

Le corps mis en lumière Entretien avec Christiane Cohendy

Solange Lévesque

Number 102 (1), 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26350ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Lévesque, S. (2002). Le corps mis en lumière : entretien avec Christiane Cohendy. *Jeu*, (102), 135–141.

Le corps mis en lumière

Entretien avec Christiane Cohendy

L'automne dernier, dans le cadre des célébrations de son 50^e anniversaire, le TNM recevait *l'Orestie* d'Eschyle produite par l'Odéon-Théâtre de l'Europe, dans une traduction de Daniel Loayza et une mise en scène de Georges Lavaudant¹. Christiane Cohendy, interprète de Clytemnestre, a bien voulu nous accorder un entretien. Elle y parle de son travail avec Lavaudant puis raconte comment, issue d'un milieu ouvrier modeste, elle en est venue à jouer les personnages les plus marquants de la dramaturgie mondiale.

Comment avez-vous abordé votre personnage de Clytemnestre avec Georges Lavaudant ?

Christiane Cohendy – Dans un mouvement d'aller-retour qui correspond à la manière dont l'équipe a progressé dans le travail : par couches successives d'interrogations, d'images et d'expériences qui se sont superposées à mesure au cours de deux phases de travail : un premier mois de préparation intense pendant lequel nous avons approché le texte à la table, suivi de trois mois de répétitions. Entre les deux, Lavaudant nous a demandé de nous lancer sur scène sans préjugés pour jouer l'histoire simplement et nous familiariser avec cette matière immense. Ensuite, nous avons tout repris dans une très petite salle, de manière intime et minutieuse, afin de nous approprier la parole eschylienne, sans chercher à faire des images ou à fabriquer du théâtre.

Clytemnestre est une femme de pouvoir qui gère le royaume en l'absence de son mari. C'est aussi une mère blessée qui devient une grande criminelle. Mais c'est d'abord une femme d'une puissance d'intelligence et de questionnement magnifique. Il me fallait repérer en moi le lieu d'où je pouvais dire ses paroles. Lavaudant, que certains perçoivent comme directif, a presque toujours acquiescé à ce que je proposais. Il a peut-être subtilement guidé mon choix vers quelque chose qui se rapprochait de ce qu'il cherchait, mais avec une délicatesse, un respect des gens qui n'a d'égal que la précision de son but. Comment ? Je ne sais pas. Tous, il nous fallait trouver un imaginaire de la sensation avant de faire appel au visible. À la fin, on a débouché sur le geste essentiel, épuré, dans lequel résonne une accumulation de sens, tout en préservant une sobriété d'expression qui laisse le sens ouvert.

Dans *Agamemnon* et *les Choéphores* surtout, les volets les plus tragiques de *l'Orestie*, nous sommes arrivés à une interprétation extrêmement économe, très droite, et je ne saurais pas expliquer comment. Lavaudant procède comme un peintre qui aurait l'oreille extrêmement exercée. Si l'investissement de l'acteur n'est pas suffisant ou s'il

1. Voir, dans ce numéro, le compte rendu du spectacle par Alexandre Lazaridès. NDLR.

est déplacé, si la pensée n'est pas posée là où elle devrait, il le détecte immédiatement. C'est à la fois difficile et royal d'avoir affaire à quelqu'un qui dédaigne les formules, les analyses rationnelles et les affirmations trop précises. On peut totalement faire confiance à son écoute et à son regard ; on sait qu'il ne nous laissera pas nous éloigner de la chose juste. Dans une telle économie d'images et de gestes, il faut avoir une énergie de tous les diables pour que le texte trouve les chemins de l'immanence en soi, sans que rien n'interfère. Chaque pas que nous faisons représentait un événement pur que nous tentions de réactualiser chaque soir.

Cela a-t-il été difficile de vous approprier le texte d'Eschyle ?

