

## Être ensemble en restant singuliers entretien avec Frédéric Fisbach

PROPOS RECUEILLIS PAR **Christophe Triau**

DANS **VACARME 2001/1 n° 14**, PAGES 71 À 74  
ÉDITIONS **ASSOCIATION VACARME**

ISSN 1253-2479

ISBN 9782915547856

DOI 10.3917/vaca.014.0071

Date de mise en ligne : 03/10/2014

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-vacarme-2001-1-page-71?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 Association Vacarme.**

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](https://shs.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.

# être ensemble en restant singuliers

entretien avec Frédéric Fisbach

Depuis quelques années, Frédéric Fisbach s'est imposé comme l'un des metteurs en scène les plus intéressants du théâtre français ; la saison dernière a particulièrement été marquée par ses deux derniers spectacles, *Tokyo notes*, d'Hirata Hirata, et *Forever Valley*, "opéra de chambre" de Gérard Pesson et Marie Redonnet. Il montera ce printemps *Bérénice*, en collaboration avec le chorégraphe Bernardo Montet.

Au-delà de la simple valeur de ses mises en scène, c'est toute une démarche de pensée et de travail, sans cesse en recherche, qui nous a donné envie de l'interroger. Une démarche qui, tout en évoquant par certains aspects des arts voisins (installations et arts plastiques, musique), s'attache aux principes de l'art théâtral, et en particulier à la question de l'acteur-interprète. Une démarche au sein de laquelle la question du chœur, mais d'un chœur qui ne soit pas sur-unifiant et qui n'abolisse pas les différences, est fondamentale : créer ensemble en restant singuliers, une telle esthétique ne pouvait pas nous laisser insensibles. Propos recueillis par **Christophe Triau**

## L'acteur interprète

J'ai l'impression qu'actuellement la production théâtrale ressemble un peu à un super concours de mise en scène. Ce qui me gêne dans cela, ce n'est pas tant le decorum que le fait que les gestes ne sont pas, ou peu, lisibles. Pour moi, beaucoup de propositions ne sont pas des propositions de théâtre d'aujourd'hui. Il faudrait poser un certain nombre de questions, et c'est pour cela que j'en reviens toujours à l'art de l'acteur. Je pense que le texte guide, le texte sait la manière dont il veut être pris en charge, il donne des clés. Mais si on n'écoute pas assez ce texte-là et qu'on le prend comme on a l'habitude de prendre n'importe quel texte, on l'ensevelit, on l'enterre au lieu de le révéler. C'est vrai pour n'importe quelle écriture, qu'elle soit classique ou contemporaine. C'est donc de l'art de l'acteur qu'il s'agit. La question est : comment l'acteur va-t-il rentrer en rapport avec ce texte, quels moyens va-t-il mettre en œuvre pour le révéler ? Sans partir de présupposés.

Dans une démarche où l'interprète n'est pas considéré comme un simple exécutant dont le metteur en scène ne va pas s'occuper (du type : « Vous savez bien ce que vous avez à faire »), il ne peut pas y avoir d'acadé-

misme, même s'il arrive un moment où l'on se dit que, pour tel ou tel texte, il faut une diction et une articulation impeccable, une technique, une virtuosité... Le problème, et c'est la raison pour laquelle il y a sur les plateaux, je trouve, un académisme très fort, c'est que la première question est le plus souvent celle du sens, c'est-à-dire que l'abord du texte est donné par le sens, qui semble tout enclencher. Et encore, quand je dis le sens... Il s'agit plutôt d'une pensée qui s'accroche au personnage (notion en soi intéressante et importante, qui n'est pas à jeter à la poubelle), aux rapports des personnages entre eux, à leur "vie", ce qu'ils ont vécu avant et ce qu'ils vont vivre après... – je caricature, mais à peine. Ce n'est pas vraiment la question du sens, c'est une manière d'aborder les œuvres très "ratatinée", ce sont des réflexes ; toutes choses qu'on utilise à un moment donné du travail – moi le premier –, mais sur le mode mineur, dont on sait que ce sont de petits outils, et non ceux que l'on doit utiliser en premier. Nous sommes d'ailleurs tous formés, en tant que spectateurs, à cela ; mais il y a un jour où l'on découvre que l'on peut très bien recevoir autre chose. C'est un peu l'enfance, l'enfance du mot "théâtre" (comme le rideau en velours rouge, la Comédie française, le bouffon, le théâtre à l'italienne, etc.). C'est

