

## À la recherche d'un équilibre Entretien avec Olivier Reichenbach

Christiane Raymond

Number 25 (4), 1982

Questions de mise en scène

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28276ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Raymond, C. (1982). À la recherche d'un équilibre : entretien avec Olivier Reichenbach. *Jeu*, (25), 186–197.

à la recherche d'un équilibre  
entretien avec olivier reichenbach



Dessin de Daniel Rochette.

Olivier Reichenbach est né en Tunisie en 1942. Après avoir complété son baccalauréat (option philosophie), il refuse d'aller à l'université pour travailler en cinéma, particulièrement comme cameraman. Venu au Québec en 1966 comme régisseur du *Journal d'un fou* de Roger Coggio, il y reste pour travailler au Théâtre du Nouveau Monde, d'abord comme régisseur, puis comme metteur en scène en 1971 avec *Désir sous les ormes* d'O'Neill. Si Reichenbach signe plusieurs mises en scène importantes au T.N.M. (*Equus*, 1975; *les Rustres*, 1978; *Un reel ben beau ben triste*, 1981), d'autres maisons l'ont invité à travailler, dont le Centre national des arts (*la Mouette*, *l'Échange*) et l'Opéra de Montréal (*Così Fan Tutte*, *Norma*); par ailleurs, il dirige fréquemment des exercices dans les écoles de théâtre. En juin dernier, on lui confiait le poste de directeur artistique du Théâtre du Nouveau Monde.

n.d.l.r.

*Qu'est-ce qui t'a amené à faire du théâtre?*

**Olivier Reichenbach.** — C'est le hasard. En 1962, à Paris, je faisais du cinéma avec des équipes légères, des courts et moyens métrages, quelques longs métrages; c'était à l'époque où on tournait avec des petits budgets. J'ai fait toutes sortes de « jobbines », surtout de la caméra. Puis, en 1965, un copain, Roger Coggio, alors en tournée avec *le Journal d'un fou*, m'a demandé de remplacer son régisseur qui devait faire son service militaire. J'ai donc tourné la pièce pendant deux ans. Nous avons fait toute l'Europe, l'Afrique du Nord, les États-Unis, San Francisco, New York, Montréal... J'ai vu toutes les scènes imaginables. J'ai appris énormément pendant ces deux années; je faisais la régie du spectacle, je dirigeais le montage du décor, conduisais le camion, manipulais le son, faisais un peu l'habilleuse, enfin tout. C'est comme cela que je suis devenu régisseur. En 1966, à Montréal, lors de cette tournée, j'ai rencontré Jean-Louis Roux, Jean Gascon et les gens de l'Égrégore; à ce moment-là, l'Égrégore préparait justement une tournée en Europe et je me suis retrouvé régisseur général de cette tournée. De retour à Montréal en 1967, on construisait deux nouvelles salles à la Place des Arts, il y avait beaucoup de travail en perspective, on me disait de rester au Québec. Finalement, au moment où le T.N.M. s'installait au Port-Royal, Jean-Louis Roux m'a engagé, à titre d'essai, comme régisseur. L'essai a été concluant puisque me voilà encore ici... J'ai fait de la régie avec le T.N.M. pendant quatre ans et, en 1971, j'y ai fait ma première mise en scène. Depuis, j'en ai fait environ quarante-cinq, incluant celles dans les écoles de théâtre, ce qui fait une moyenne de quatre et demie par année.

*Quelle est ton attitude devant un texte dont tu dois faire la mise en scène?*

**O.R.** — Quand j'aborde un texte de théâtre, j'essaie de dégager sa signification propre, intrinsèque. Je tente ensuite de redéfinir ce que je suis comme individu et comme metteur en scène, ce que je crois comprendre de ma position sociale et de mon implication dans la société. Je suis un homme de maintenant, pas un homme du passé, ma vision est contemporaine. Quand, par exemple, j'aborde un classique, je le fais avec ma sensibilité de maintenant, en éliminant des choses qui n'ont plus de signification au profit de celles qui sont intéressantes actuellement. Je ne crois pas tellement à la mission divine du théâtre, ni que nous soyons les grands maîtres à penser de la société. Ce qui importe, c'est d'être honnête vis-à-vis de soi. De toute façon, la société pourrait vivre sans nous, sans les artistes; elle vivrait moins bien que maintenant, elle vivrait mal, mais elle vivrait quand même. Notre rôle consiste à exprimer nos préoccupations sur une scène en espérant rejoindre le public. Donc,

quand je lis une pièce, je cherche ce qu'elle signifie pour moi ou alors, ce que je veux dire à travers elle. J'influence le texte et le texte m'influence.

