

Conversation avec Marcel Bozonnet

Octobre 2017

Christian Biet, Marcel Bozonnet

DANS **LITTÉRATURES CLASSIQUES 2018/1 N° 95**, PAGES 15 À 24

ÉDITIONS **PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIDI**

ISSN 0992-5279

ISBN 9782810705627

DOI 10.3917/licla1.095.0015

Date de mise en ligne : 16/08/2018

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2018-1-page-15?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Presses universitaires du Midi.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Conversation avec Marcel Bozonnet

Octobre 2017

CHRISTIAN BIET – Lorsque j’ai pris contact avec vous et que je vous proposé de vous rencontrer pour converser à propos du répertoire, la première chose que vous m’avez dite est que vous alliez me parler de vos regrets...

Accointance avec des mots *estrangers*

MARCEL BOZONNET – Je pense qu’un acteur – c’est mon cas mais ce n’est peut-être pas vrai pour tous – est structuré par le répertoire, et qu’avec lui, il n’en aura jamais terminé. Une vie d’acteur, c’est un voyage dans le répertoire. C’est d’abord la découverte qu’il en existe un, ce qui n’est déjà pas rien. Et puis, bien longtemps après, on s’aperçoit de toutes les œuvres qu’on a un jour pensé devoir ou pouvoir étudier, mais qu’on n’a pas étudiées, pas lues, pas montées, pas traversées... Je dirais que la première fois que j’ai eu conscience d’être face à un répertoire, c’était face au répertoire allemand, car curieusement j’ai beaucoup joué le répertoire allemand. J’ai joué Büchner, Lenz, Kleist, Goethe et Hölderlin dans ma jeunesse, vers le bel âge de l’acteur, vers 27-30 ans, et j’ai aimé particulièrement ce répertoire.

Mais d’emblée, je dois dire que j’ai abordé le répertoire par la découverte de *la langue*. J’ai eu la chance de vivre à Semur-en-Auxois, où la devise de la ville est une citation de Louis-Sébastien Mercier : « Les Semurois se plaisent fort en l’accointance des estrangers »... L’« accointance » – un mot ancien dont on comprend à peu près ce qu’il veut dire – et « les estrangers » – en faisant sonner le *s* – sont des mots qui m’ont fait rêver. Ensuite j’ai pratiqué la récitation et j’ai découvert un usage de la langue qui n’était pas usuel, utilitaire.

C’était un petit cheval blanc,
Tous derrière tous derrière,
C’était un petit cheval blanc,
Tous derrière et lui devant.

C'était une complainte de Paul Fort dont la langue très musicale me faisait entrer dans un monde. Ça, et l'usage du latin quand j'étais enfant de chœur – je disais du latin, une langue qu'on pratique sans la comprendre, qu'on entend chanter, qui fait partie du mystère de la messe –, et « l'affaire » du répertoire était quasiment nouée. J'ai évidemment des souvenirs de collège où l'on jouait *Les Précieuses ridicules*, *Les Femmes savantes*, *Le Cid*, *Le menteur*, Cocteau et même Charles Spaak... Je me souviens qu'on récitait les vers comme une sorte de machinerie où l'on sent qu'il faut bien dire sa partie quand c'est son tour, pour qu'elle résonne avec ce que disent les autres... Mais je me souviens aussi du plaisir à réciter Corneille. Tout cela a été mon premier rapport au répertoire.

CHRISTIAN BIET – C'est-à-dire que le premier rapport au répertoire est un rapport d'étrangeté ou d'« étrangéification ».

MARCEL BOZONNET – Je pense. Ensuite, on passe toute sa vie à apprendre des textes qui ne sont pas d'usage courant. C'est d'abord ça qui m'a plu, passer mon temps à être dans la langue, aller du répertoire ancien au répertoire contemporain et voyager dans sa langue mais aussi dans le monde des autres, grâce aux traductions.