C. C. – Chez Eschyle, la progression de l'histoire est tendue comme l'arc de la pensée et elle est inscrite dans le verbe. Il fallait entrer dans ce verbe qui peut paraître exotique au premier abord, avec sobriété et vérité, sans préjugés. À partir du moment où l'on a trouvé en nous d'où cela pouvait parler, on a découvert, ébloui, combien ce texte a du répondant et tout ce qu'il peut offrir.

Formation

Depuis quand le théâtre fait-il partie de votre vie et comment y est-il entré ?

C. C. – Je n'étais jamais allée au théâtre quand j'ai effleuré pour la première fois sa réalité concrète à l'âge de quinze ans. L'école nous faisait aborder le langage théâtral uniquement sur un plan littéraire. Pour moi, le théâtre correspondait donc à un volet de la littérature. Il s'est révélé autre par hasard. Un jour, une amie me dit : « Au conservatoire où va mon frère, on ne fait pas que de la musique, on fait aussi de la poésie. » Poésie ! Le mot était lâché. J'aimais la poésie ; je la fréquentais depuis la petite enfance parce qu'on nous faisait apprendre des poèmes en classe. J'étais captivée par la langue qui chante et qui joue. Sans être différente des enfants de mon âge, j'avais beaucoup d'affinités avec la poésie. J'apprenais l'allemand et j'étais déjà passionnée par certains poètes que je pouvais commencer à lire dans le texte. Ainsi, quand on m'a parlé de poésie au conservatoire municipal et que j'ai su que c'était gratuit, j'ai décidé d'aller voir. Un choc épouvantable ! Ce n'était pas de la poésie qu'on y faisait, comme on l'avait imaginé, mais du théâtre ! Il y avait une petite estrade, deux projecteurs et des gens, là, dans la lumière, qui faisaient des choses étonnantes : ils bougeaient, se levaient, se touchaient ! Des garçons et des filles, dont certains pouvaient avoir 18 ans ; je les trouvais extrêmement vieux. Ma camarade et moi avons eu peur et nous sommes cachées derrière le piano en espérant qu'on ne vienne rien nous demander. Une chose m'avait frappée : sur la petite estrade, on voyait les corps ; ces corps étaient mis en lumière et agissaient dans la parole. Évidemment, c'est cela, le théâtre ; cela ne fait pas que parler, cela existe dans le temps et dans l'espace : le corps est là et on le voit !

Quand on lit un livre, quelque chose se passe dans la tête, mais on n'est pas soi-même en jeu et visible, alors qu'au théâtre, la présence du corps en jeu apporte quelque chose de plus animal. Je n'imaginai pas que moi, je puisse faire une chose pareille, me laisser voir à ce point. On ne se voit pas soi-même. Je crois que je ne m'étais jamais rendu compte que j'étais visible. Devenir visible d'un coup et dans tous les

Christiane Cohendy
(Clytemnestre) dans *Orestie*,
mise en scène par Georges
Lavaudant. Spectacle de
l'Odéon-Théâtre de l'Europe,
présenté au TNM à l'automne
2001. Photo : Ros Ribas.

sens, éclairée, exposée, c'était proprement obscène, terrible pour moi. Pourtant, malgré tout – et cela, c'est la merveille de l'esprit humain et peut-être aussi l'énergie secrète de l'adolescence –, alors que ma camarade et moi nous étions juré de ne jamais remettre les pieds dans cet endroit, nous y sommes retournées, la curiosité et quelque chose du désir de vivre ayant été plus forts que la peur. J'ai découvert plus tard que le professeur était un homme magnifique, très intelligent, très humain, extrêmement délicat ; il avait bien sûr remarqué le manège de ces deux gamines, mais il nous avait laissées tranquilles, le temps que nous nous apprivoisions. Un jour, il a trouvé un artifice : il m'a proposé d'« aider les gens » ; ses étudiants devaient passer des concours, il fallait donc les « aider », les pauvres, en leur donnant la réplique. C'était le mot qu'il fallait me dire pour que je m'oublie et que j'oublie qu'on allait me voir, moi aussi.



Votre milieu n'était donc pas familier avec le théâtre ?