*Cela se fait-il à part égale?*

**O.R.** — C'est difficile à dire... Parfois, on croit se soumettre totalement à un texte et pourtant, si l'on demandait, par exemple, à l'auteur d'un classique qui assisterait à une représentation actuelle, ce qu'il pense du spectacle, il dirait probablement que ce n'est pas ce à quoi il avait pensé en l'écrivant. Et c'est normal; le contraire serait de la servilité, ce serait nier ma propre personnalité et l'honnêteté de ma démarche que de me contenter de faire ce que l'auteur a écrit. Je crois qu'il n'y a pas un auteur de théâtre conscient de son métier qui ne soit pas également conscient qu'il sera interprété par d'autres. S'il écrit dans une autre optique, il se trompe sur la démarche théâtrale, puisque même les comédiens vont interpréter le texte. Il n'y a pas un grand chef-d'oeuvre de la littérature théâtrale qui souffre réellement d'une «mauvaise» interprétation temporaire. Le vrai chef-d'oeuvre survit nécessairement à toutes les manipulations.

L'auteur n'écrit pas pour lui-même, il écrit pour le public et il écrit pour être joué à travers les filtres que sont les interprètes. Ce n'est donc pas pour moi une préoccupation fondamentale que d'être fidèle à la lettre ou à l'esprit. Il y a de la part du metteur en scène une sorte de travail d'orchestrateur, dans le sens où il prend une mélodie et, selon l'orchestration, elle peut devenir tout à fait autre chose; il la colore totalement à sa façon, mais aussi à celle de tous les participants du spectacle.



*Désir sous les ormes* d'O'Neill, la première mise en scène d'Olivier Reichenbach au Théâtre du Nouveau Monde, en 1971. Photo: André Le Coz.



*Que crois-tu que le public attend de toi?*

**O.R.** — Je crois qu'il est prétentieux, et pas très juste, d'affirmer qu'on connaît le public, qu'on sait ce qu'il veut, ce qu'il cherche et qu'on va répondre à ce voeu et à cette recherche. C'est une attitude quelque peu démagogique. Par contre, je connais mes préoccupations, je pense que mes idées sur la société sont aussi valables que d'autres et j'espère qu'elles rejoignent la collectivité. Par exemple, on a tous peur d'une guerre atomique, certains plus, ou moins, que d'autres... Je ne suis pas un ouvrier ou un avocat, je suis un artisan de théâtre. Je crois avoir une place à l'intérieur d'une société, jusqu'à ce qu'on me prouve que le théâtre est devenu inutile, mais c'est une autre histoire: si je considère qu'il reste utile, j'ai un rôle à jouer qui est celui de faire un métier précis pour lequel je suis payé, de le faire le mieux possible, en toute conscience, en toute honnêteté, en toute sincérité. Mais je n'essaie pas de dire au public qu'il a raison de penser ce qu'il pense, ni de le critiquer ou de le juger a priori, ou encore de le matraquer de réponses. J'essaie d'établir un dialogue entre lui et moi. Le plus difficile, c'est de rendre évident dans une mise en scène le fond de ma pensée sur tel ou tel type de problème. Je pense que la société ne me demande pas de répondre à un goût, mais de m'exprimer personnellement, de livrer mes idées. Si on les rejette ou si je ne rejoins personne, je me suis trompé, c'est autre chose. Mais l'intérêt de la proposition demeure qu'elle puisse être discutée...

*Crois-tu que ce dialogue avec le public l'amène à changer, à évoluer?*

**O.R.** — Est-ce que le public qui vient s'asseoir dans une salle est une collectivité strictement théâtrale? Je crois que c'est la société qui évolue globalement. Le théâtre évolue parce que la société évolue, et la société évolue parce que le théâtre et d'autres choses évoluent...

