



Agôn
Revue des arts de la scène
2 | 2009
L'accident

Coriolan : composer avec l'accident

Christian Schiaretti et Alice Carré



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1192>

DOI : [10.4000/agon.1192](https://doi.org/10.4000/agon.1192)

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Christian Schiaretti et Alice Carré, « *Coriolan* : composer avec l'accident », *Agôn* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 02 juillet 2010, consulté le 02 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1192> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1192>

Ce document a été généré automatiquement le 2 juin 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

Coriolan : composer avec l'accident

Christian Schiaretti et Alice Carré

NOTE DE L'ÉDITEUR

Entretien réalisé par Alice Carré, le 18 juin 2009 à Lyon.

ALICE CARRÉ. Il m'a semblé évident de te contacter pour ce dossier consacré à l'accident pour parler de Coriolan, mise en scène aussi grandiose que cataclysmique qui a cumulé un nombre impressionnant d'accidents au cours de ses différentes reprises. Est-ce que ces accidents en chaîne, liés essentiellement à des problèmes humains, médicaux, et amplifiés par le nombre des acteurs (trente-deux en tout) ont eu une incidence sur l'évolution du spectacle ? Ma question comporte en fait deux niveaux : elle concerne les aspects concrets, les déplacements, les aménagements nombreux de la mise en scène, et un niveau dramaturgique : le sens de la pièce a-t-il été déplacé, ouvert par ces incidents nombreux ?

CHRISTIAN SCHIARETTI. Oui, l'accident a eu des conséquences aux deux niveaux : cela a suscité beaucoup d'aménagements et a modifié considérablement la lecture dramaturgique de la pièce. Dans le premier cas, on a conservé le même acteur, c'est le stade du « malgré tout » : on prend l'accident comme une variation possible. Le spectacle est modifié et l'acteur est protégé par un nouveau dispositif, le rythme s'en trouve affecté. Le second versant est celui où l'accident est tel que l'on est obligé de trouver un autre acteur, ce qui va évidemment apporter des modifications d'essence dramaturgique, si tant est que l'on considère que la dramaturgie de plateau, c'est réagir à ce qui vient et non pas chercher à se conformer absolument à ce qu'on voudrait. C'est déjà un point de vue en amont. Je vais prendre des exemples très concrets pour te répondre.

Coriolan a connu plusieurs versions. La première comporte deux incidents notables qui modifieront soit l'esthétique soit la dramaturgie du spectacle. Dans les deux cas de figure, on garde les mêmes acteurs. Il y a d'abord eu les problèmes cardiaques de Nada Strancar qui se sont exprimés par une difficulté respiratoire. À la fin de la première partie, avant l'entracte, quand le personnage de Volumnia revient pour

invectiver la plèbe, les tribuns sur la place publique, Nada ne tenait pas au niveau du souffle. Il y avait une contradiction entre son corset très serré, inhérent au costume, et son souffle. Que faire ? Soit on s'obstine et on veut qu'elle apparaisse sur la place publique comme une reine : elle doit à sa caste et à son rang la rectitude de son vêtement. Soit on se dit qu'il y a une contradiction trop forte entre les capacités physiques de l'actrice et le costume. Nous avons choisi la deuxième solution et nous avons délacé le corset. L'actrice arrivait donc avec un vêtement débraillé sur scène. Je devais réintégrer ce choix dans ma ligne dramaturgique. Dans la pièce, Volumnia est en train de gagner le pouvoir, il faut donc qu'elle tienne l'image, puisque la représentation du pouvoir est au centre de la pensée de Coriolan. Par conséquent, elle ne devrait pas déchoir d'un point de vue vestimentaire. Mais je me suis dit que j'allais prendre cet élément et l'intégrer à la poésie du spectacle. Cela a eu deux conséquences. La première, c'est qu'à ce moment-là, juste avant l'entracte, on est sur un aveu de faiblesse de Volumnia. Elle quitte le plateau en disant : « Venez avec moi, mais j'ai atteint le point limite de mon rapport au pouvoir. » Par le vêtement, on la laisse aller au point le plus avoué de sa faiblesse. Et l'autre chose, c'est que ce passage devient une sorte de pré-entracte. Juste avant cette scène, lorsque Coriolan est banni, c'est la fin d'une séquence et on rallume la salle. Les gens sont donc prêts à sortir et l'actrice revient, débraillée, comme si elle sortait de la coulisse pour apporter une sorte d'épilogue à cette première partie du spectacle : l'annonce de sa prise de pouvoir. À partir de sa déchéance, je choisis de faire revenir Nada débraillée, dans une salle allumée, avec tous les autres acteurs. On ruse en quelque sorte avec la situation, mais cette ruse amène un trait dramaturgique supplémentaire, elle apporte une poésie nouvelle au spectacle. Beaucoup de critiques ont d'ailleurs cité ce moment comme l'un des temps forts de la mise en scène. Beaucoup de gens apprécient ce détail et y voient une version almodóvarienne du spectacle. Je n'avais jamais pensé à Almodóvar, je connais mal son cinéma, mais ils ont projeté cette image sur le spectacle.