très beau, mais je trouve quand même que bien souvent on reste en enfance, et donc à un désir des acteurs d'être sur le plateau qui se ratatine un peu, qui devient un peu triste, parce qu'il y a un moment où cela n'est plus suffisant d'avoir simplement envie d'être sur le plateau.

Moi-même, j'ai toujours eu conscience que j'étais en ce sens un très mauvais acteur, c'est-à-dire un acteur qui reproduisait des formes, mais qui était incapable de sortir de cela. J'étais sans doute le plus mauvais acteur pour faire le théâtre que je veux faire ! Cela ne m'a jamais comblé, m'a toujours énormément frustré. Est arrivé alors un moment où je me suis dit que c'était que je n'étais pas à ma place, et qu'il fallait peut-être retourner la proposition : qu'il ne s'agisse plus de moi mais d'autres, comme acteurs ; peut-être pouvais-je "aider" d'autres à sortir de cela, et donc à me proposer du théâtre qui soit à la hauteur de ce qu'on peut ambitionner pour un art. Il n'y a aucune volonté d'évangélisation dans tout cela, c'est très égoïste, très intime. Mais, dès mes débuts, ce qui m'a marqué, et que j'ai toujours recherché, dans la pratique du théâtre, c'est que c'est de l'ordre du partage, de la confrontation, et que cela ne se fait pas seul. Et donc, quand je travaille avec des interprètes, j'essaie de faire en sorte qu'ils travaillent entre eux.

On en vient à la notion de chœur, qui est de l'ordre de la communauté de personnes, d'interprètes : on travaille à la même chose, on est tous dans un champ délimité, et dans une écriture, sans hiérarchie. Quelquefois l'écriture semble donner une hiérarchie – par exemple, dans *Bérénice*, il y a disproportion entre les 700 vers de Titus et les 7 vers de Rutile – mais il faut malgré tout garder toujours cette idée – et ce n'est pas de la démagogie que de dire cela – que tous les interprètes s'emparent du texte, et qu'il n'y a pas de hiérarchie entre eux. On est tous absolument porteurs de l'œuvre. Comment alors arriver à mettre réellement en jeu, en travail, cette question-là ? Qu'effectivement celui qui joue Rutile travaille autant que celui qui joue Titus ? C'est comme cela que ça m'intéresse de travailler actuellement.

### Le chœur (I)

La notion de chœur est essentielle, elle est à la base du travail théâtral : tous les gens qui sont sur le plateau traversent une écriture, ou sont traversés par une écriture, et portent la même langue, de manières très différentes, parce qu'ils sont différents, dans un espace qui est le même pour tous, mais qu'ils traversent de manières très différentes. Le chœur, c'est l'inverse du principe du "je ne veux voir qu'une seule tête". C'est la communauté, c'est-à-dire une réunion d'êtres humains – en l'occurrence, ici, une réunion d'interprètes-acteurs –, avec leurs singularités.