*Parle-moi des différentes étapes qui jalonnent ton travail de création.*

**O.R.** — Quand j'ai assimilé en profondeur le texte écrit, je me place devant une scène vide. Il y a des bancs vides dans la salle; dans quelque temps, il y aura des gens sur scène et dans la salle. Entre les deux, il va s'être passé quelque chose. C'est nous qui allons animer cette scène. On va proposer au public un type de démarche, esthétique et éthique à la fois — d'ailleurs je ne sépare pas les deux, pour moi il s'agit de la même chose. Quand je parle d'esthétique, je parle toujours au sens large du terme, et non dans le sens de « faire de l'esthétisme ». Le texte vient ensuite se superposer à cette image de scène vide, que je sais vouloir remplir d'une certaine façon. Dans l'élaboration d'un spectacle, je tente de dégager ce que j'appellerais une sorte de lyrisme réaliste, c'est-à-dire: lyrisme par la puissance d'images scéniques qui n'appartiennent qu'au monde de la scène et à aucun autre, mais réaliste par le comportement des personnages. Plutôt que de provoquer l'identification du spectateur à l'anecdote et au quotidien, je fais appel à son imaginaire. J'essaie de ne pas travailler uniquement sur le conscient du spectateur, mais aussi sur son inconscient, de recréer des conditions laissant libre cours à l'imagination de telle sorte que chacun puisse recevoir le spectacle à sa façon. C'est ce que j'essaie de cristalliser, de préciser de plus en plus; ce n'est pas nécessairement facile. Je pense que l'implication profonde de la scénographie ou le type de jeu des comédiens est fondamental. Je dis toujours que je ne ferais rien, que je ne serais rien si je n'avais pas eu avec moi

tels acteurs, tels décorateurs, tels éclairagistes, tels dessinateurs de costumes. Mes spectacles ne sont pas mes spectacles, ce sont ceux des équipes que j'ai réunies.

*C'est important pour toi les rapports humains dans le travail?*

**O.R.** — C'est capital. Lorsqu'on monte un spectacle, on crée une collectivité de gens réunis un peu artificiellement, et qui vont devoir vivre intensément les uns avec les autres pendant quelques mois: en somme, une mini-société avec ce que cela comporte de problèmes. Je me suis rendu compte que je me dirigeais spontanément, presque inconsciemment, vers des gens qui, à talent égal, vont s'intégrer naturellement à l'esprit collectif que je souhaite voir régner dans le travail. J'ai donc presque toujours réussi à réunir des gens qui s'entendaient bien et j'ai rarement eu des conflits avec des comédiens. Au fil des ans, j'ai tendance à aller d'abord rechercher des équipes que je connais et avec lesquelles je suis habitué à travailler, que ce soit pour les comédiens ou pour l'équipe de production; et cela n'est pas uniquement pour me rassurer mais parce que, outre nos liens affectifs, on a, sur le plan de la création, une démarche parallèle qui a suivi une évolution semblable. Malgré certaines divergences, on arrive toujours à se comprendre et à réaliser notre démarche artistique. Je pense d'ailleurs que la plupart des metteurs en scène dans le monde sont influencés par leurs équipes de travail.

*Quelles ont été tes mises en scène les plus significatives?*



*Equus* de Peter Schaffer par Reichenbach, production du T.N.M., 1975. Avec Michel Côté et Daniel Gadouas.  
Photo: André Le Coz.

**O.R.** — C'est bien difficile à dire... Les mises en scène que je fais s'inscrivent les unes par rapport aux autres. On ne peut pas dire que, dans un spectacle en particulier, on ait réussi la synthèse de toutes ses idées; c'est davantage en additionnant les mises en scène qu'on peut voir une ligne se dessiner, qui ressemble à peu près à notre idéal. Je ne pense pas avoir atteint cet idéal, c'est ce qui me permet de continuer à chercher. Bien sûr, il y a des spectacles dont je me souviens avec plus de plaisir que d'autres, quant au résultat final. Par exemple *Gaspard*, *Tartuffe*, *la Mouette*, *la Nuit des tribades*, *Starmania*, *Così fan tutte*, *l'Échange*, *Equus*... Peut-être parce que j'ai l'impression d'y avoir réalisé quelque chose. Il y a toujours des raisons précises pour lesquelles on aborde un spectacle de telle ou telle façon, mais en cours de réalisation, on fait des choix différents, parfois intuitifs ou instinctifs, de telle sorte que le résultat final est un ensemble de choses rationnelles d'une part, et mystérieuses d'autre part. D'ailleurs, je pense que je recherche inconsciemment les choses qui m'échappent.

