

Grands formats, grands plateaux

Entretien avec Ludovic Lagarde réalisé par Georges Banu avec la collaboration de Chloé Brugnon

GEORGES BANU : Par le passé, tu n'avais pas succombé à la mode du grand format et tu as fait des spectacles de longueur plus ou moins moyenne. Et tout d'un coup il y a la trilogie Büchner, qui devient grand format. Il va de soi que tu fais la trilogie par amour pour les textes de Büchner, mais l'idée de travailler sur le grand format t'a-t-elle séduite et en même temps impressionnée ? Tchekhov n'a jamais osé écrire un roman, il est resté tout le temps dans le genre de la nouvelle et comme disait Florence Delaye « je préfère les baisers courts des nouvelles aux baisers longs des romans ». Comment as-tu géré ce projet qui est un peu en dehors de ta pratique habituelle ?

Ludovic Lagarde : En t'écoutant, je me dis qu'on pourrait aussi commencer cette discussion sur les « grands formats » liés à ce qu'on appelle les « grands plateaux ». Comme beaucoup, j'ai commencé mon parcours par des petites formes : c'était trois courtes pièces de Beckett, (trois pièces déjà...), c'était dans un tout petit lieu au théâtre de Belfort, et c'est déjà un très grand format quand tu commences, parce que le rêve est immense. À ce moment-là, tu vois les plus grands plateaux comme des espaces à conquérir incroyables, compliqués, aventureux. Ensuite, tu fais une deuxième mise en scène dans un espace un peu plus grand, tu te rends compte que c'est possible, alors tu te projettes vers d'autres plus grands espaces, et ainsi de suite. Quand tu débutes c'est important. Cela demande évidemment des savoir-faire différents, un rapport à l'espace et à la projection différent, à l'amplification...

G. B. : J'ai vécu ce dont tu parles directement lorsque j'étais avec Vitez à Chaillot. La première année a été compliquée parce qu'il passait des petites salles d'Ivry à la grande salle de Chaillot. Et il n'arrivait pas à bien la gérer.

L. L. : À faire la translation.

G. B. : Oui. C'est seulement la deuxième année qu'il a pris la mesure avec son scénographe de cet espace-là.

L. L. : Quand tu grandis quelque chose d'intime, dans le projet scénographique, dans le travail avec les acteurs, en essayant de ne rien perdre mais en projetant davantage, ça c'est un passage important.

G. B. : Et justement à propos de préserver l'intime, le grand peut intéresser en tant qu'expression d'un geste plastique, d'un geste théâtral très affiché, mais en même temps comme une surdimension qui ne fait pas l'économie du détail.

L. L. : C'est exactement ce que je cherche, comment

arriver petit à petit à grandir la forme tout en ne faisant effectivement aucune économie sur le détail, en essayant de ne rien perdre au passage ni de la naissance intime du jeu ni de la précision du travail avec les acteurs. Je pense à Odile Duboc, aux discussions et séances de travail, à la nécessaire conscience de l'interprète de son inscription dans l'espace. L'amplification des voix et la possibilité de les inscrire dans un espace sonore, m'ont permis de mieux travailler le plan serré et le plan large, le détail dans la fresque, et d'en augmenter la sensation.

G. B. : Qu'est-ce que cela change de passer de nombreux mois avec une équipe ? La maturation a-t-elle des incidences ; la maturation lente en quelque sorte... ?

L. L. : Le travail n'était pas si long, environ trois mois. À peu près un mois par pièce. La question scénographique s'est posée de manière cruciale : comme il s'agit de trois pièces et qu'il n'était pas envisageable de changer de décor à chaque fois, il fallait chercher comment mettre en scène chaque pièce et comment les réunir dans une seule scénographie, avec seulement quelques légères modifications. Du coup nous avons travaillé en partant d'improvisations avec les comédiens, en cherchant, et ce pendant dix jours. Dans chacune des pièces, nous nous sommes arrêtés sur les moments qui posaient des problèmes d'espace et de lieu, en particulier les scènes d'extérieur de WOYZZECK et de LÉONCE ET LENA. Le point délicat, c'était de trouver une scénographie avec Antoine Vasseur, dans laquelle la nature, la lisière, la rue pouvaient exister sans dimension épique, en faisant système avec les intérieurs. Nous avons abordé l'espace par le jeu. Puis nous avons fait un filage des trois pièces... un vrai « monstre », étape déterminante, qui nous permet, avec l'équipe de création, de trouver les résolutions.