Bien souvent, quand je vais au théâtre, je vois des acteurs qui ont un réel savoir-faire, qui peuvent même être extrêmement saisissants ou émouvants, mais qui ne me semblent pas jouer la même pièce : ils jouent tous dans la même mise en scène, mais ils ne portent pas la même écriture, ne disent pas la même langue. Or, pour moi, cela n'est pas supportable, parce que cela me ramène, en tant que spectateur, à une position de mollusque : je ne peux alors que me demander lequel est le meilleur, lequel est le plus proche de l'écriture... autant de questions qui m'intéressent assez peu. Je ne peux plus alors réagir que de deux manières, en décrétant que c'est bien ou que ce ne l'est pas, ce qui est une activité de spectateur très limitée. Or, la fonction du spectateur est extrêmement riche, et elle est absolument indissociable de la question de l'interprète.

### Le metteur en scène

En fait, au théâtre, il y a des fonctions différentes, mais tout le monde est interprète, du metteur en scène au spectateur. Le spectateur est sans doute l'interprète dans tous les sens du terme ; l'acteur serait un peu dans un entre-deux, ne pouvant pas entièrement se laisser aller à être spectateur, et en revanche entièrement interprète au sens de "producteur de signes sensibles" ; et le metteur en scène, lui, ne doit presque plus du tout se poser la question de ce qu'il en pense, en tout cas ne devrait jamais se laisser aller à dire ce qu'il en pense, ne doit jamais être un spectateur (ou alors très longtemps après). Il est évident que le metteur en scène en pense quelque chose, il ne peut pas s'en empêcher, mais ce n'est pas un travail... c'est un réflexe. Moi, je ne peux pas fonctionner au réflexe ; on peut avoir de l'intuition, mais il faut la travailler, résister, sélectionner, faire le tri : c'est un artisanat, un métier. J'ai d'ailleurs beaucoup de mal à écrire des notes d'intention qui justifieraient par son contenu le choix du texte (sans doute parfois veut-on travailler un texte pour de très mauvaises raisons, mais les autres n'ont pas à le savoir !).

**Le théâtre, c'est l'art  
du rapport-:  
tout, absolument tout,  
se passe dans  
l'entre-deux.  
Le théâtre n'a pas de lieu.**

J'ai un rapport au texte qui, apparemment – mais c'est une posture de travail –, me permet de me débarrasser de trop en penser quelque chose, et directement de mettre en place un processus de mise en rapport des interprètes avec le texte puis des spectateurs avec la représentation. Ce n'est pas une solution de facilité, cela veut dire faire des choix, défricher des chemins, essayer de mettre en jeu son imaginaire, l'imaginaire de l'interprète sur sa propre position d'interprète, son corps, son articulation... Il y a énormément de terres à défricher, qui pour moi sont plus intéressantes que le simple principe de se réunir entre copains parce qu'une pièce veut dire ceci ou cela, ou pour lui faire dire ceci ou cela : des mises en

scène comme cela, je n'ai plus envie d'en voir, parce que je ne vais pas au théâtre pour aller à la messe ; il doit y avoir polysémie, et polyphonie, et il s'agit de rencontrer, d'"entrer au pays de..." (que ce soit Racine ou Horiza Hirata).

C'est pour cela que souvent j'utilise des procédés qui peuvent paraître un peu formels, mais qui pour moi ont du sens : il ne s'agit pas de travailler sur la forme pour la forme, c'est plutôt comme une couleur qu'on passerait sur le texte pour mieux le révéler. C'est un révélateur, comme en photographie – et il pourrait y en avoir d'autres, chaque équipe pourrait trouver son propre révélateur.

### Le chœur (II)

Travailler la choralité à l'opposé d'une conception du chœur-régiment, qui peut être dégradante, dégoûtante, ce n'est pas forcément refuser de travailler à l'unisson. Par exemple, au début de *L'Annonce faite à Marie*, les interprètes parlaient à l'unisson, apparemment en tout cas : ils parlaient tous dans le même rythme. Mais on a énormément travaillé sur la difficulté qu'il y a à dire la même chose, tous ensemble, en restant différents, singuliers, en pouvant encore dire, par exemple, « j'ai besoin de ce rythme-là », « ma voix est plutôt aiguë/ grave », « j'ai plutôt envie, alors que vous fermez, de monter, à la fin », etc. Comment aller dans le même sens sans être forcés d'adopter le même pas ? Ce sont des questions qui me passionnent, parce qu'elles ramènent aussi à la vie. On a le choix d'avoir un espace propre et singulier. Et sur le plateau, pour que l'interprète puisse vraiment être dans un instant et dans un processus artistiques, il doit pouvoir faire des choix – même s'il ne s'agit que d'un petit truc dans un coin.