CHRISTIAN BIET – Mais le répertoire c'est aussi, souvent, un rapport au passé.

MARCEL BOZONNET – Oui, j'ai toujours été intéressé par les textes anciens, j'aimais traduire du latin et du grec, j'aimais ce moment où surgit le sens complet de la phrase... J'aime beaucoup la réflexion de Jacques Le Goff : « L'héritage se conquiert. » Or conquérir un héritage c'est être dans le présent. L'idée qu'on va en arrière est fautive, on ne va pas dans le passé pour s'abîmer dans une forme de nostalgie, on y va pour conquérir quelque chose qu'on ne connaît pas. Aller dans le passé c'est aussi apprendre l'histoire de ceux qui voyaient et entendaient un répertoire qui nous a guidés vers eux, c'est tenter de comprendre l'effet du théâtre sur ces sociétés et, inversement, réfléchir au présent, à la société contemporaine. Georges Didi-Huberman emploie l'expression « faire remonter du passé ».

CHRISTIAN BIET – C'est encore vrai pour le répertoire du XVII^e siècle ?

MARCEL BOZONNET – Dans ce rapport précisément au théâtre du XVII^e siècle, quand j'étais lycéen, j'ai eu la chance de jouer *Le menteur* de Corneille sous la direction de Michel Pruner. C'était une expérience extraordinaire d'entrer dans l'alexandrin, d'être immergé dans une langue ancienne et presque étrangère, et en même temps d'expérimenter une œuvre extraordinairement vivante, invraisemblable, extrêmement contemporaine. Ma deuxième chance est qu'au sortir de mai 68, lors d'un colloque organisé à Grenoble par José Guinot autour de

Brecht, j'ai rencontré Jean-Marie Villégier puis François Regnault. Avec Villégier, nous avons d'abord monté *Léonce et Léna* de Büchner, que je venais de découvrir – Marcel Maréchal m'avait orienté vers Büchner en me proposant de jouer Robespierre dans *La Mort de Danton*, et il y avait dans Büchner la lumière, la jeunesse et la révolte de 68. Puis Villégier est arrivé à me persuader que ce qu'on avait de mieux à faire, au-delà de la lecture de Gramsci, Althusser, Staline et Mao, c'était de monter *Héraclius* de Pierre Corneille. Alors nous nous sommes mis, avec beaucoup d'acharnement et de précision, à lire les préfaces de Corneille pour comprendre comment étaient construites ses tragédies, et nous avons regardé vers à vers, période après période, comment tout cela était construit. J'observais avec étude et obstination la machinerie que Villégier me faisait découvrir. Il faut en effet savoir s'atteler longtemps à l'étude du répertoire classique pour y trouver du plaisir. Mais c'était insuffisant, car il fallait aussi étudier la manière dont, au cours de l'histoire, les acteurs avaient déclamé, interprété Corneille : quelles étaient les musiques de Corneille. Et en même temps qu'on essayait d'observer la machinerie et d'entendre les musiques des vers cornéliens, nous cherchions la manière de les représenter... sous la passionnante influence du kathakali, notamment... Cette expérience a été fondatrice.

Héraclius et Mao Zedong

CHRISTIAN BIET – Avec Villégier, Héraclius triomphe, lors même que Mao est dans toutes les têtes. Alors que vous étiez pris dans l'atmosphère politique de ces années-là, en quoi était-il tout aussi important de réfléchir sur une tragédie du XVII^e siècle qui parlait du pouvoir ?