G. B. : Il y a une différence entre le grand format avec une seule œuvre et les grands formats avec des œuvres plurielles. Vitez met en scène un même auteur, LE SOULIER DE SATIN, Brook met en scène le MAHAHBARRATA, tandis que d'autres metteurs en scène comme Gwenaël Morin mettent en scène une sorte de théâtre où ils déclinent des pièces différentes. Le grand format n'a pas toujours le même statut, ne fonctionne pas toujours de la même manière. Pour toi c'est le deuxième cas... Ce n'est pas une pièce que tu développais en durée mais tu explorais une écriture.

L. L. : Dans les années 60, 70 il y avait des producteurs italiens qui réunissaient des réalisateurs pour faire des moyens-métrages, rassemblés ensuite en un programme. Et moi qui suis un enfant du ciné-club, il m'était resté en mémoire HISTOIRES EXTRAORDINAIRES,

d'après les nouvelles d'Edgar Poe, ça commençait avec METZINGERSTEIN, réalisé par Roger Vadim, WILLIAM WILSON par Louis Malle et TOBY DAMMIT par Federico Fellini. Et ce triptyque m'est revenu en mémoire. Et là j'ai eu le déclic, c'est comme ça que j'ai décidé de faire « l'intégrale ». J'ai pensé que je pourrais être en quelque sorte trois metteurs en scène différents et réaliser les trois mises en scène des pièces de Büchner, comme trois projets distincts, dans un même film, enfin l'équivalent au théâtre, et que ça serait intéressant de faire l'intégrale comme ça.

G. B. : Ce que j'ai beaucoup aimé dans la trilogie, c'est qu'il y avait de l'imprégnation, le regard était imprégné par un espace qui variait mais qui se présentait comme une sorte de socle de l'ensemble.

L. L. : Absolument, le grand format produit de la mémoire. Il a cette particularité, parce qu'il est long, de produire une mémoire intrinsèque à la représentation. Finalement quand tu fais des œuvres courtes, cette mémoire n'a pas le temps de se construire, à partir de deux heures et demie, tu commences à avoir une vie commune avec le spectateur. J'avais l'intuition de cela, qu'il fallait que les murs restent, il faut qu'il y ait quelque chose des murs et du sol qui reste, que quelque chose de l'image et des matières persiste dans la durée, pour que cette mémoire puisse se constituer.

G. B. : On est dans la salle et on vieillit ensemble. Les acteurs et les spectateurs vieillissent de sept heures ; tu n'as pas le même sentiment sur une heure et demie. Il y a une forme de partage, de partage du temps, et en même temps une forme de dépense partagée du temps.

L. L. : Ça échappe au temps du divertissement, il y a quelque chose qui est de l'ordre de l'expérience.

G. B. : Le grand format ne te semble-t-il pas parfois être aussi l'expression d'un artiste un peu amoureux de lui-même qui veut tout montrer, qui n'est pas prêt à sacrifier pour écarter ce qui peut être une surcharge ?

L. L. : C'est vrai que si la durée remplace la précision, ça risque de produire une forme de confusion, entretenue par l'idée qu'au bout d'un moment, « ça finira bien par donner quelque chose ».

Mais il y a autre chose dont je me suis souvenu, un souvenir très beau à Bobigny, avec trois pièces courtes de William Forsythe. Ça m'avait tellement plu. Trois pièces courtes séparées par de longs entractes. J'avais trouvé cela admirable parce que c'est vrai qu'il y a cette tradition du grand format qui se déploie dans l'épopée, la lenteur, la durée. Là, cette ode à la brièveté qui osait la longue soirée, c'était très beau. Cela créait une concentration

qui aide la perception et l'analyse. Je me souviens aussi d'un concert de l'Ensemble Intercontemporain dirigé par Boulez : plusieurs œuvres brèves de Berg et Webern, lovées entre des pauses, dans du silence...