J'avais fait une expérience de chœur quand j'avais joué dans *Pylade*, de Pasolini, qu'avait monté Stanislas Nordey, et cela reste une de mes expériences théâtrales les plus traumatisantes et, en même temps, les plus riches. C'était traumatisant, tout d'abord parce que c'était, physiquement, très étouffant (nous étions douze sur neuf mètres carrés), mais c'était en même temps très bien parce que cela obligeait à se demander : « Comment est-ce que, moi, je peux exister à l'intérieur de cela ? », en acceptant la proposition et sans se battre contre elle ; « Comment est-ce que je peux être avec les autres et en

même temps singulier ? » ; ne pas chercher à exister plus que les autres, mais chercher simplement à avoir sa place, en ayant envie de ne pas s'ennuyer tous les soirs ; comment arriver à être un interprète vibrant, en travail, en n'ayant apparemment pas du tout de place. Cela a été pour moi une expérience limite, mais très formatrice. Il y a beaucoup de moments où l'on est dans cette situation, sur un plateau et en-dehors. Dans une espèce à la fois de lâcher prise, et en même temps, d'une certaine manière, d'acceptation (un mot terrible !) d'une situation, qu'il s'agit de transformer pour se l'approprier ; dans une tension entre cet effort d'appropriation et un lâcher prise qui est l'appartenance à un ensemble et la conscience que pour s'approprier quelque chose il ne faut pas forcément être en-dehors.

Le théâtre, c'est vraiment l'art du rapport : tout, absolument tout, se passe dans l'entre-deux, et si les interprètes ne sont pas ensemble il y a des entre-deux qui manquent, et tout s'écroule, le théâtre n'a pas lieu ; et le spectateur est obligé de choisir entre des points de vue qui ne s'inscrivent pas dans un ensemble. Alors qu'il peut y avoir des points de vue qui s'inscrivent dans un ensemble, plusieurs actions sur le plateau, mais au sein d'une composition : en tant que spectateur, alors, tu peux regarder tel ou tel interprète ou élément, celui-ci te racontera toujours l'ensemble, même s'il est dans un point de vue, un choix, il te ramènera à l'ensemble, y sera relié. En ce sens-là, le chœur est vraiment passionnant.

### *Tokyo notes, la périphérie*

Ce qui m'intéressait dans *Tokyo notes*, c'est justement qu'il n'y avait pas de centre, et que pour arriver à entendre ce texte-là, et à sentir ce qu'il y avait dessous, le cœur, il fallait déranger, décentrer, et travailler sur la périphérie, et que c'était le travail sur la périphérie qui permettait de révéler l'écriture (qui en l'occurrence n'est pas une écriture uniquement textuelle, mais aussi spatiale). Je m'aperçois que je suis extrêmement attaché à ce principe du travail sur la périphérie : ne pas focaliser sur le centre, mais presque accorder de l'attention à ce qui n'a *a priori* aucune valeur ; dans *Tokyo notes*, c'étaient les entrées et les sorties – plus précisément : avant que l'interprète n'entre dans le carré de lumière et une fois

qu'il en est sorti.