*Les spectacles que tu as mentionnés sont quand même assez différents les uns des autres; qu'est-ce qui les relie? Il y a bien sûr un aspect musical dans Starmania et Così fan tutte.*

**O.R.** — Bien sûr, ce sont des oeuvres musicales. D'un autre côté, chaque fois que j'ai pu, j'ai choisi des musiques originales pour mes spectacles. J'ai toujours beaucoup utilisé la musique de scène comme élément dramatique fondamental du spectacle. Donc, l'aspect musical a toujours été important pour moi. D'ailleurs le monde



*La Mouette* d'Anton Tchekhov, pièce en quatre actes mise en scène par Olivier Reichenbach et présentée au Studio du C.N.A. Production de la Compagnie du Centre national des Arts, 1977-1978. Décors: Guy Neveu. Costumes: François Barbeau. De gauche à droite: Paul Savoie, Jean Dalmain, Kim Yaroshevskaya et Daniel Simard. Photo: Fernand R. Leclair.







musical me fascine particulièrement. Et je pense que derrière tout cela, il y a une sorte de logique: en arriver à cette espèce de point culminant du théâtre musical qu'est le théâtre lyrique, l'opéra. Si j'aime l'opéra, c'est sans doute qu'il y a en moi une part de musicien frustré qui fait du théâtre. Je pense que, même dans la façon dont je dirige les comédiens et le texte, il y a une part de musicalité. Je travaille sur les rythmes, sur les tons de voix, sans que ce soit nécessairement explicite pour les comédiens; j'insiste sur la valeur des silences, sur le rythme des répliques. Pour moi, il n'y a pas de différence fondamentale entre monter *Starmania* ou un opéra classique. *Starmania* est un opéra moderne, le style de musique est différent, mais à toutes fins utiles, il s'agit de personnages qui sont d'abord musicaux plutôt que théâtraux et dont l'expression dramatique passe à la fois par la musique et par le texte, mais surtout par la musique.

*Une fois l'équipe réunie, comment cela se passe-t-il?*

**O.R.** — La démarche fondamentale de la mise en scène, c'est de créer un concept de base où tous les participants vont fonctionner selon une idée dramaturgique directrice précise. Je ne différencie pas le processus d'élaboration du décor de celui de la conception de la distribution, ou de l'adaptation du texte, etc. Cela forme un tout. C'est curieux parce que la démarche du metteur en scène finit toujours par être solitaire. Il lit la pièce, sa réflexion est immédiate, privée, solitaire. Une fois cette réflexion faite et les grandes lignes d'un concept de base élaborées, c'est à lui d'amener son équipe sur le terrain qu'il a choisi. Mais en cours de route, ses collaborateurs feront des propositions qui déterminent de nouveaux choix de sa part. Le même phénomène se produit quand on commence à répéter avec les comédiens. C'est une sorte de démarche en spirale, mais c'est une spirale inscrite dans un cadre. Et, à mon avis, une des grandes difficultés du métier de metteur en scène, c'est d'orienter les collaborateurs, notamment sur le plan visuel; ne pas les orienter seulement sur quelques concepts esthétiques, mais sur la signification précise qu'on veut personnellement apporter à une oeuvre. C'est la même chose avec les comédiens. Cela devient difficile parce qu'on n'est pas toujours rendu au même point de notre recherche. Quand le rideau s'ouvre le soir de la première, je me demande parfois pourquoi j'ai abandonné telle idée que j'avais au départ, pourquoi je ne suis pas arrivé à convaincre mon équipe d'aller dans le sens que j'avais choisi... Quand j'aborde une mise en scène, je rêve toujours de la façon dont ça devrait être joué et ce n'est jamais joué comme je l'avais rêvé au départ. Je suis très content, mais c'est toujours différent, parce que ce à quoi je rêve au départ n'existe pas, c'est irréalisable. Je pense que ce doit être le lot de toute démarche créatrice que de courir après un idéal qui, par définition même, ne peut s'atteindre.