G. B. : Au fond, ici, on est un peu à l'opposé du monumental. Si le monumental se définit par l'homogénéité, par une construction continue, ici, dans le cas de Büchner, il y a une sorte de diversité dans le cadre d'un segment de temps. On construit du grand avec du petit. Le monumental c'est autre chose. Je me pose la question, parce que nous sommes tous de la génération « small is beautiful ». As-tu une explication à cet intérêt pour le grand format que l'on retrouve aujourd'hui dans l'art ?

L. L. : Si on regarde la question d'un point de vue vertueux, peut-être qu'effectivement, tout étant tellement rapide et fragmenté aujourd'hui, il y aurait un désir et un appétit pour un livre très épais, une très longue pièce, une œuvre monumentale, et ça pour prendre le temps du « grand récit » qui manquerait à nos vies. Aussi y a-t-il quelque chose de paradoxal dans cet appétit du grand format, car d'une certaine manière, ces formes ne sont pas très modernes, ou en tout cas, à rebrousse-poil d'un rythme de vie contemporain. Il y a peut-être une forme de résistance au monde moderne dans le goût du grand format. Ces « grands travaux » empruntent assez souvent leurs contenus et leurs formes au passé. Logique après tout, si on réclame des grands récits, car nous n'en avons pas de prêts pour aujourd'hui, ni même pour demain – à part celui de la grande catastrophe, mais celui-là personne ne veut l'entendre. On prend donc des vieux modèles qu'on arrange un peu. Kiefer par exemple, c'est très important, mais Kiefer c'est le monumental qui regarde le vingtième siècle. Nous savons nommer les émotions que ses œuvres provoquent en nous.

G. B. : Y a-t-il des natures d'artistes qui ont une propension organique vers le grand, ce qui est le cas de Kiefer, et d'autres, qui, à un moment donné, penchent vers le grand épisodiquement, comme c'est un peu ton cas ? Boltanski aussi lorsqu'il a fait son exposition au Grand Palais : on comprenait que c'était une trouvaille, mais en même temps qu'il aurait pu réaliser son projet en plus petit.

L. L. : C'est bien si c'est en quelque sorte du « monumental-expérimental », un grand modèle pour la recherche, et qu'on propose à un public d'assister à une forme de recherche en grand, ou sur une certaine durée, ou de chercher avec nous. Nous sommes entrés dans une période de mutation profonde, dans un mouvement, alors ériger un monument figé maintenant,



Samuel Réhault,
Constance Larrieu,
Laurent Poitrenaux,
Déborah Marique,
Julien Storini, Julien
Allouf dans LA MORT
DE DANTON, mise en
scène Ludovic Lagarde,
Comédie de Reims,
2012.
Photo Pascal Gély.

d'accord, mais à quoi ? À la mémoire de qui ? On pourrait refaire les statues de l'île de Pâques, c'est une idée. Mais ça c'est mal terminé.

G. B. : Tu programmes aussi de grands formats à la Comédie de Reims, L'ENCYCLOPÉDIE DES GUERRES, de Jean-Yves Jouannais, MAN DIGS POUND la performance de Bruno Roubicek, SHEDA de Dieudonné Niangouna...

L. L. : Il s'agit de propositions très différentes. SHEDA la pièce de Dieudonné Niangouna est dans la tradition théâtrale du grand format : un texte fleuve, de nombreux artistes sur scène, acteurs et musiciens, une scénographie spectaculaire et une dimension d'épopée entre tradition et modernité qui évoque le travail dans la démesure de Didier-Georges Gabilly. L'ENCYCLOPÉDIE DES GUERRES,

