

Théâtre Ouvert / 40 ans **Entretien avec Micheline Attoun et Lucien Attoun**

Théâtre Ouvert fête ses 40 ans au Festival d'Avignon, où à l'invitation de Jean Vilar il est né le 23 juillet 1971, à la chapelle des Pénitents Blancs qu'il avait aménagée, en initiant la *mise en espace*, premier des modes d'action d'un théâtre d'essais et de création.

A Avignon chaque année, puis en itinérance et à Paris depuis 1981, Théâtre Ouvert a imaginé différentes formules scéniques, des "modes d'action" spécifiques destinés à faire entendre des écritures en devenir.

Aux *mises en espace* se sont ajoutées ainsi les *lectures*, *mises en voix*, *gueloires*, *cellules de création*, *chantiers*, *Ecole Pratique des Auteurs de Théâtre*, ainsi qu'un versant éditorial avec la publication de pièces dans les collections *Tapuscrit* et *Enjeux*. Dans les pages suivantes se déroule l'histoire d'une aventure théâtrale et humaine à la croisée des nouvelles écritures, des années 70 à aujourd'hui.

Pour la parcourir, voici un entretien avec les codirecteurs de Théâtre Ouvert, Micheline Attoun et Lucien Attoun, suivi de quelques repères historiques.

Est-il vrai que Théâtre Ouvert est né d'une rencontre avec Jean Vilar ?

Lucien Attoun : Jean Vilar et Georges Wilson se sont décommandés au dernier moment pour une émission de France Culture que j'ai dû assurer en direct d'Avignon avec pour seul invité présent André Benedetto. À la fin de l'émission, alors que je décidais de quitter le Festival, j'ai croisé Jean Vilar. Je lui ai reproché de ne pas accorder beaucoup de place à la jeune création et aux auteurs contemporains. Il m'a dit avoir tout essayé et m'a mis au défi de lui proposer quelque chose. Sur l'autoroute, j'ai commencé à réfléchir à notre conversation et, à la rentrée, j'ai appelé Paul Puaux et lui ai résumé ma réponse au défi de Jean Vilar. Deux jours plus tard, Jean Vilar me disait d'emblée son accord, tout en évoquant deux « problèmes ». « À quel lieu pensez-vous ? » m'a-t-il demandé. J'ai répondu : « Peu importe, pourvu qu'il ait un toit », ce qui était une petite provocation dans un Festival magnifié par son plein air. Paul Puaux m'a alors proposé une chapelle désaffectée, celle des Pénitents blancs. « Quel horaire voulez-vous ? 18 heures ou 24 heures ? » « Ni l'un ni l'autre. Celui de la Cour d'honneur, pour ne pas marginaliser dès le départ la manifestation et que les spectateurs sachent qu'il leur est proposé un vrai travail théâtral et non des représentations au rabais ». En cinq minutes, tout était réglé.

Vous avez alors immédiatement proposé des mises en espace ?

L. A. : Oui, l'idée généralement répandue à l'époque était qu'il n'y avait pas d'auteurs dramatiques en France et qu'il fallait aller les chercher plutôt en Angleterre ou en Allemagne. Contre cette idée et ayant déjà expérimenté la « mise en espace » – sans l'avoir nommée – pour la 8^e *Journée mondiale du Théâtre* sur France Culture en 1969, je l'ai proposée comme premier mode d'action d'un « théâtre de création ». Le principe est simple : un metteur en scène choisit une pièce nouvelle d'un auteur contemporain ainsi que des comédiens pour donner à entendre, dans un dispositif scénique léger, une première approche de ce texte. Ricardo Marquez, régisseur, Pomme Meffre, administratrice, Micheline et moi, après avoir transformé la Chapelle en théâtre, assurons à nous quatre tout le « reste », tant administratif que financier. Aux créateurs de créer !

Jean Vilar décède subitement entre le moment où il décide de vous accueillir au Festival d'Avignon et votre arrivée en 1971...

L. A. : Oui, mais il avait laissé une note à Paul Puaux soulignant que cette expérience « devrait se révéler comme une des plus importantes du théâtre contemporain ». Il me faut préciser que ce projet était double : un volet avignonnais et un parisien. Les mises en espace convaincantes d'Avignon passeraient à la mise en scène au Théâtre de la Cité internationale ; tandis que les mises en espace parisiennes heureuses intégreraient la programmation du Festival d'Avignon.