*Quels sont les metteurs en scène étrangers que tu admires le plus?*

**O.R.** — De ce que j'ai vu et de ce que je crois savoir d'eux, des mises en scène comme celles de Strehler, Chéreau et Lavelli me fascinent, même si leurs approches sont différentes. Je les admire, pas dans le but de les imiter, mais parce qu'ils font, chacun à leur manière, un travail qu'ils sont seuls à faire et à pouvoir faire; ils sont uniques dans ce qu'ils font. Ils arrivent toujours à aller au bout de leurs idées et leur

*Les Rustres* de Goldoni par Reichenbach au T.N.M. en 1978. Avec Jean-Marie Lemieux, Jean Dalmain et Jean-Louis Paris. Photo: André Le Coz.

esthétique finale a une signification précise. D'ailleurs, ils travaillent toujours avec les mêmes équipes. Soit dit en passant, j'admire aussi les budgets mis à leur disposition. J'aime aussi Peter Brook, bien sûr, mais je me sens plus proche de la démarche extrêmement humaine, cultivée, raffinée et en même temps sans complaisance de Strehler. Si je me sens proche d'eux, c'est qu'ils travaillent également dans ce monde de lyrisme réaliste, avec des images très fortes et très cohérentes.

*Crois-tu que le rôle du metteur en scène a changé depuis vingt ans?*

**O.R.** — Oui, plus en Europe qu'ici, où cela commence. Là-bas, les vingt dernières années ont vu l'émergence du metteur en scène. Les étapes théâtrales ont toujours procédé par cycles: il y a eu celui du décorateur, des acteurs, etc. Depuis vingt ans, le metteur en scène est effectivement en train de devenir important. Il y a des abus de ce côté-là, encore une fois, surtout en Europe; ça devient rapidement des shows de metteur en scène où on se préoccupe assez peu de savoir qui joue. Bien sûr, cela donne des résultats, parce que ça devient provocateur; j'admire des gens qui sont capables de faire fi de toute autre préoccupation et d'être là pour exprimer des choses tout à fait personnelles; par contre, ils négligent la part des auteurs et des comédiens et cela devient des exercices de mise en scène. Cela peut avoir une certaine valeur dans des pays où, à l'intérieur d'une même année, on peut revoir dix fois la même pièce montée, jouée ou adaptée de dix façons différentes. Mais dans un pays comme le nôtre, on est obligé de donner des lectures, sinon définitives, du moins qui permettent au plus grand nombre possible d'en tirer profit. Je crois qu'on arrive actuellement à une sorte d'équilibre qu'il faudrait essayer de maintenir. Je pense qu'ici, on n'a pas encore acquis l'espèce de respect ou de reconnaissance du métier de metteur en scène comme métier spécifique en soi, qui a ses lois, ses préoccupations et son mode d'expression particulier. Il n'y a pas que les auteurs et les comédiens qui ont droit de parole, il y a aussi les metteurs en scène, les décorateurs, les éclairagistes, etc. On doit arriver à trouver un équilibre. Mais les metteurs en scène sont de grands pécheurs! Ce sont eux qui réclament des budgets, ce qui est normal, je pense. Tout le monde trouve normal qu'on paye de mieux en mieux les comédiens, c'est une évolution sociale. Le metteur en scène veut être payé, mais il veut également de l'argent pour pouvoir monter ses pièces; c'est difficile de toujours travailler dans la pauvreté, cela finit par être desséchant. Même la pauvreté qu'on essaie de faire passer comme un choix esthétique, c'est suspect. Je trouve qu'en ce moment, il n'y a pas vraiment de discernement entre une mise en scène remarquable, une compétente ou satisfaisante, et une autre insignifiante. Les journalistes sont un peu coupables de cet état de fait, car certains ne font pas tellement la différence. Alors, on se bat parfois contre des moulins à vent, on se rend compte qu'on travaille pendant des semaines, sinon des mois, avec acharnement, et cela passe mille pieds au-dessus de la majorité des gens qui voient le spectacle. Cela fait partie de la grande frustration de ce métier-là, une fois qu'on le sait... On se dit parfois que, sur 800 personnes, une quinzaine seulement va saisir telle nuance de mise en scène, et on la fait pour ces quinze-là. De toute façon, il ne faut pas décrocher pour cela... C'est une question de temps.