c'est un projet sur la durée. Construit comme un abécédaire, ce sont des conférences particulières, parfois illustrées de documents, images, photos, extraits de films, qui durent à peu près une heure et demie. Mais c'est un projet au long cours. Jean-Yves Jouannais donne son encyclopédie une fois par mois au centre Pompidou et une fois par mois à la Comédie de Reims. C'est une œuvre pour le moment sans limites, on n'en connaît pas la fin, peut-être le projet d'une vie. MAN DIGS POUND, programmé pendant le festival *Reims Scènes d'Europe* est une performance d'un acteur anglais Bruno Roubicek, qui a travaillé avec Sanja Mitrovic et Mickael Serre. Il se trouve qu'il avait fait une thèse de sociologie à Londres et qu'il avait suivi le travail du philosophe Bruno Latour qui nous accompagne pour cette édition 2013. Il a imaginé une performance qui dure vingt-quatre heures, pendant

laquelle il creuse dans une pelouse pour faire naître un point d'eau dont il prend soin, littéralement. Il construit ce petit bassin, il fait monter l'eau, il protège les berges, il installe un microsystème, et il invite la population locale à se joindre à lui tout au long de la performance, à le soutenir, en chantant par exemple, et à veiller avec lui sur ces mini rives.

G. B. : Il ne le fait qu'une fois, sous forme d'événement ?

L. L. : Oui, il ne le fait qu'une seule fois et ça dure vingt-quatre heures. Il y aura une autre performance, GALAXY, par le collectif grec Blitz. Il s'agit d'un « grand format » parce que c'est long, trois ou quatre heures, mais les spectateurs peuvent entrer et sortir à leur gré.

G. B. : C'est ce que faisait Wilson dès le début. La tradition occidentale n'est pas la tradition orientale. Dans la tradition occidentale, on interdit de sortir de la salle : on ne quitte pas la salle pendant un opéra de Wagner. Tandis que si tu vas à un spectacle de Nô, tu sors et tu rentres parce tu connais l'œuvre. Mais Wilson, comme c'était strictement visuel, on pouvait entrer et sortir.

L. L. : C'est très paradoxal parce qu'il faisait du grand format entre autres LE REGARD DU SOURD, et EINSTEIN ON THE BEACH, et pourtant ça ne lui posait aucun problème que le public en ait une vision fragmentée. Je pense que pour Bob Wilson, ce qui est important c'est ce qui fait forme. C'est-à-dire que tu prends telle partie ou telle autre, ce n'est pas si important, parce que ce n'est pas la narration qui compte, ce n'est pas la fable justement, le « grand récit », mais c'est la forme, la matière créée par le travail. Et ce geste de création, plastique, musical et théâtral est élaboré de façon organique, souvent répétitive, motif cher à l'avant-garde américaine. Donc si en tant que spectateur, tu n'en prends que des fragments, ça peut suffire à en comprendre ou ressentir le sens. Mais c'était un moment de l'histoire ou « les grands récits » existaient encore, même si c'était la fin, et des artistes comme Wilson le savait. Quand Nicolas Stemmann a monté Jelinek à Avignon, il a mis en place le même système, le spectacle durait quatre heures : c'était un peu « du théâtre au kilomètre », assez beau parce que Jelinek maintenant écrit un peu comme ça, un flux. Ils avaient pris ça au pied de la lettre, les acteurs lisaient plus ou moins le texte, il y avait comme un prompteur avec le nombre de pages, le bar était ouvert et tu pouvais aller boire des verres et revenir. Lors du dernier festival d'Avignon, Nicolas Stemmann a également créé l'événement avec son intégrale de Faust qui durait, je crois dix heures...

G. B. : Le grand format a-t-il une valeur plus rassurante, pour l'artiste comme pour le spectateur ? Le fait de proposer des grands formats, n'est-ce pas aussi une caution de sérieux ?

L. L. : Il y a peut-être une peur de disparaître en ce moment. Il y a une telle peur de la disparition même de la fonction symbolique du théâtre, peut-être qu'on s'y raccroche.

G. B. : On a parfois l'impression que le défi est purement temporel, mais aucunement esthétique. Peut-être que le grand format était à l'origine polémique mais qu'il est à présent plutôt rassurant.

L. L. : On peut parler de quelque chose d'un peu plus polémique justement, j'ai monté LEAR IS IN TOWN à Avignon en juillet dernier...