Micheline Attoun : Ce qui nous a frappés, c'est la générosité de Jean Vilar, qui n'a posé que des questions concrètes et qui a fait totalement confiance à Lucien, jusqu'à lui laisser le soin de choisir les metteurs en scène et les textes alors qu'il ne le connaissait que comme journaliste et critique. Il faut aussi noter notre propre inconscience qui nous a permis de présenter entre cinq et sept mises en espace par Festival.

Comment s'organisait cette espèce de marathon théâtral ?

M. A. : C'était vraiment un marathon, sans jour de relâche. Nous avons souhaité un lieu polyvalent et chaque mise en espace avait son dispositif propre. Ce qui voulait dire qu'après douze jours de répétition à Paris, chaque équipe répétait sur place dans le dispositif scénique de la précédente. Aujourd'hui, je me demande comment nous faisons. Notre grande chance, c'est que grâce à Jean-Pierre Vincent, Jean Jourdheuil et la troupe qu'ils avaient réunie, la toute première mise en espace, le 23 juillet 1971, de la pièce de Rezvani, *Le Camp du drap d'or*, a connu un succès immédiat.

L. A. : Précisons aussi que les règles du jeu étaient et restent les mêmes pour tout le monde : mêmes conditions de travail, mêmes salaires.

Il y a eu ensuite l'aventure de Théâtre Ouvert au Jardin d'Hiver à Paris...

M. A. : Oui, dans une totale fidélité au projet initial de 1971, intitulé « De l'essai à la création ». Au point que nous avons tenu, en 1981, à inaugurer le Jardin d'hiver, ce nouveau lieu dédié au théâtre contemporain, avec une mise en espace et non un spectacle. Un pari risqué qui a permis à Bruno Boëglin de présenter la première pièce d'Enzo Cormann.

Comment vous était venue l'idée de la mise en espace ?

L. A. : D'abord de nos rencontres très régulières avec des auteurs dramatiques dont certains se plaignaient de n'être ni lus ni joués. Nous recevions chez nous Weingarten, Dubillard, Atlan, Gatti, Grumberg ou Haïm et, parfois, Ionesco. Ensuite de ma fréquentation assidue des salles de spectacle où j'entendais souvent dire que, si un spectacle créé avec une pièce nouvelle, donc sans références, était raté, c'était toujours parce que l'auteur n'avait pas de talent. Si, au contraire, elle « marchait », on félicitait surtout le metteur en scène. Cette injustice nous révoltait, Micheline et moi. Il ne faut pas non plus oublier que cette période post-soixante-huitarde voyait se développer un théâtre où tout était possible, mais aussi de grands décors, qui faisaient souvent disparaître les textes et, avec eux, leurs auteurs.

Qu'est-ce qui fait la spécificité de la mise en espace ?

L. A. : Ce n'est pas une lecture-spectacle. Nous proposons que, dans un temps court, un metteur en scène et des comédiens mettent toute leur énergie pour donner à entendre un nouveau texte, sans oublier que le théâtre est un espace habité par des acteurs.

M. A. : Plusieurs éléments font la spécificité des mises en espace. D'une part, le public est au centre du projet, dans la mesure où il sait qu'il est invité à imaginer – autour d'un travail élaboré sans décors ni costumes, avec éclairages et bande-son légers – le futur spectacle possible. Et il joue le jeu, d'autant qu'il peut s'exprimer à l'issue de chaque mise en espace lors d'une rencontre avec l'auteur, le metteur en scène, les comédiens et nous-mêmes. D'autre part, le metteur en scène, débarrassé des problèmes de production, que nous assumons, porte la responsabilité du choix du texte – ce qui l'oblige souvent à en lire beaucoup – et à s'investir dans ce qui s'écrit aujourd'hui, ce qu'il ne fait pas forcément au quotidien. Encore aujourd'hui, Jean-Pierre Vincent, fin connaisseur du théâtre contemporain, qui ouvrira les festivités du quarantième anniversaire de Théâtre Ouvert, a lu trente pièces avant de choisir celle qu'il allait faire entendre : celle d'une jeune auteure anglaise de vingt-huit ans, Sam Holcroft, qu'il ne connaissait pas et que nous lui avons fait connaître. Nous continuons donc, en 2011, à réunir un auteur peu connu et un metteur en scène reconnu. C'est vraiment la base de notre aventure.

Depuis quelques années, vous associez également aux auteurs des jeunes metteurs en scène ?

M. A. : En effet, à Avignon, il y aura Frédéric Maragnani, qui travaillera sur un texte d'Éric Pessan, qu'il a choisi dans la collection *Tapuscrit* et Benoît Lambert, qui mettra en espace le texte d'un jeune auteur allemand, Philipp Löhle, édité aux Presses Universitaires du Mirail.