C. C. – Je viens d'un milieu ouvrier très modeste. On était pauvres, sans aucune connotation plaintive. Mes parents étaient très aimants, fiers et joyeux. Pour la seule chose qui m'importait, qui était de l'ordre de l'esprit et de la connaissance, je n'étais pas en reste. J'avais la chance d'être brillante en classe ; quand on est première à l'école, on n'a pas de complexes. À la maison, nous n'avions rien, sans en souffrir. Pas de livres, car le livre était aussi un objet de luxe.

Mais vous en étiez curieuse...

C. C. – Oui et, étrangement, tout ce qui est de l'ordre de ce qu'on appelle la culture aujourd'hui arrivait quand même jusqu'à moi ; tout est passé par l'école pour moi.

Quels sont les rencontres et les événements qui ont joué un rôle clé dans votre développement artistique ?

C. C. – Le climat familial d'ouverture d'esprit et de liberté était extrêmement favorable à la croissance de l'esprit. En considérant ma croissance artistique, je pense à ma mère comme à une personnalité

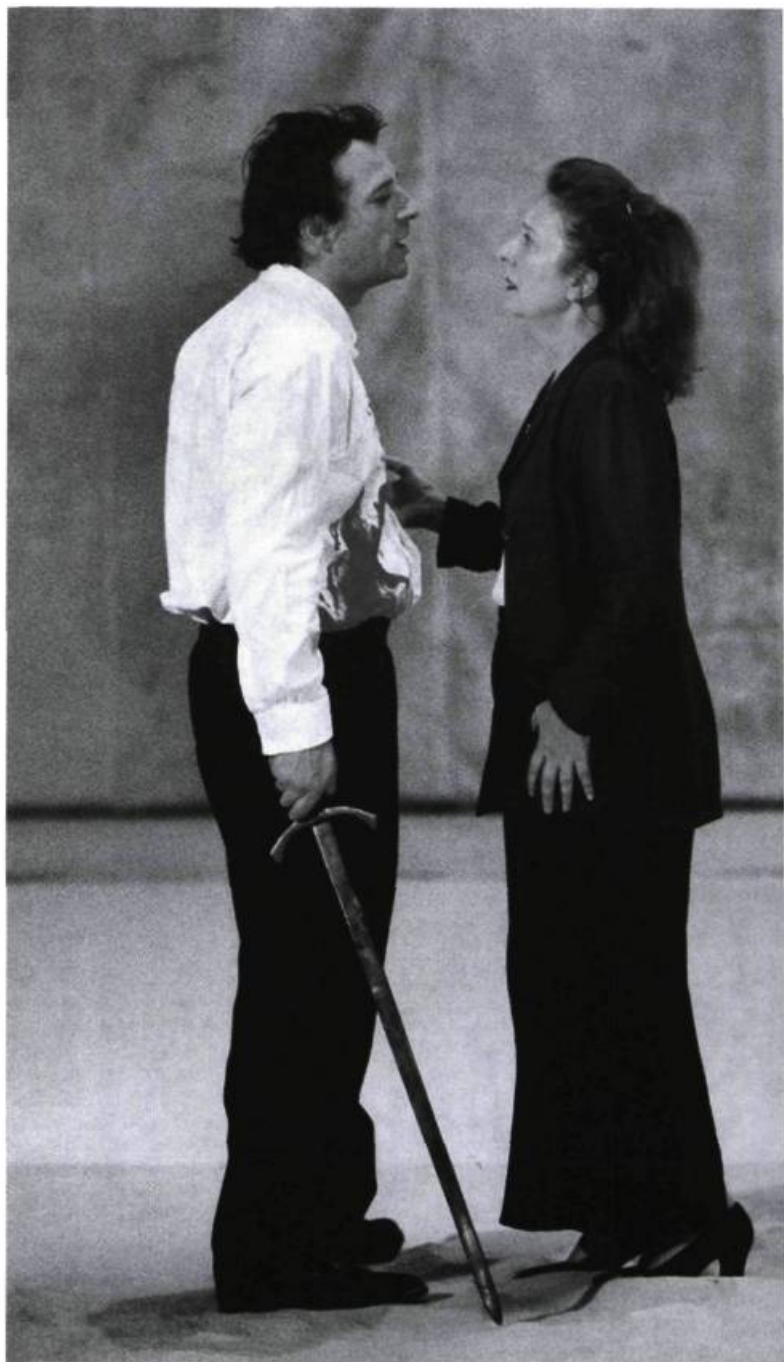
très importante, parce qu'elle avait un don inné : l'art du langage, un vocabulaire riche, personnel et très recherché. J'ai donc eu la veine de grandir auprès de quelqu'un qui respectait le langage et savait jouer avec lui. À mon insu, ma mère m'a sans doute appelée dans la sphère artistique bien avant que je n'en aie conscience. Elle était curieuse, pleine de fantaisie et amoureuse de la vie. Le premier du mois, jour de paye, elle fleurissait la maison. Notre univers quotidien recelait une richesse propre à accompagner un développement artistique.