En avant scène Déborah Marique et Samuel Réhault, au fond Joris Avodo, Juan Cocho, Laurent Poitrenaux, Servane Ducorps, Julien Allouf, Christèle Tual, sur la table Constance Larrieu et Julien Storini dans LÉONCE ET LÉNA, mise en scène Ludovic Lagarde, Comédie de Reims, 2012.
Photo Pascal Gély.

G. B. : C'est un grand format particulier, lié à la création dans la carrière Boulbon...

L. L. : Juste ment, nous avons fait un petit format dans une nature immense... et c'est par ce biais que la pièce s'est fait attaquer : dans un lieu comme la carrière Boulbon, lieu de prestige du festival d'Avignon, devant mille spectateurs, certains nous ont fait comprendre que nous n'avions pas le droit de faire un « petit format ». C'est-à-dire pas le droit d'amputer la pièce de Shakespeare, comme le dit Gilles Deleuze à propos des travaux de Carmelo Bene. Et d'enlever le décorum, la longue fable, le « souffle », la durée. Pour le coup dans ce lieu destiné au grand format, on en a fait un petit... mais avec trois grands comédiens !

G. B. : Lorsque j'ai vu la trilogie Büchner, je ne l'ai pas placée du côté des spectacles grand format signés comme les spectacles de Mnouchkine par exemple. C'était une longue durée, mais il y avait une sorte d'intensité. Il y a une division, la division c'est le zest de modernité brechtienne, tandis que chez Mnouchkine c'est une sorte de longue histoire « thomasmannienne ». J'ai lu LA MONTAGNE MAGIQUE, on comprend pourquoi Brecht n'aimait pas Thomas Mann, c'est le narrateur démiurge. Et si l'on suit cette idée, est-ce que le grand format place le metteur en scène dans une posture de démiurge ?

L. L. : Probablement. C'est pour cela que notre « pouvoir » a besoin d'être contrebalancé par des auteurs, par des problématiques fortes, par des dramaturges.

G. B. : Le compagnonnage avec Olivier Cadiot s'inscrit-il dans un projet à long terme de monter toute son œuvre ?

L. L. : Non, les choses se sont faites autrement, livre après livre. Certains textes étaient destinés au Théâtre, c'est vrai pour LE COLONEL DES ZOUAVES et RETOUR DÉFINITIF ET DURABLE DE L'ÊTRE AIMÉ. Olivier Cadiot a dédié UN MAGE EN ÉTÉ pour la scène et pour Laurent Poitrenaux. On ne sait pas de quoi sera fait l'avenir, il n'y a pas de règles. Dans l'ensemble, les pièces adaptées des livres de Cadiot forment plutôt des œuvres brèves, excepté UN NID POUR QUOI FAIRE.

Ce qui est hors-format, c'est la durée de notre collaboration et la conversation ininterrompue qui l'alimente.

G. B. : Le grand format de style wilsonien, est-ce que cela renvoie-t-il à la pièce-paysage de Gertrude Stein où on peut circuler librement ? Tu peux te promener, on peut faire l'impasse sur certains détours, reprendre l'œuvre. Dans ce cas le grand format n'invite-t-il pas à la discontinuité ?

L. L. : Oui, je pense que tu as raison, et peut-être qu'on pourrait remonter à Shakespeare, qu'aimait tant Gertrude Stein justement, pour comprendre ça. En préparant LEAR IS IN TOWN cet été, je lisais que les pièces devaient probablement se jouer très vite du temps de White Hall et du Globe, mais qu'il y avait tout de même dans l'organisation de la soirée des temps, des va-et-vient. Et puis les pièces de Shakespeare sont dans leur forme très hétérogène, et dans ces assemblages épiques... on peut se promener.

G. B. : Le grand format, c'est aussi un oubli du monde, du zapping, mais face à des êtres vivants.

L. L. : C'est vrai que le théâtre et le monde sont poreux, et que ces dernières années, on a par exemple vu émerger et se propager des séries américaines de très bonne qualité, sans même parler des jeux vidéo qui développent des mondes virtuels. Ça crée un rapport fort à la suite, au suspens, au familier, ça suscite de l'attente et de l'addiction. C'est un phénomène important. Personnellement après avoir adoré, j'ai fini par trouver ça trop anxiogène... Mais peut-être qu'une intégrale de trois pièces renvoie un peu à ces séries, à cette durée qui n'est pas une durée monumentale mais une longue durée fragmentée.