MARCEL BOZONNET – Je pense que ce n'était pas juste pour l'étrangeté, d'autant que nous lisions parallèlement le *Corneille dramaturge* de Bernard Dort. Nous étions, en fait, dans le même cadre politique et formel de recherche, d'ouverture et d'expérimentation. Nous avons joué la pièce deux fois : la première fois au festival de Timgad en Algérie, la seconde à Chelles. Nous étions partis des principes du kathakali, très largement compris et adaptés, nous portions des robes en papier, et nous adoptions des principes de circulation autour d'un rond qui était comme un tapis, qui déterminait un chemin, qui déterminait aussi des principes d'écriture scénique encore plus anciens que ceux de la tragédie grecque et qui nous semblaient fonctionner. Nous avons d'ailleurs essayé de nombreux modes de représentation puisqu'à un moment donné nous étions juchés sur des cothurnes tandis que nous nous éclairions les uns les autres, quand on ne jouait pas, avec des perches au bout desquelles il y avait des lumières... Et lorsque nous avons joué dans l'amphithéâtre de Timgad, dans ces grandes ruines romaines où il y avait 800 ou 1 000 spectateurs, nous pensions que le public ne nous écoutait pas. Certains spectateurs écoutaient la radio, il y

avait des soldats qui surveillaient vaguement tout ça et tout le monde semblait parler. Mais tout à coup, lorsque nous sommes arrivés au fameux moment pathétique, précisément au moment où sort le poignard, avant même d'ailleurs que le poignard ne sorte, un silence absolu s'est fait sur le théâtre. Nous avons alors vérifié que le public écoutait, contrairement à ce qu'on pouvait penser, et que ce que disait Corneille, dans ses *Discours*, était vrai : qu'il y avait bien dans sa pièce un moment pathétique et que ce n'était pas seulement écrit sur le papier. Nous étions à la recherche d'une réflexion sur le pouvoir, mais nous voulions encore autre chose, sans savoir très bien quoi, un type de théâtre que ce spectacle, avec ce public, nous a apporté. C'était la preuve que nous faisons, avec l'*Héraclius* de Corneille, un théâtre vivant. Ce n'est pas rien.

CHRISTIAN BIET – Cette expérience à Timgad, puis à Chelles, avec Villégier, autour d'une pièce oubliée de Corneille jouée à partir de codes exotiques, comme par exemple celui du kathakali, renouvelait-elle alors l'idée peut-être un peu calcifiée du répertoire ? Vous sentiez ce décalage ?

MARCEL BOZONNET – Oui, d'autant qu'il y avait, dans la distribution, Valère Novarina, Olivier Perrier, Roséliane Goldstein qui était la jeune première de Patrice Chéreau. Valère Novarina, qui jouait un tout petit rôle, était alors le jeune auteur dont on venait de lire la première pièce, *L'Atelier volant*. On était chez les modernes *et* chez les classiques.

Vitez, le Living et la Comédie-Française

CHRISTIAN BIET – Et les classiques, comment vous regardaient-ils ?

MARCEL BOZONNET – Nous n'étions pas regardés du tout ; et moi, à cette époque, je n'avais pas encore vu de spectacle à la Comédie-Française. Jean-Marie Villégier, lui, l'avait beaucoup fréquentée. Il m'y avait amené une après-midi : j'étais entré *dans* la Comédie-Française... Parce qu'on n'entre pas comme ça *dans* la Comédie-Française... J'étais un jeune artiste venant de province avec un père pâtissier, qui, une après-midi, était allé voir Louise Conte qui jouait : c'était l'une des grandes tragédiennes du Français et nous étions allés écouter la manière dont, à la fin des années 60, on déclamaient la tragédie...

Il est certain que nous, nous avions alors le sentiment de faire autre chose. Nous étions en effet ailleurs, suivant un autre parcours qui ne passait pas par la place Colette. Nous avons lu Barthes. J'avais acheté dans la librairie de Semur-en-Auxois, le *Sur Racine* – ça m'avait stupéfié que quelque chose puisse s'appeler « sur Racine », j'avais trouvé ça si étrange... Barthes était aussi l'auteur de *L'Empire des signes*, et dans notre recherche sur la tragédie, nous voulions affronter la question des signes, et ne pas hériter, sans réfléchir, des costumes tragiques, comme ça, par habitude. Nous étions aux aguets. C'est à peu près