Vous évoquiez précédemment le rôle de l'école et celui d'un certain professeur...

C. C. – Ce professeur au conservatoire, homme exceptionnel, possédait une très grande culture ; il était une sommité de l'art théâtral, à son époque. Avec une générosité sans égale, il mettait toutes ses connaissances au service de ses jeunes élèves. Insensiblement, il nous permettait de pénétrer dans la littérature à travers l'acte théâtral. En classe de 6^e, j'avais eu un prof de dessin qui écartait délibérément les parcours obligés de la pédagogie d'alors et qui nous faisait inventer, peindre en liberté. Il y a eu aussi une dame remarquable qui m'a enseigné l'allemand et le français jusqu'à la terminale. Ces grands pédagogues dégagent quelque chose qui est de l'ordre de la création même s'ils s'adressent à des petits. On entre dans une matière sans trop s'en rendre compte par les portes de la fantaisie, du détour, de l'imagination, du jeu. Un mot relierait ces personnalités enseignantes que je viens d'évoquer : la passion. J'ai beaucoup bénéficié de ces rencontres.

Comment êtes-vous passée d'une carrière prévue dans l'enseignement à une carrière en théâtre ?

C. C. – Ma licence me destinait à enseigner l'allemand. Je ne pouvais poursuivre ma formation qu'en étant boursière ; pour cela, il fallait signer un document me liant pour une décennie à l'enseignement en France. Je n'ai pas voulu m'engager dans



cette voie toute tracée. Par pure révolte. Quel luxe ! C'était fou ! De toute façon, j'avais continué à faire du théâtre à toutes les étapes de ma formation. En compagnie de camarades aussi férus que moi, nous montions des pièces pour les jouer dès que nous avions du temps. J'ai donc eu une deuxième vie à partir de ce moment-là. Il n'était toutefois pas question que je fasse du théâtre trop sérieusement jusqu'à la fin de mes études universitaires ; le théâtre m'apparaissait alors comme un loisir auquel seuls les gens fortunés pouvaient se consacrer. Je ne voulais plus vivre à la charge de mes parents. J'ai donc accepté un poste de prof de français dans un lycée en Allemagne. Coup du destin, je me retrouvais à Bochum, dans la Ruhr, la ville germanique la plus importante pour le théâtre à l'époque. J'étais tombée dans un lycée où les gens étaient amoureux des arts, dans une région où les gens étaient fous du théâtre. J'ai commencé à aller au théâtre tous les soirs, il y en avait dans toutes les villes. En vérité, c'est là que j'ai découvert le théâtre, que j'ai vu de mes yeux ce que la grande mise en scène pouvait faire, comment elle pouvait « écrire » à sa manière, porter les textes, les enrichir, les éclairer, et agir sur le jeu.

