ne l'a plus entretenu et n'a pas terminé les travaux qu'il y avait entrepris. Et puis la salle originelle a été transformée

N° d'éditeur : 1651
N° d'imprimeur : 99-xxx
Dépôt légal : juin 1999

Imprimé en France



Émile Copfermann
Conversations
avec Antoine Vitez

Cette édition électronique du livre
Conversations avec Antoine Vitez d'ÉMILE COPFERMANN
a été réalisée le 5 juin 2012 par les Éditions P.O.L.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,
achevé d'imprimer en mai 1999
par Normandie Roto Impression s.a.
(ISBN : 9782867447068 - Numéro d'édition : 261).
Code Sodis : N46485 - ISBN : 9782818010273
Numéro d'édition : 230904.

Avec le soutien du