dans le même temps qu'avec Marcel Maréchal, nous nous étions précipités voir le Living Theatre. On sentait bien que les acteurs américains faisaient des choses totalement innovantes, purement corporelles, mais cependant, quand ils montaient *Antigone* ou *Les Bonnes*, c'était autre chose, au point qu'il y avait même alors quelque chose d'assez classique, à ceci près que, comme ils étaient tous travestis, la notion même de classicisme était largement dépassée : ils jouaient le classicisme de manière vénéneuse. Enfin, entre les représentations du Living Theater, il était prévu une entrevue avec les membres de la troupe : un jeune homme tentait d'instituer un dialogue entre les spectateurs et la troupe lors de cette rencontre. Parce que Judith Malina et Julian Beck venaient d'avoir un bébé et disaient que c'était lui, le bébé, qui allait répondre aux questions des spectateurs, la mise en place du débat n'avait rien de simple, sauf que le jeune homme s'appelait Antoine Vitez. Et Vitez était au milieu de tout ça comme il savait l'être, absolument magnifique, maniant le paradoxe, faisant que la chose pouvait avoir lieu. C'est ensuite que j'ai vu ses premières mises en scène et que, lorsqu'il présentait les travaux de ses élèves au Conservatoire, avec d'autres, j'y courais. Je me souviens très bien de Jany Gastaldi l'année où elle présentait ses travaux de première année. Elle avait un corps de danseuse, avait fait sa formation à Monaco, et nous pouvions voir, au Conservatoire, des corps qui bougeaient un peu comme ceux du Living Theater... On n'a jamais fait le rapprochement entre les deux, mais entre le corps vitézien – Vitez entre temps avait été professeur chez Lecoq – et le corps new-yorkais, il y avait une physicalité commune et extraordinaire. Le souvenir que j'ai du Conservatoire de cette époque, c'est cette physicalité nouvelle, cette présentation extraordinaire, qui évidemment contrastait avec ce qu'on pouvait voir dans le même lieu, de beaucoup plus classique, voire d'extrêmement classique, et d'extrêmement traditionnel.

CHRISTIAN BIET – Comment êtes-vous passé de Corneille à Racine dans ces années-là ?

MARCEL BOZONNET – J'ai fait plein d'autres choses, mais, entre temps j'ai joué *Les Bacchantes* d'Euripide au Festival d'Angers, avec Henri Ronse, et surtout, je suis entré à la Comédie-Française qui souhaitait se renouveler et mettre à son répertoire *Victor ou les enfants au pouvoir*, et Jean Bouchaud, qui faisait la mise en scène, m'a engagé. Ce fut la chance de ma vie. J'étais engagé comme pensionnaire, je ne suis pas un acteur comique, mais Bouchaud me confia un rôle profondément comique, ce fut son audace.

CHRISTIAN BIET – Donc vous passez par Vitrac.

MARCEL BOZONNET – Je passe par Vitrac.

CHRISTIAN BIET – Et j’imagine que pendant que vous êtes pensionnaire de la Comédie-Française vous êtes amené à jouer un certain nombre de pièces classiques.

Le choc Grüber

MARCEL BOZONNET – Oui, mais la grande aventure advient grâce à Jean-Pierre Vincent qui succède à Jacques Toja comme administrateur général du Français en 1983. Il a alors un coup de génie : demander à Klaus Michael Grüber de monter *Bérénice*, si bien qu’en 1985, le joyau du répertoire classique est aux mains d’un metteur en scène allemand...

CHRISTIAN BIET – Ça a été un choc ?