Il fallait qu'il y ait des principes de nécessité dans cet "autour". Nous avons donc mis en jeu tout un système de passages de relais, qui a fini par faire sens. Au début, nous avons travaillé sur le fait que chaque interprète devait rentrer dans le carré de lumière avec son accessoire : c'était son accessoire qui faisait de lui un personnage, mais cet accessoire devait lui être donné par au moins deux personnes ; et chaque interprète avait un parcours qui faisait qu'il ne pouvait pas ralentir, et que si la rencontre ne se faisait pas, il ne pouvait pas recevoir son accessoire, donc ne pouvait pas rentrer, bloquant alors tout. Mais en fait c'était une manière d'écrire comme le degré zéro d'une chorégraphie, à l'extérieur, en tout cas d'un rapport à l'espace, d'un jeu entre les entrées et les sorties.

J'ai un vrai problème avec le spectaculaire. J'ai vraiment du mal à focaliser, à mettre l'accent, à souligner, ou à faire un effet. À attirer. Je peux avoir un vrai plaisir en tant que spectateur à y assister et à y participer, mais c'est pas mon truc, je n'arrive pas à le faire, je n'y crois pas, je trouve ça toujours un peu dégoûtant, ça me met vraiment mal à l'aise. Et donc, en fin de compte, le travail que je fais est toujours périphérique ; dans *Tokyo notes* il était visiblement périphérique, mais toujours il aborde apparemment par l'extérieur. C'est pour cela aussi que j'aborde les textes par la forme, je les aborde toujours par une manière de prendre en charge le texte qui déstabilise l'écoute qu'on peut en avoir, qui en même temps dérythme et met en rythme autrement, pour tomber sur une forme – qui n'est pas donnée au départ, qui se travaille, se cherche – qui révèle.

### *Bérénice, de Racine* (à la fin juillet 2000)

Sur *Bérénice*, cette notion de périphérie, j'aimerais bien la mettre en jeu. Ce texte de toute façon existe, on peut l'entendre, et d'une certaine manière c'est tellement bien écrit qu'on peut, comme à l'origine, le déclamer, avec très peu d'images. Mais aujourd'hui, quand on travaille sur ce texte-là, on peut se poser la question de l'image : de quelles images a-t-on besoin pour entendre ? J'ai envie qu'on entende cette langue ; au départ je voulais faire une version concert, mais cela ne me satisfaisait pas complètement parce que je trouvais qu'il manquait quelque chose ; ce n'était pas très

excitant, assez attendu, cela ne renouvelait aucun questionnement pour moi, même si cela aurait vérifié un certain nombre de choses. Puis, quand j'ai vu Bernardo [Montet, chorégraphe avec qui Frédéric Fisbach signera le spectacle, ndlr], son travail et celui de ses interprètes, je me suis dit qu'il y avait une histoire sensuelle dans cette pièce, qu'il y avait une mise en jeu des corps qui me semblait importante, et qui n'est pas contenue dans la langue, qui est donnée par la fiction et ce qu'on peut imaginer de la fiction, mais qui n'est pas donnée par l'écriture ; et en voyant ces interprètes je me suis dit que, moi, je ne saurais pas faire ce travail-là, mais qu'en même temps je sentais qu'il y avait besoin d'aller beaucoup plus loin, de vraiment travailler le corps comme un chorégraphe ou un danseur peut le faire, comme un metteur en scène ou un acteur ne peut pas le faire, ne peut même pas l'imaginer : je n'imagine même pas ce que cela va être, et là, ça devient vraiment passionnant. Travailler ensemble à ça. Il se trouve que dans son travail de chorégraphe, dans ce qu'il peut dire à ses danseurs, vraiment, je me retrouve terriblement. Nous venons de deux mondes qui n'ont rien à voir, mais nous sommes très proches : très proches, et très différents, et c'est cela qui m'attire.