C'est un point nodal du rapport à l'accident. Il y a des spectacles que l'on considère comme l'achèvement d'une pensée qui doit perdurer quelle que soit la nature des désagréments que l'on rencontre. Le metteur en scène et les acteurs sont donc en lutte contre les éléments qui viennent perturber leur image de la mise en scène. Le deuxième rapport au spectacle se situe à un niveau antérieur qui, au contraire, intègre avec jubilation tous les paramètres inattendus dans la mise en scène. C'est la deuxième définition qui m'intéresse. Cette lecture de la fin de la première partie a perduré. Même lorsque j'ai dû remplacer Nada Strancar, j'ai gardé cette idée qui était très belle, car elle va aussi avec la salle. Elle fonctionnait comme un coup de théâtre à l'intérieur de la représentation.

Le deuxième incident est le blocage du dos d'Alain Rimoux qui jouait Cominius. Trois jours avant la première, il me dit : « Soit tu me remplaces, soit je joue assis ». Intégrer quelqu'un d'assis dans un spectacle qui se joue sur vingt-deux mètres d'ouverture et vingt mètres de profondeur était très compliqué parce qu'on bougeait beaucoup. Mais la réponse est immédiate, je lui dis qu'il jouera assis. Pour ce faire, on le met sur un fauteuil roulant. Pendant la nuit, on récupère un vieux fauteuil qui servait dans un spectacle de Planchon, on le peint en rouge, aux couleurs romaines. Les techniciens aménagent tout le plateau en sifflets (des pentes en sortie de scène) pour pouvoir circuler en fauteuil roulant. Tous les acteurs se mettent ensuite au service de ce

nouvel élément. Même opération qu'avec Nada, cela donne une poésie nouvelle au personnage de Cominius. Cet ancien héros de l'armée romaine, assis sur un fauteuil roulant, est donc dans l'incapacité de faire la guerre, mais reste néanmoins un élément stratégique fort. L'incapacité physique de se battre de Cominius donne à Coriolan une délégation militaire nécessaire. Cela amène aussi un caractère ludique nouveau : le fauteuil devient un élément de jeu en soi. Par exemple, les interventions de Cominius au Sénat prennent une dimension comique : il faut engager un autre acteur qui représentera les jambes du personnage, celui qui doit manipuler le fauteuil roulant. Donc en trois jours, on intègre un nouvel acteur dans l'équipe, qui développe un jeu entre les jambes et le corps du personnage. Cette poésie est, là encore, revendiquée par la critique. Et d'ailleurs, la photo emblématique de Coriolan est celle du fauteuil roulant au milieu des drapeaux, c'est-à-dire l'image d'une immobilité militaire au milieu d'une agitation guerrière. Au moment de la reprise du spectacle, Alain Rimoux est capable de bouger, mais on choisit quand-même de conserver son fauteuil.

Figure 1 : Coriolan de William Shakespeare, mise en scène de Christian Schiaretti, Théâtre Nanterre-Amandiers – 2008



© Laurent Paillier - CDDS Enguerand

Par rapport aux deux questions que tu posais, on voit bien comment toute la machine théâtrale intègre l'accident, et comment il redéfinit la dramaturgie et l'envoi plus loin. Encore une fois, si cela peut se faire, c'est parce que la stratégie générale du spectacle intègre soit l'incident, c'est-à-dire une modification passagère de la représentation dans l'esprit des acteurs, soit l'accident, c'est-à-dire une modification définitive de la définition dramaturgique ou poétique du spectacle. Si je n'avais pas adopté cette position, l'accident serait devenu insurmontable. Si on accepte cette position-là, cela devient presque un pari, une sorte d'enjeu ludique, d'amusement.