MARCEL BOZONNET – Pour Ludmila Mikaël, Richard Fontana et moi, oui, ça a été un choc, car cette mise en scène est l’une des grandes aventures de nos vies. Je ne sais pas qui, de Jean-Pierre Vincent ou de Grüber, a eu l’idée de s’arrêter sur la *Bérénice* de Racine, mais toujours est-il que je me retrouve à travailler avec Grüber alors qu’au départ je ne devais pas faire partie de la distribution. J’avais eu la chance que Grüber m’ait vu jouer dans *La Mouette* qu’avait mise en scène Bruno Bayen, dans le rôle de Treplev avec comme partenaire Anna Nogara, à l’époque très proche de Grüber. Je ne pense pas que j’avais épaté Grüber, mais j’avais l’avantage d’avoir vu la représentation de *Winterreise* (1977), d’après Hölderlin, donné à l’Olympiastadion de Berlin. J’avais fait le voyage avec Louis-Charles Sirjacq et nous avions vu cette représentation, qui était une opération de transmutation des valeurs : Grüber affichait les poèmes d’Hölderlin sur les panneaux des résultats de chaque côté du stade dans lequel Hitler avait prononcé son discours nazi sur le corps. Et là c’était une espèce de geste absolument extraordinaire d’un artiste capable de prendre le contrepied de ces manifestations atroces. Dans le même spectacle, Grüber nous stupéfiait en disposant un cheval de Troie d’un côté, de l’autre côté une espèce de grand cimetière, en faisant gratter la terre à des archéologues et courir toutes sortes d’athlètes... J’avais donc le grand avantage de savoir, d’avoir constaté, sur place, que Grüber était grand et qu’il était aussi radicalement *simple*.

Pour *Bérénice*, ce qui m’a immédiatement frappé, c’est qu’il avait, justement, cette approche extraordinairement simple, et qui correspondait tout à fait à cette tragédie. Il nous faisait faire l’exercice très difficile de dire les vers en ne bougeant rien, et surtout pas les mains, c’est-à-dire en ayant l’ensemble du corps relâché. Dans la salle de répétition, il y avait un double du décor en volumes exacts et dans lequel nous allions très rarement et une table devant laquelle nous étions assis. Nous devions dire les vers de Racine sans bouger nos mains, dans le plus grand calme possible. Or généralement, dès que je dois parler j’ébroue mon corps, je ne suis ni Vilar, ni un acteur de nô. Je pensais et je sentais alors que les

mouvements qui accompagnent les mots, qui viennent de l'art oratoire, sont une façon comme une autre de permettre au corps de se mettre en mouvement, tandis que, là, Grüber ne voulait rien. Il voulait qu'on dise le vers, qu'on le respecte, et c'était tout.

CHRISTIAN BIET – Est-ce vrai qu'un jour il vous a dit qu'il voulait entendre le bruit de la plume de Racine sur le papier ?

MARCEL BOZONNET – Oui, il nous a donné des leçons admirables. Durant les répétitions, lorsque nous étions au plateau, nous entendions souvent sa voix – une voix absolument extraordinaire – surgir de la salle : « Calme... calme... » Nous en restions pétrifiés. « Respire, respire... » et nous tentions de respirer. Tout cela prenait des semaines. Nous nous arrêtons. Ainsi, au tout début de la pièce, après les trois coups et le lever de rideau, lorsque je suivais Roland Bertin (Arsace) qui faisait le tour de la scène et quand moi (Antiochus), je disais les premiers vers (« Arrêtons un moment ... »), je devais d'emblée donner le ton et me retourner vers le public. Un soir, j'ai donc dit « Arrêtons un moment » en me retournant vers la salle. Un spectateur qui était au premier rang s'est penché vers sa voisine et lui a dit très discrètement : « Si c'est comme ça je m'en vais », et ces deux spectateurs sont partis. Ils avaient raison parce que ce spectacle, ce serait ça, et que ça allait durer cinq actes. J'ai trouvé ce spectateur très fin : il avait immédiatement saisi la tonalité, le style de l'ensemble. Le premier événement majeur de la mise en scène est l'attente, et en l'occurrence le fait que Bérénice (Ludmila Mikaël) et Phénice (Catherine Samie) attendent. C'est ce qui s'est passé durant les répétitions : elles ont attendu que nous ayons terminé de mettre au point les trois premières scènes, au bord du plateau, en coulisses et en costumes. Et la première fois qu'elles ont pu entrer, au bout de je ne sais pas combien de jours, en costumes, dans les lumières, Catherine Samie, au début de la scène 5, s'est évanouie au premier mot qu'elle devait prononcer : « Que je le plains ! »

CHRISTIAN BIET – Durant la répétition ?