G. B. : Wagner, qui est un peu le fondateur du grand format a créé un festival. Là-bas, on sort du quotidien, on ne va à Bayreuth que pour ce festival. Est-ce qu'il te semble important de réfléchir sur le fait que le grand format trouve des conditions plus propices dans un festival que dans une exploitation normale ?

L. L. : Oui, je pense qu'Avignon par exemple est fait pour cela, les gens ont du temps, c'est une fête. Comme chez les Grecs. À Épidaure, les gens allaient au théâtre pendant leur cure par exemple. On voit très bien à l'inverse, quand on programme un grand format dans un théâtre comme la Comédie de Reims, que si nous ne le faisons pas un week-end, les gens ne peuvent pas venir. Et le week-end devient alors comme le résidu du festival, c'est-à-dire de la fête, du temps libre. Sauf peut-être à Paris...

G. B. : La particularité de ta trilogie, c'est qu'il y avait trois pièces...



Joris Avodo, Juan Cocho, Laurent Poitrenaux, Servane Ducorps, Christèle Tual dans LÉONCE ET LÉNA, mise en scène Ludovic Lagarde, Comédie de Reims, 2012.
Photo Pascal Gély.

L. L. : Oui, ce n'est pas pareil, parce que ça te rafraîchit, tu repars à chaque fois dans autre chose. Pendant les représentations, après LA MORT DE DANTON, quand LÉONCE ET LÉNA démarrait, je sentais un frisson dans le public, je sentais que les gens étaient repartis, et que tout, à la fois la mise en scène dans la mémoire d'elle-même, le public dans sa mémoire de la soirée, et les acteurs dans la mémoire du jeu, en fait tout le monde, allait au bout avec appétit.

G. B. : Il y a la question de l'espace, mais on voit également une déclinaison d'acteurs. L'idée d'avoir une troupe qui prend à bras-le-corps un répertoire d'une telle importance.

L. L. : Et sûrement le plaisir de voir apparaître

d'un seul coup les figures de Woyzeck et de Danton réincarnés en roi Pierre, rôle plus léger et comique pour Laurent Poitrenaux, quand d'autres moins présents dans les pièces précédentes deviennent tout à coup les protagonistes majeurs. Cela participe à la dramaturgie de la soirée.

G. B. : Est-ce qu'on peut dire que le grand est un symbole d'ostentation, je pense aux mises en scène de Robert Hossein par exemple, au palais des congrès ; c'est un autre aspect important du grand format. C'est le danger aussi du grand format qui peut manipuler les masses.

L. L. : Mon père m'avait emmené voir LE CUIRASSÉ POTEMKINE au Palais des sports, quel souvenir ! Ce fut

l'apogée de la « grand messe ». Ce phénomène est né dans l'après-guerre, avec l'idée d'un peuple idéalisé, présenté comme un tout. Il faisait suite au traumatisme de la guerre, et s'adossait au rêve collectiviste, il a été fondateur pour initier et développer la décentralisation théâtrale. Puis est venu Jean Vilar, la création du festival d'Avignon et le Théâtre National Populaire. Il y en a toujours pour regretter ce « bon vieux temps », et qui entretiennent artificiellement l'opposition entre peuple et élite et nous expliquent que c'est mai 68 qui a tout perverti. Mais de quel peuple parle-t-on aujourd'hui ? Les temps ont changé. Le populisme qui renaît et s'étend aujourd'hui en France comme en Europe, défend au nom du peuple ce que celui-ci penserait soi-disant être « sa culture ». Et les méthodes de marketing politique répondent à la demande. Or les œuvres théâtrales qui s'emparent des questions qui intéressent les individus qui composent ce qu'on appelle le peuple, proposent des formes contemporaines qui n'ont plus rien à voir avec les formes édifiantes du passé. Le terme de théâtre populaire français est devenu artificiel, mais ce dogme est désormais imprimé et on y revient sans cesse.