Vous avez par la suite décliné la forme initiale de la mise en espace selon plusieurs modules différents...

L. A. : Oui, avec le *Gueuloir* en 1974, les *Cellules de création* en 1975, les *Mises en voix* à partir de 1978 et les *Chantiers* depuis 1991, nés pour les 20 ans de Théâtre Ouvert, à la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon.

M. A. : Le *Chantier* permet à un auteur, présent pendant toutes les répétitions, de travailler directement avec le metteur en scène et les comédiens, en étant rémunéré comme eux. L'expérience s'est généralisée avec notre *École Pratique des Auteurs de Théâtre*, dans laquelle, pour prendre un exemple récent, nous avons fait se rencontrer, pour travailler ensemble, Lancelot Hamelin, Mathieu Bauer et la compagnie Sentimental Bourreau. C'est dans l'EPAT que François Bégaudeau a fait naître avec François Wastiaux, la version théâtrale de *Entre les murs*, avant d'écrire sa première pièce, *Le Problème*, que nous avons publiée en *Tapuscrit*.

L. A. : Ces modes d'action ont un seul et même but : contribuer à passer de l'essai à la création. Ces expérimentations permettent, d'une part, aux auteurs de corriger éventuellement le tir s'ils perçoivent quelques défauts dans leur texte et, d'autre part, aux metteurs en scène de confirmer leur intérêt pour le texte qu'ils viennent d'aborder sur un plateau. C'est un peu comme des fiançailles entre auteurs et metteurs en scène avec, parfois, un mariage à la clé.

Votre rôle a-t-il changé au cours de ces quarante années ? Intervenez-vous plus dans les projets ?

M. A. : Bien sûr, le fait d'avoir, depuis 1981, un lieu à Paris, nous a fait voir les choses différemment puisque nous pouvons envisager des mises en scène. Mais ce qui n'a jamais changé, c'est notre curiosité pour les textes de théâtre. Nous aimons les lire et faire partager notre plaisir. Ce qui sous-entend un vrai parcours avec les auteurs et aussi une grande franchise dès la lecture de leur manuscrit, ce qui n'est pas toujours facile.

L.A. : Nous ne leur disons pas comment ils doivent réécrire leur pièce. Nous leur disons simplement pourquoi nous n'adhérons pas totalement ou en partie à leur texte. C'est le corollaire de notre volonté de défendre la nécessaire confrontation de l'écrit au plateau.

Vous avez même commandé des textes à des auteurs...

L. A. : Bien sûr, lorsque nous avons le sentiment qu'un écrivain pourrait écrire pour le théâtre. Mais, pour reprendre la réponse que nous avons faite dans un article qui nous présentait comme des « accoucheurs » : on n'accouche que des femmes enceintes. Avec les commandes, nous incitons les auteurs à écrire dans la confiance, tout en les aidant à obtenir l'aide légitime dont ils ont besoin.

Vous avez présenté des dizaines et des dizaines de Mises en espace, de Chantiers, de Gueuloirs, de Mises en voix. N'avez-vous eu que des succès ?

L. A. : Certes non. Mais je me plais à citer le président Pompidou qui, en 1972, pour défendre une exposition d'art contemporain très critiquée par sa propre majorité, a dit dans une interview au *Monde* : « Les pouvoirs publics ont le devoir du gâchis nécessaire. » C'est l'Histoire qui fait la sélection.

M. A. : Ce qui veut dire qu'un auteur, comme tout artiste, a besoin de temps. Il y a une maturation nécessaire et je crois que, dans certains cas, nous avons pu les aider. Nous pensons que l'art d'écrire s'apprend. La première pièce de Jean-Luc Lagarce n'était vraiment pas aboutie, mais il y avait là une chose tellement personnelle, une écriture si originale, que nous lui avons fait nos critiques en disant que nous attendions la pièce suivante. Quand nous l'avons reçue, nous l'avons immédiatement publiée et nous avons, par exemple, permis que sa pièce *Music-Hall* soit jouée à Paris, car il ne trouvait aucun lieu qui accepte de la programmer.

Pensez-vous comme Picasso, que « l'Art c'est comme le chinois, ça s'apprend » ?

M. A. : J'en suis sûre ! C'est pourquoi nous avons créé en 2005 l'*École Pratique des Auteurs de Théâtre*. Chacune des sessions au nombre de quinze jusqu'à présent – d'une durée de deux à quatre semaines, propose à l'auteur de participer au travail mené sur son texte par un maître d'œuvre et des comédiens. Tout l'intérêt étant de déplacer l'auteur de sa table de travail vers un espace ouvert, de partage et de dialogue : le plateau. Ainsi, il peut entendre et tester son écriture sans souci de rentabilité immédiate.