Je découvrais également la structure du théâtre allemand : des écoles dont on sortait avec un diplôme, et quasiment l'assurance d'avoir une place dans une troupe. Tout cela était très favorable. Au terme de mon contrat, quand j'ai décidé de bifurquer vers le théâtre, j'ai commencé à établir des contacts avec des théâtres allemands. C'est à ce moment que j'ai reçu une lettre d'un certain Alain Françon qui me proposait quelque chose en France. Certains, qui m'avaient vue jouer, m'avaient recommandée à lui. En compagnie d'Évelyne Didi et d'Alexandre Guili, il s'installait à Clermont-Ferrand et avait besoin d'une actrice. À cette époque, les villes commençaient à réclamer des troupes permanentes. La lettre de Françon était magnifique. C'est elle qui a tout déclenché.

Qu'est-ce qui vous avait frappée dans cette lettre ?

C. C. – Il y avait de l'honnêteté, la manifestation d'une certaine position par rapport à la pratique théâtrale. Françon était metteur en scène, mais il désirait un travail collégial, collectif, sans hiérarchie, et que les responsabilités soient partagées à tous les niveaux. Il énonçait également un certain nombre de choses qu'il avait déjà faites avec sa troupe ; les noms d'auteurs que tous avaient envie d'aborder. Un certain choix politique clair et non restreint s'affirmait. Lui et ses acolytes étaient nettement de gauche et leurs choix m'intéressaient beaucoup. Il y avait également dans cette lettre une façon solide de s'exprimer, un style. Tout était rassurant.

Parmi les rôles que vous avez joués, quels ont été les plus fondateurs, les plus révélateurs de vos possibilités ?

C. C. – Pour commencer, tout Racine. Dans le répertoire contemporain, Jean Genet. À mes débuts, les registres puissants, forts, tragiques ou même lyriques me racontaient et me désignaient davantage que des choses légères ou pizzicato. Il m'a fallu beaucoup travailler pour sortir de cette gangue, rompre cette habitude et passer à d'autres emplois, à d'autres couleurs. Cela venait, en partie, de la peur que j'avais du corps. Et puis il faut bien le dire : toutes les œuvres contemporaines ne sont pas

Patrick Pineau (Oreste)
et Christiane Cohendy
(Clytemnestre) dans *Orestie*,
mise en scène par Georges
Lavaudant. Spectacle de
l'Odéon-Théâtre de l'Europe,
présenté au TNM à l'automne
2001. Photo : Ros Ribas.

forcément des références. Le plus juste serait probablement de dire que ce sont certains metteurs en scène qui m'ont fait avancer et me développer, davantage que les rôles.

Ces années avec Françon ont été particulièrement formatrices. Très vite, Alain s'est spécialisé dans la mise en scène, mais au début, tout le monde jouait et, selon la scène, l'un ou l'autre d'entre nous dirigeait. Il fallait donc que notre pensée, notre élaboration dramaturgique et nos choix scénographiques soient réfléchis et justifiés. Ainsi, j'ai démarré au théâtre dans une position où il était nécessaire de se poser des questions de fond : pourquoi jouer ? Pourquoi faire comme ça ? Comment jouer ceci ou cela ? Nous abordions et travaillions le théâtre avec ouverture, comme une chose qui ne va pas de soi. Cette position permet d'éliminer dès le départ certains problèmes d'acteurs, quelque chose qui a à voir avec l'image de soi, la défense de sa personnalité. Nous étions ensemble tournés vers autre chose, avec de fortes motivations. La question du jeu, c'est de trouver la meilleure forme qui soit pour souligner ou faire valoir un sens à révéler. Quand on accepte de se placer dans cette optique, on se travaille, et le moi ne nous embarrasse plus parce qu'il devient un moyen de faire. Avec Françon, nous avons trouvé collectivement comment vaincre certaines embûches. La vie artistique et politique de la France a fait que nous n'avons pas pu rester plus longtemps ensemble, comme troupe. Nous avons dû nous séparer et, à partir du moment où j'ai quitté cet organisme, je me suis retrouvée simple actrice, employée ici et là. Il y a eu un petit ressac, un moment de fragilité. Je pourrais presque dire : on me demandait si peu ! Mais ce peu, tout d'un coup, devenait important, et je me suis alors trouvée confrontée comme tout le monde à des questions stupides, à de petites et grandes douleurs, avec toutes les confusions que cela peut susciter, et qui sont bien éloignées de l'art...