Dans la reprise apparaissent d'autres accidents et d'autres solutions. D'abord, Nada tombe au plateau pendant son tour de chant sur Brecht / Dessau. Elle est dans l'incapacité totale de reprendre le personnage, puisqu'elle est entre la vie et la mort. Là, on ne peut pas déplacer l'accident, il devient un empêchement. Très vite, on

décide de trouver une autre actrice. Pour moi, chercher une autre actrice ne signifie pas faire une photocopie de ce que propose Nada, tant dans son physique, que dans sa diction, et même dans la définition dramaturgique du personnage, mais aller chercher au plus loin de ce qu'elle est, de façon à inventer un autre principe d'écriture. L'accident réactive l'invention. Hélène Vincent est physiquement, dans son rapport au texte et dans sa psychologie profonde, au plus loin de ce que proposait Nada Strancar. Elle est plutôt dans un rapport de concrétude, on passe avec elle de la reine à la reine mère. Ce choix-là permet de réinterroger le spectacle, et non pas de le lancer désespérément à la poursuite de lui-même, de ce qu'il a été. Ce choix ne se fait pas sans une décision collective avec les acteurs : tout le monde est concerné par la décision prise et par les responsabilités que cela va supposer. Les accidents en chaîne vont jusqu'à l'entraînement du plateau à l'intégration d'un corps nouveau. Hélène Vincent a gardé des points de dramaturgie globale, mais elle a aussi apporté des variations d'essence poétique, humaine, qui ont modifié la lecture de la pièce. On a eu une lecture plus combative, mais qui accentuait aussi les moments d'errance de Volumnia.

Il y a aussi des accidents périphériques, qui n'interviennent pas directement sur le spectacle, mais qui entraînent l'équipe à une sorte de fatalisme. Par exemple, durant un filage, Hélène Vincent a fait un malaise. Étant en filage, nous choisissons de ne pas interrompre le spectacle. Pendant que les pompiers interviennent, je fais remplacer l'actrice, personne ne s'arrête et on fait entièrement le filage avec une actrice qui reprend le rôle texte en main. À travers ces péripéties, on peut voir combien l'équipe considère que le flot narratif est supérieur à l'incident. Et, je parle ici d'incident plutôt que d'accident, parce que la fin est heureuse. Il y a une confiance supérieure dans la capacité du récit à dépasser le blocage ponctuel. C'est une conception particulière qui passe par une sorte d'abandon de l'équipe à l'ensemble de l'aventure.

Cet accident, qui intervient sur un acteur défaillant, va contaminer très vite le reste de l'équipe. Juste après cet événement, on est confronté à une épidémie de galle qui affecte l'ensemble des costumes le jour de la pré-générale. Ce jour-là, nous sommes dans l'incapacité de présenter notre travail sous une forme achevée, puisqu'il faut tout désinfecter et qu'on ne peut mettre aucun costume. On décide de jouer quand-même et de ne pas annuler la représentation. Je demande aux acteurs de réinventer avec leur pantalon de tous les jours, sans épée, sans rien, l'intégralité de la démonstration. Le spectacle devient autre chose, il est ce qu'il y a et non ce qu'il devrait être, dimension extrêmement importante.

Le jour de la générale, un acteur s'est fait une fracture ouverte du pouce et était dans l'incapacité de jouer, surtout à l'épée. La réaction a été très rapide parce que le spectacle intégrait l'accident dans son processus général : j'avais déjà anticipé et doublé certains rôles qui fonctionnaient comme dans des courses cyclistes, par relais. Par exemple, il y avait deux Titus Lartius, deux lieutenants d'Aufidius : il y en avait toujours un derrière qui avait appris le texte et qui était prêt à remplacer l'autre en cas de problème. L'accident a été très vite déplacé, celui qui savait le texte a remplacé l'autre. Il n'y a pas eu dans ce cas-ci de modification du sens dramaturgique, puisque dans *Coriolan*, l'uniforme joue. Le contexte militaire a pour conséquence un anonymat des soldats. Les personnages ont une construction psychologique très réduite. Ce n'est pas comme changer Volumnia ou changer Coriolan.