MARCEL BOZONNET – Durant la répétition. Il y avait trop de tension, elle attendait depuis si longtemps, avec Ludmila Mikaël, et quand elle a dû parler pour la première fois, elle est tombée. C'est vous dire l'état de concentration dans lequel nous étions tous. Avec Grüber, il y avait vraiment des entrées, des sorties qu'on revoyait tout le temps, et sur scène, nous faisons très peu de choses. À l'acte II, durant la grande scène, l'un était à cour, l'autre était à jardin, et c'était tout... Nous étions pris dans une sorte de poésie pure. Et puis nous sommes quand même arrivés à l'acte V. Nous nous sommes demandé ce qu'un esprit comme le sien allait inventer après avoir dit « Calme », « Silence », « Chut », les trois indications principales. Que pouvait-il dire de plus ? C'est là

qu'est arrivée cette indication géniale : « Je veux entendre le bruit de la plume de Racine sur le papier. » Nous étions alors au-delà de tout, parce qu'il avait eu auparavant une autre expression tout aussi étonnante : « Le cœur chaud, la bouche froide. » Le cœur chaud, c'est-à-dire que toujours l'émotion doit être présente, mais en même temps la bouche froide, car quand on articule on doit le faire de façon ciselée. Et la bibliothécaire de la Comédie-Française, Noëlle Guilbert je crois, avait dit : « Ah mais oui, il l'a trouvée dans Leroy. » J'ai cherché l'expression dans le *Traité pratique de diction française* de Georges Leroy sans la trouver, mais je pense que ce n'est pas impossible qu'il l'ait adaptée en partant de Leroy. Peter Stein dit que Grüber mettait les livres qu'il devait mettre en scène sous son oreiller, et que lorsqu'il se réveillait, il les avait lus.

Le corps, la voix, la langue

CHRISTIAN BIET – Lorsque vous avez pris la direction du Conservatoire, vous avez mis au premier rang le corps et le chant, et en cela vous avez suivi les traces de Vitez. Mais qu'avez-vous fait face à la question du répertoire, ou des répertoires, en tant que corpus d'enseignement ?

MARCEL BOZONNET – Auparavant, seules les classes d'interprétation étaient obligatoires, et j'ai rendu tous les cours obligatoires, en ajoutant la notion de département : « Musique et voix », « Corps et espace » pour décliner des savoirs autour de la voix, du chant ; « Études et pratiques de la langue » pour que les élèves situent véritablement ce qu'est le répertoire, et qu'il ne soit pas oublié. Le théâtre contemporain était énormément travaillé par les élèves dans certaines classes, parfois plus que le répertoire classique. Si j'ai un regret aujourd'hui, c'est de ne pas avoir créé un dispositif qui aurait permis à chaque élève de traverser le répertoire des Grecs à nos jours et d'explorer d'autres corpus extra-européens, comme le nô, le xiqu chinois ou le kathakali. On ne peut être instrumentiste à l'Ensemble intercontemporain sans avoir travaillé le répertoire « classique », et ce qui est évident pour le ballet de l'opéra et pour la musique l'est aussi pour le théâtre. Dans un lieu de formation de l'acteur comme le Conservatoire, on ne peut pas d'entrée de jeu n'être qu'un ultracontemporain. C'était en tout cas ma doxa.