Avez-vous encouragé des auteurs de romans à écrire pour le théâtre ?

L. A. : Oui, avec des succès divers. Ce fut le cas avec Jacques Serena, Laurent Gaudé, Arno Bertina, François Bon, François Bégaudeau... En ce moment, après avoir lu son dernier roman, j'aimerais convaincre Emmanuel Carrère d'écrire pour le théâtre. Nous pouvons provoquer, mais nous ne pouvons pas imposer un désir. Il faut que ces romanciers aient un véritable désir de théâtre.

M. A. : J'ai lu cet été un roman remarquable, *Où j'ai laissé mon âme*, de Jérôme Ferrari, que je ne désespère pas d'amener vers le théâtre.

Depuis quarante ans, avez-vous établi des critères de sélection ?

M. A. : Jamais, il y a tellement de paramètres qui font qu'on adhère ou non à une pièce. Bien sûr, il y a des pièces qui vous tombent des mains, mais parfois aussi il y a des pièces qui nécessitent plusieurs lectures par plusieurs lecteurs pour qu'une opinion puisse se dégager.

L. A. : Je suis incapable de théoriser sur mes choix. Quarante ans après, je ne peux toujours pas expliquer pourquoi j'ai la sensation qu'un texte doit être présenté sur une scène et pourquoi tel autre ne me semble pas avoir les qualités nécessaires pour affronter le plateau. Ce qui me guide, c'est l'urgence que je ressens à la lecture, urgence de faire entendre la pièce, de la faire circuler. C'est aussi pour cela que nous avons créé les *Tapuscrits*, pour permettre une circulation plus importante. Ce sont des ballons que nous lançons à la profession afin qu'ils s'en emparent.

Pour ce quarantième anniversaire, vous allez faire entendre des pièces étrangères traduites en français.

L. A. : En fait, dès la première édition de Théâtre Ouvert, il y avait un auteur italien, lu par Jean-Pierre Vincent. Mais depuis quelques années nous avons, dans une politique d'échange, donné à entendre de plus en plus de textes étrangers.

Cela fait partie de nos préoccupations et nous travaillons pour cela, souvent en harmonie avec la Maison Antoine Vitez. Sofia Fredén, Imre Kertész, Tom Lanoye, Marius von Mayenburg, Roland Schimmelpfennig, Naomi Wallace, par exemple, ont été entendus pour la première fois en France au Jardin d'hiver. Avec Stanislas Nordey et la complicité du Théâtre national de Bretagne de Rennes, ce fut Fausto Paravidino. Nous pensons qu'il est tout à fait possible de procéder à un brassage des dramaturgies.

Votre statut vient de changer puisque Théâtre Ouvert est devenu un « Centre National des Dramaturgies Contemporaines ». Comment voyez-vous la suite de votre travail ?

M. A. : Très simplement. Il est primordial de continuer à concilier le travail expérimental de recherche avec la présentation de spectacles, qui sont nécessaires pour fidéliser un public et légitimes lorsque la pièce est réussie. Il reste, par ailleurs, pour Théâtre Ouvert, de nombreux auteurs à découvrir et à défendre.

L. A. : Malgré la stagnation de nos subventions, nous allons continuer à multiplier les partenariats de sensibilisation avec d'autres lieux, avec les écoles de théâtre, avec les universités.

Théâtre Ouvert continue. Mais pourquoi avez-vous choisi ce nom au début de votre aventure ?

M. A. : C'est le nom de la collection de théâtre contemporain que Lucien avait créée aux éditions Stock en 1970. Ce nom voulait affirmer l'ouverture aux écritures contemporaines. Lorsque Jean Vilar nous a proposé de venir à Avignon, nous voulions appeler cette expérience « théâtre de création ». Jean Vilar a objecté que tout le Festival d'Avignon était un festival de création et a insisté pour que nous rappelions l'idée d'ouverture. Le titre est donc resté en suspens et, à sa mort, par fidélité à ce qu'il souhaitait, nous avons gardé le nom de Théâtre Ouvert. Cela voulait dire, pour nous, que nous étions ouverts à la pluralité des écritures sans dogmatisme.

L. A. : Comme aurait dit Jean Vilar : « Faire pour les gens de mon temps le théâtre de mon temps ».

*Propos recueillis par Jean-François Perrier.
Cet entretien a été réalisé dans le cadre du dossier de presse
du 65^e Festival d'Avignon*