Un autre accident, touchant le personnage éponyme, est survenu pendant la représentation cette fois : l'acteur s'est fait une déchirure musculaire en cours de spectacle. Il est au plateau, pousse un cri et ne peut plus bouger. Il n'y a pas de délai de réflexion dans le temps même de la représentation. Pourtant cet accident s'intègre à la lecture globale : l'acteur sait que les gens ont tout vu, mais il sait aussi que le public n'a pas vu Vladimir Yordanoff se faisant un claquage, mais Coriolan blessé. Je cours en coulisse et je fais venir un docteur pendant une scène où Coriolan n'est pas présent sur scène. Nous envisageons deux ou trois solutions médicamenteuses et il repart sur scène en boitant. La représentation accueille un Coriolan boitillant, qui porte les stigmates de ses batailles. Le spectateur applaudit alors non pas l'acteur qui joue malgré sa blessure, mais Coriolan défaillant.

On est donc face à une équipe extrêmement entraînée dans un fatalisme à toute épreuve et très organisée. Dans un numéro de Télérama qui parle de l'équipe du TNP et de la troupe, Yordanoff parle de cela, il dit : « Je n'aurais pas pu faire cela avec une équipe qui n'eût pas intégré aussi rapidement la défaillance. » Dans ce cas, il s'agissait donc de réagir à l'accident à l'intérieur de la représentation et de considérer le spectateur comme la première instance de résolution du problème. C'est son regard qui achève l'accident à ce moment-là.

Bien sûr, on est obligés par la suite de trouver des solutions, car la blessure est grave. On choisit donc de faire jouer Coriolan avec des béquilles. Ici, l'accident trouve sa résolution dans son rapport au texte. L'acteur ne peut pas s'appuyer sur sa vélocité, sur sa marche, sur ses charges pour donner l'impression de son tempérament fort et résolu. Il est handicapé au sens propre, et se recentre donc sur l'autorité du texte, sur le sens, sur l'épaisseur des mots. Cela réinvente notre rapport au texte. On est obligé de modifier les duels, ainsi que tous les déplacements. L'équipe est arrivée à un point avancé d'entraînement à l'accident. Maintenant, nous sommes reconnus dans le métier comme des gens sur lesquels il y aurait une sorte de fatwa médicale, le destin nous accablerait pour des raisons inconnues.

Ultime accident. Il y en a eu d'autres, mais le plus important concerne Roland Bertin qui a eu une crise de goutte et une pneumonie grave lors de la tournée à Rennes. Les pompiers sont venus à l'hôtel le réanimer. Le soir, il a décidé de jouer quand même. Là, on est face à une responsabilité morale, est-ce que *the show must go on* ? Est-ce que cette vérité-là est intangible ? La décision est collective, le groupe surentraîné choisit de jouer, de prendre cette responsabilité, à condition qu'il soit accompagné pendant le spectacle. Le metteur en scène, donc moi-même, enfile un costume dix-septième. Je vais faire l'annonce au public en disant qu'il jouera malgré la maladie, mais qu'il sera accompagné. Je fais le spectacle avec lui et un fauteuil. Ma présence étrangère réinterroge inévitablement le texte de Ménénus pour le public. En même temps s'établit un contrat tacite et l'accident devient l'objet même de la représentation, puisque en parallèle du texte de Shakespeare, il y a l'image de cet acteur qui joue malgré tout. Tout est avoué. Mais à la deuxième, Roland Bertin était dans l'incapacité objective de continuer et inventait complètement le texte, la fièvre l'emportait. Il a vacillé, je l'ai retenu et ce faisant, me suis déplacé deux vertèbres. Je suis sorti du plateau avec lui et nous avons arrêté la représentation. Nous étions d'évidence au point ultime de l'accident : nous ne pouvions plus assumer le changement et dépasser l'accident. À ce moment, toute tentative aurait relevé d'un

acharnement artistique. On n'avait pas non plus à donner le spectacle de cette défaillance ; on n'est pas dans les arènes du cirque.