Je crois qu'une certaine notion du personnage est importante dans ce théâtre-là. Comment l'aborder dans cette pièce, et amener petit à petit le spectateur vers ce que sont devenus Titus, Bérénice ou Antiochus, qui sont des figures ? J'aimerais faire en sorte que tout le travail de la représentation soit d'arriver à ce qu'à la fin on soit en face de ces figures-là, à la fois devant nous et de tout temps, à la fois dans nos mémoires et dans l'instant de la représentation ; que, d'une certaine manière, la pièce se retourne sur elle-même, et qu'à la fois le poème soit révélé dans les instants successifs de la représentation, et que toute son histoire depuis sa création, c'est-à-dire notre mémoire, puisse venir s'y projeter et exister. Ce sera un long chemin. J'ai envie qu'on entende le texte d'abord, et qu'on voie quelque chose qui n'ait rien à voir avec le texte, ou plutôt qui ait à voir avec lui mais pas en simultané, que l'image qui commencera à apparaître soit bizarrement ce qui est dit dans la pièce mais n'y est pas mis en jeu : comme la périphérie visuelle de la pièce. Là, Bernardo aura toute latitude. L'important, simplement, sera qu'on aille

petit à petit vers un moment où les deux se confondent.

En gros, cela sera l'inverse de *Tokyo notes*, où l'on pouvait dire que, même si quand les interprètes sortaient on avait l'impression que c'étaient les personnages, très vite ils redevenaient des acteurs dans un autour qui était comme des sortes de coulisses à vue (même si cela n'était pas exactement cela) : c'étaient quand même les interprètes, et non les personnages, qui racontaient l'histoire du chœur. Pour *Bérénice*, je voudrais à peu près l'inverse : les interprètes sont ceux qui sont en charge du texte (c'est l'idée de la version concert), et quand ils sortent du texte ils sont personnages. Tout se jouerait dans un passage : ce ne serait pas le fait de dire le texte qui constituerait le personnage, ce seraient un certain nombre de signes plutôt liés à l'espace, et un certain nombre de choses qu'on reconnaîtrait ; et, petit à petit, le personnage pourrait venir dire le texte. Le personnage est d'abord, en quelque sorte, dans la marge. Il est ce que sont ces personnages-là : ce sont des fantômes. Quand je parle de fantômes, ce n'est pas que je fais tourner les tables ! C'est simplement une manière de dire qu'on est dans le présent, le passé et le futur en permanence, que la présence est un état du corps mais que l'esprit est dans du présent qui est déjà passé et qui n'a de cesse de vouloir être dans l'instant d'après. On vit avec des "fantômes", à naître ou déjà morts. Ces états m'intéressent particulièrement au théâtre, parce qu'on peut les représenter, alors que dans la vie, c'est beaucoup plus abstrait et difficile. L'art peut saisir cela, surtout un art qui ne s'occupe *a priori* que de l'instant... C'est sans doute cela qui est troublant au théâtre, et qui plaît vraiment, c'est qu'il n'y a que le théâtre qui peut montrer cela : le personnage meurt, l'interprète naît, la fiction tombe, et on est quand même en vie... : des questions de passage et d'entre-deux.

### Avec le spectateur

J'ai fait, il y a longtemps, un atelier de théâtre avec des enfants en hôpital de jour, qui avaient des pathologies plus ou moins lourdes. Et je me suis rendu compte qu'ils avaient un mal fou à jouer, à savoir quand le jeu commence et quand il finit, quels sont les signes du début et de la fin du jeu (enlever un masque, le mettre...) ; je me suis aperçu qu'en fin de compte le jeu, le fait de savoir jouer et de décider à partir de quand

on joue, on ment sciemment, etc. et quand on arrête, était la marque d'un être adulte constitué vivant. Une des choses qui me plaisent au théâtre, c'est qu'on est en permanence en train d'éprouver cela, d'éprouver le fait de jouer ; c'est une chose qui peut en même temps être une chose grave, grave parce que nécessaire, absolument essentielle pour vivre, et la représentation de théâtre ne raconte que cela. C'est pourquoi certaines représentations m'ennuient un peu quand elles ne sont là que pour me raconter une histoire que je pourrais aussi bien lire dans un bouquin : je me dis que ce n'est pas assez, que ce n'est pas cela, l'art du théâtre. L'art du théâtre, c'est peut-être de me raconter cette histoire, mais aussi et surtout de me raconter comment on y entre et comment on en sort, ce que ça change dans l'air, ce que ça transforme dans le corps. C'est : comment vous jouez, comment vous jouez avec moi, quel jeu vous me proposez pour que je vienne jouer avec vous ? Moi, je viens jouer, au théâtre, même en tant que spectateur, je ne viens pas assister au jeu des autres.