Montaigne au répertoire

CHRISTIAN BIET – Et, après la grande période des années 70-80, quand vous regardez ce qu'on fait maintenant du répertoire qu'en pensez-vous ? Et avez-vous vous-même envie de prendre des pièces particulières, que vous n'auriez pas travaillées jusqu'à présent, pour les remettre au jour ?

MARCEL BOZONNET – Ça c'est compliqué, parce que je vais arriver au bout d'une séquence où après avoir été comédien, metteur en scène, puis acteur à la Comédie-Française, puis directeur du Conservatoire, puis administrateur de la Comédie-Française, je suis devenu directeur de compagnie, Les Comédiens Voyageurs. J'ai développé un répertoire pour cette compagnie en jouant une performance (*Retrons dans la rue*) à partir d'un montage de textes de Victor Hugo et d'Antonin Artaud réunis par Joël Huthwohl avec une scénographie de Daniel Janneteau, puis en allant chercher un texte arabo-musulman, *Le Roman de Baïbars*, un conte moyen-oriental. J'ai ensuite travaillé avec des historiens (Gérard Noiriel, Sophie Vanish) et un anthropologue (Michel Agier), tout en restant dans le répertoire classique qui continue de m'intéresser puisque je prépare un *Montaigne* avec Michel Didym : *Le Voyage en Italie*. Par ailleurs, je n'ai cessé de jouer *La Princesse de Clèves* qui reste quand même ma colonne vertébrale depuis vingt-deux ans, et qui fait que je n'ai pas perdu mon métier. Avec Jean-Louis Jacopin, j'ai encore cultivé les textes de cette période dans un spectacle sur *Marie de l'Incarnation* – une grande religieuse qui a tenté de convertir les petites Indiennes du Canada et qui est devenue linguiste. Alors si je devais maintenant... tout d'un coup, avec votre question, apparaissent des regrets, parce que je me dis : qu'avons-nous fait de Jodelle, qu'avons-nous fait de Garnier, qu'avons-nous fait de Théodore de Bèze ? Sans doute parce que je prends la dimension de l'Histoire en travaillant sur Montaigne, je prends conscience de l'espèce de folie qui s'est saisie des esprits durant les guerres de Religion. C'est vrai pour chacun des poètes que je viens de citer, mais aussi pour Ronsard qui avait parfaitement pris conscience des terribles misères de son temps. Alors qu'il y a quelques années, peut-être même des dizaines d'années, j'aurais cherché à monter ces textes dans un esprit formaliste, ce qui est maintenant en train de me surprendre et de me fasciner, c'est l'importance historique du phénomène religieux que je cherche, avec notre *Montaigne*, à analyser.

CHRISTIAN BIET – Ce qui m'intéresse, dans ce que vous venez de dire, c'est d'abord la manière dont vous étendez le répertoire aux textes dits non-théâtraux, par exemple au *Journal de voyage* de Montaigne, comme l'avaient fait pour les *Essais* Jean Jourdeuil et Jean-François Peyret en 1982 dans *Le Rocher, la lande, la librairie*. Et c'est ensuite qu'à travers Montaigne, avec Crouzet et beaucoup d'autres, vous revenez sur l'un des moments majeurs sur lesquels les universitaires ont beaucoup publié ces derniers temps, aussi bien du côté de l'histoire du théâtre que du côté de la littérature, c'est-à-dire sur l'expression de la violence et l'importance absolument capitale des guerres de Religion pour la lecture du XVII^e siècle.

MARCEL BOZONNET – Et là, il est vrai qu'il y a beaucoup de textes à ressortir, qui ne sont pas seulement les tragédies sanglantes que vous connaissez, mais

aussi en particulier les textes de Ronsard sur les guerres de Religion, et bien évidemment les textes de Montaigne, qui vont directement nous parler aujourd'hui, nous qui sommes après les grandes catastrophes, voire pendant. C'est un service à rendre à nos frères humains que de leur donner une perspective historique en leur parlant du moment concret qui est le leur, le nôtre.