G. B. : Il est intéressant d'évoquer les dangers comme les vertus du grand format, parce que le petit format n'est pas frappé des mêmes doutes que suscite le grand. On n'attire pas les foules avec le petit, avec le fragmentaire. Il y a une ambiguïté du grand. Mais en même temps, il séduit beaucoup d'artistes aujourd'hui. Est-ce une question de prestige, d'autorité, de valorisation de l'acte artistique ?

L. L. : Aujourd'hui on peut tout faire en petit et super efficace (d'ailleurs dans tous les théâtres, il y a une mutation des outils de communication vers le document électronique !). Donc si on matérialise, il faut qu'il y ait une plus-value par rapport au « petit » technologique (et si tu imprimes, il faut que ce soit géant ! D'ailleurs la nécessité du document imprimé se pose en permanence). La grande forme répond peut-être à la même logique : si ça existe « en vrai », alors autant que ce soit énorme.

G. B. : Le grand format est noble, il demande les meilleurs projecteurs, il montre la technologie, là où le petit peut être un peu bancal.

L. L. : Sur les questions de format, il y aussi la perception du travail des grands metteurs en scène, d'hier et d'aujourd'hui. Si tu songes à Castorf, tu songes au grand format ; de loin, son œuvre c'est du grand format. Parce que les durées, l'espace, la manière dont il brasse le monde, ça raconte un grand format. Si tu songes à Lupa tu songes à la durée ; si tu songes à Kantor tu ne penses pas au grand format, c'est un génie, mais tu penses à Kafka, à l'œuvre mineure, à quelque chose de très

dense, ultra-compact et puissant, qui a généré ensuite beaucoup de choses, mais tu ne penses pas grand. Si tu penses à Strehler, ce n'est pas le grand format, c'est l'équilibre, ce qui est vrai aussi pour les mises en scène de Thomas Ostermeier.

G. B. : C'est comme pour les écrivains au fond.

L. L. : Exactement, et je trouve ça intéressant, de voir ce qui se dégage d'une œuvre.

G. B. : L'identité de l'artiste est rattachée à une option dimensionnelle.

L. L. : Exactement, et je pense que mon travail pour l'instant, même s'il y a eu les Büchner et des opéras, ne se rattache pas au grand format. C'est autre chose.

G. B. : Le grand format n'entraîne-t-il pas forcément une libération du culte de la perfection ?

L. L. : Absolument, on essaie de rester parfait, mais dans le grand format, c'est plus difficile. Sauf quand c'est musical. Dans la composition musicale, tu dois rester dans la maîtrise, toujours, même si c'est très long. Mais au théâtre en revanche, ça échappe toujours.

G. B. : Comment les acteurs ont-ils réagi à la grande forme ?

L. L. : Ils étaient très heureux, mais ils ont vite compris que ce serait éprouvant. À la fin d'une représentation, ils étaient épuisés. Cela dépendait aussi des interventions. Laurent Poitrenaux par exemple savait qu'il commençait fort avec Woyzeck et puis qu'il devait encore monter en intensité avec Danton, pour enfin s'alléger pour le roi. Par contre, un autre comédien savait que lui était sur une courbe inversée. L'énergie est très différente en fonction des temps forts de la soirée. Cela témoigne aussi de quelque chose d'organique très particulier au grand format. D'ailleurs, on n'a pas parlé de la technique, mais c'est aussi fondamental pour le grand format. C'est une prouesse. Quand on part pour une heure trente de spectacle, il y a une quantité de décisions techniques pour le son, la lumière et le plateau que les équipes maîtrisent, mais dans le cas des Büchner, trois pièces, des changements de décor, des changements de micro, des réglages différents pour chaque pièce, tout cela fait monter le challenge technique très haut. Je me souviens des régisseurs à la dernière au Théâtre de la Ville qui ont fait toutes les représentations sans un problème technique, ils étaient fous de joie. Le grand format engage la résistance de toute une équipe.

Entretien réalisé le jeudi 26 septembre 2013.