C'est pour cela que la multiplication des passages est passionnante. Le travail sur l'adresse en est un, parmi d'autres. Par exemple, j'ai beaucoup pratiqué l'adresse face public. Je l'ai beaucoup fait quand je jouais sous la direction de Stanislas Nordey, et je trouve que cela fonctionne très bien avec certaines écritures. Mais on sait aussi que c'est un effet, c'est-à-dire que l'adresse au public est saisissante : quand un acteur s'adresse à un spectateur dans les yeux, le spectateur passe par toutes couleurs de l'arc-en-ciel. Cela met en jeu un rapport, et cet effet-là est efficace, mais il faut le travailler, essayer de ne pas prendre en otage le pauvre spectateur, essayer de ne pas trop être dans la séduction non plus. Cela dit, cela a le mérite de bien dire au public qu'il est là et qu'on le sait. Après, il y a des écritures où je me dis que cela ne marche pas, que cela ne sert à rien, que les interprètes ne vont pas pouvoir jouer s'ils ne se regardent pas, qu'ils ont besoin d'être deux, les yeux dans les yeux, non pas pour y croire, mais parce qu'ils sont, pour parler en termes de chant, dans un duo et ont besoin de voir où en est l'autre.

Sur *Tokyo notes*, j'avais dit aux acteurs de se quitter du regard au moment des silences : la parole permettait le regard, et que dès qu'elle tombait le regard allait se poser ailleurs. Mais je leur disais qu'il pouvait

se poser sur leur genou aussi bien que sur le public, et qu'il était le même, ce qui est extrêmement difficile à faire, parce que le regard sur le public est un regard sur lequel il faut dépasser un certain nombre de peurs. Nous avons essayé de travailler sur cela, pour dédramatiser le regard public, en faire un regard qui ne soit pas un regard de mépris (je regarde dans votre direction mais je ne suis plus là) ou un regard de peur, pour ne pas être dans le drame, mais simplement dans la représentation.

Dans *L'Annonce...*, la seule personne qui regardait le public, c'était la chanteuse, qui était séparée, un personnage qui n'en était pas un, représentation vivante du texte, sortie du livre, qui faisait le lien, qui avait un rapport avec le spectateur. Je pense que sur *Bérénice* il y aura quelqu'un qui aura cette fonction de passeur ; car je trouve cette fonction importante, je trouve important pour le spectateur de savoir que, même si on ne le regarde pas, on sait qu'il est là. Quelqu'un qui fasse le lien entre la scène et la salle, qui dise que même si les interprètes sont un peu surélevés, tout le monde partage le même air ; ce qui n'est pas évident pour le spectateur : on a rarement le sentiment de partager le même air que sur le plateau.

Frédéric Fisbach a mis en scène *Une planche et une ampoule* (1994), *L'Annonce faite à Marie* (Claudel, 1997), *Un avenir qui commence tout de suite : Maïakovski* (1998), *Elle des morts - Le Gardien de tombeau* (Strindberg, Kafka, 1999), *À trois* (Hall, 1999), *Nous, les héros* (Lagarce, 1999), *Tokyo notes* (Hirata, 2000), *Forever Valley* (Redonet, Pesson, 2000).

*Bérénice* de Racine (spectacle de F Fisbach et B. Montet) sera créé à Brest le 20 février 2001, puis joué en tournée. À Paris : du 15 mars au 14 avril 2001, au Théâtre de la Bastille.