La question du jeu, c'est de trouver la meilleure forme qui soit pour souligner ou faire valoir un sens à révéler.

Quels sont les autres metteurs en scène qui ont contribué à faire de vous l'actrice que vous êtes devenue ?

C. C. – Je dois au hasard – ou au destin – d'avoir fait des rencontres magnifiques. J'ai eu la chance de participer aux premiers spectacles qu'André Engel a montés. Il est devenu, depuis, l'un de nos plus grands metteurs en scène. Puis j'ai rencontré Klaus Michael Grüber, avec qui j'ai joué Marguerite dans *Faust*. Quelque chose de toujours plus incroyablement passionnant s'ouvrait sans cesse. Après le travail avec Grüber, j'ai été embarquée par Jean-Pierre Vincent, qui était au Théâtre national de Strasbourg, dans cette magnifique aventure du *Misanthrope*, avec Philippe Clévenot comme partenaire. J'ai retrouvé là André Engel et Gérard Desarthes avec qui j'ai joué à Bâle. L'aventure continuait. Le Théâtre national de Strasbourg était vraiment une institution et, en France, on ne plaisante pas avec l'institution ! Mais ses animateurs étaient dans l'expérimentation et la recherche ; l'interprétation du rôle de Célimène a donc été pour moi l'occasion d'un vrai travail. Bien sûr, le personnage avait ma couleur, mais pour la première fois, peut-être, j'étais allée vers quelque chose de très vif.

On a l'impression qu'avec Lavaudant vous avez retrouvé un peu le même esprit qu'avec Françon et Engel, c'est-à-dire un travail où l'on vous demande vraiment plus, où l'on vous propose d'« interpréter » dans un sens beaucoup plus large.

C. C. – C'est juste. Mais depuis 1980, je travaille à Paris et j'ai fait des choses parfois beaucoup plus modestes, en sachant que la mise en scène n'allait rien révolutionner ; c'était surtout le texte ou le rôle qui m'intéressait. J'ai quand même fait des rencontres qui comptent. Celle de Matthias Langhoff, qui a été pour moi à l'égal de Klaus Michael Grüber, et grâce à qui j'ai eu un rôle majeur puisqu'il m'a donné Lioubov dans *la Cerisaie*. Par la même occasion, j'ai rencontré Tchekhov... et quelle rencontre ! Je ne vais pas avoir la prétention de dire que je suis faite pour lui, puisqu'il est fait pour tous, mais je me sens vraiment très à l'aise chez lui. Au cours de toutes ces années de métier, j'ai connu tout un déploiement de couleurs, du drame léger à la tragédie, du genre sentimental au genre plus sec... On trouve tout cela chez Tchekhov dont le registre est très vaste. Il y avait donc le plaisir de jouer, et la rencontre avec Langhoff, ce véritable artiste de la scène. Avec lui, j'ai eu l'impression d'atteindre un autre palier, d'accéder à une nouvelle vision des choses. Plus tard, j'ai rencontré l'Argentin Jorge Lavelli, qui a une façon très latine de se situer par rapport au travail de l'acteur, presque à l'opposé de Lavaudant. L'évolution du théâtre en France, depuis mes débuts, a été beaucoup plus marquée par les grands modèles allemands que par l'Amérique du Sud et l'Amérique tout court. Lavelli correspondait à un virage. Entrer dans cette danse m'a ouvert la perspective d'une très grande liberté d'expression dans des personnages magnifiques issus de la littérature contemporaine, comme ceux de Steven Berkoff. Lavelli s'autorise à engager des acteurs très divers. Jouer avec un Michel Aumont, par exemple, permet d'aller au bout de toutes les prestidigitations possibles. Ce sont toutes ces expériences qui m'ont préparée à interpréter le rôle de Clytemnestre. **J**