*Quel est selon toi le rôle de la critique?*

**O.R.** — D'abord, je suis toujours étonné que les critiques fassent si peu partie du



monde théâtral. À l'heure actuelle, le critique est l'espèce de juge suprême de qui on demande l'imprimatur, alors qu'on devrait lui demander de s'interroger sur les démarches qui ont présidé à un spectacle et ensuite d'assister à son élaboration. Je ne dis pas que la critique est inutile, mais il faut la changer. Ce que je ne peux pas endurer, ce sont des critiques « mémères » qui, à la faveur d'un article, s'attaquent personnellement à un individu. Ce n'est surtout pas cela, être critique de théâtre. D'autant que les gens de théâtre travaillent fort et, pour la plupart, honnêtement, même s'ils se trompent quelquefois. Je rêverais de critiques formés dans les écoles de théâtre, dont le média serait l'écriture et qui, connaissant la démarche théâtrale, pourraient analyser les idées d'autrui et le phénomène du théâtre, tout en étant intégrés à la démarche globale de l'entreprise théâtrale. Il faudrait qu'ils deviennent des provocateurs, qu'ils nous fassent réfléchir nous-mêmes, qu'ils nous évitent de tomber dans la complaisance. Plus pratiquement, il devrait y avoir plusieurs critiques de théâtre se relayant à l'intérieur d'un même journal. Bien sûr, les critiques n'ont pas des conditions de travail idéales: problèmes de frais, d'espace... D'ailleurs je ne sais pas quelle est l'influence réelle de la critique. Bien sûr qu'un ensemble de mauvaises critiques fait du tort à un spectacle. Mais quand elles sont partagées, cela n'a plus tellement d'importance, ni dans le milieu ni dans le grand public. Parmi les gens de théâtre, certains seront blessés par les critiques, d'autres pas, cela dépend du ton. J'ai déjà accepté de très mauvaises critiques parce que le ton était resté poli et respectueux. C'était constructif.

*Si tu en avais les moyens, quel genre de salle de théâtre choisirais-tu?*

**O.R.** — Une salle vraiment polyvalente, très grande, de 800 places, pour que ce soit



*Un reel ben beau ben triste* de Jeanne-Mance Delisle dans la mise en scène de Reichenbach au T.N.M. à l'automne 1981. Avec Monique Spaziani et Raymond Boucharde. Photo: André Le Coz.



rentable; parce que le théâtre que je voudrais faire coûterait très cher. Je l'équiperais de cintres ponctuels, d'une constellation de treuils pour utiliser les cintres dans toutes les directions. J'installerais des projecteurs dernier cri, d'Allemagne, qu'on règle par télécommande... Évidemment les salles de répétition et les ateliers de décors et de costumes seraient inclus dans le même immeuble. En fait, je ferais ce que tout le monde rêve de faire.

*Supposons que tu puisses avoir une compagnie de théâtre, quel type de compagnie créerais-tu?*

**O.R.** — Une compagnie permanente, avec un noyau de comédiens ayant entre trente et quarante ans, auxquels se grefferaient au gré des productions des comédiens à la pige. J'engagerais également des décorateurs et deux ou trois metteurs en scène résidents, des dramaturges. Il y a à Montréal beaucoup de comédiens entre trente et quarante ans que je rêverais d'avoir dans ma compagnie. Je crois que c'est un grand plaisir pour le public de retrouver les mêmes comédiens dans des pièces et des rôles différents. Je choisirais une dizaine d'hommes et de femmes, particulièrement parmi ceux et celles qui ont vécu le rejet assez violent du théâtre importé de France, de l'imitation qu'on en faisait et qui a longtemps tenu lieu de culture ici. Je prendrais donc des gens qui, ayant vécu ce rejet, ont énormément travaillé pour le développement de la dramaturgie québécoise, mais gardent le goût des textes classiques, du répertoire international, et qui sont encore capables techniquement de les jouer. En somme, une compagnie où l'on jouerait du Molière,



Dans une mise en scène d'Olivier Reichenbach, *Norma* de Bellini, production de l'Opéra de Montréal, à la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts de Montréal en octobre 1982. À l'avant-plan: Olivia Stapp dans le rôle titre. Photo: André Le Coz.

Musset, Racine, etc., avec une technique du texte absolument parfaite mais avec l'expression très organique et très charnelle qu'ont les comédiens nord-américains. En retravaillant toutes les références émotives et culturelles de ces textes pour nous les approprier, en les transmettant par un jeu charnel, vécu et profond, appuyé par une technique de respiration et de phrasé adéquate, on réussirait à dépoussiérer les classiques, créant ainsi une compagnie unique qui ferait le lien entre les styles européen et américain. J'ai surtout parlé de classiques français, mais je pense aussi à Shakespeare, au théâtre allemand, etc. Je ne ferais pas que cela, mais j'aimerais prouver que le théâtre classique et de répertoire international a sa place dans notre société.

**propos recueillis par christiane raymond**