Le soir même, l'équipe s'est réunie et un acteur a décidé de reprendre le rôle texte en main. Nous sommes arrivés à Villeurbanne pour la fin de la tournée avec un nouvel acteur qui remplaçait Bertin et connaissait presque par cœur son texte. Ceci démontre bien l'espèce de paranoïa qui nous concerne lorsqu'on pense qu'une représentation est forcément liée à un état immuable. Le spectacle est capable d'intégrer des variations. Pour certains spectateurs qui voient le spectacle plusieurs fois, ces variations sont heureuses, ce sont des surprises. En quelque sorte, les accidents nous apprennent qu'il y a un contrat tacite avec le spectateur. La capacité de résolution par la salle d'incidents qui nous paraissent de l'intérieur définitifs permet de continuer à jouer. Autrement dit, les spectateurs jouent autant que les acteurs.

Figure 2 : Coriolan de William Shakespeare, mise en scène de Christian Schiaretti, Théâtre Nanterre-Amandiers – 2008



© Laurent Paillier - CDDS Enguerand

A. C. Le fait que ces accidents viennent s'acharner sur ce spectacle-là en particulier est assez étrange, puisque le parti pris initial était celui d'une grande force physique. Cette image se délite au fur et à mesure du spectacle et c'est la faiblesse humaine qui prend le dessus.

C. S. Oui, cet acharnement est incroyable. Cette pièce me semble l'exemple parfait pour nourrir une réflexion sur l'accident.

A.C. Le travail effectué en répétitions peut-il être considéré comme une suite de hasards qui viendraient perturber une première idée ou vision de la mise en scène ? Pour toi, ces hasards-là doivent-ils être intégrés dans la mise en scène, nécessitent-ils une disponibilité particulière du metteur en scène ?

C.S. Ces hasards s'intègrent dans le rapport que j'entretiens avec la vérité. Il y a des décisions de forme ou des vérités qui ne sont énoncées que pour autant qu'elles puissent être contredites. C'est une position antérieure. Il n'y a pas de tribunal. Il n'y a aucune vérité qui ne soit définitive.

Dans le rapport que j'entretiens avec les acteurs et que je souhaite établir entre eux, j'essaie systématiquement de relativiser les difficultés. Une journée est une suite d'accidents, il n'y a pas de journée idéale. On est toujours dans le fantasme d'un être

et d'une collectivité d'êtres qui seraient entièrement disponibles, mais une répétition n'est qu'une réunion d'intersections qui sont traversées d'accidents spectaculaires ou d'accidents discrets, de l'ordre de l'intime. Ces derniers ne se voient pas mais se sentent : si un acteur a mal dormi, s'il n'a pas payé ses dettes, s'il a des difficultés familiales par exemple, il y a une modification de son être, de sa perception du monde. J'essaie de garder une tonicité constante. S'il y avait une caractéristique à donner à mon travail ce serait une certaine gaieté. Entendons bien par « gaieté », non pas une hilarité imbécile, mais une tonicité requise qui ne se complaît, ni dans les états liés à l'accident, ni dans une panique. Si un de mes acteurs est défaillant, je dis devant tout le monde que j'intègre cette défaillance et je demande à tous de travailler avec. Je ne fais pas comme si rien ne se passait. C'est un état d'esprit mais cela implique aussi un rapport à l'œuvre d'art. Ma conception du metteur en scène est de l'ordre de la négociation avec des inachèvements collectifs. Il n'est pas celui qui va créer un être infaillible, pour un public infaillible, lors d'une représentation unique. Ce n'est pourtant pas une position très partagée dans le métier. Elle requiert une relative gaieté et un grand calme. Ce n'est pas de la générosité ni une forme particulière d'humanité, c'est quelque chose de réfléchi qui participe d'une technique. Je sais qu'entre deux maux, il vaut mieux choisir le moindre et composer avec ce qui est. Cela confère simplement une sorte de confiance dans l'objet théâtral, on sait qu'on s'en sortira et si on n'y arrive pas, on le dira aux gens. Au moment ultime où l'acteur Roland Bertin va abandonner le métier et qu'il est trop faible pour jouer, j'ai eu recours au discours du directeur. C'est une vieille technique théâtrale qui a même été utilisée par des auteurs : l'adresse au public avant la représentation pour lui demander son indulgence. Cela relève d'une confiance absolue dans le théâtre, dans la capacité d'illusion et d'achèvement imaginaire du public. Je n'arrive jamais en répétition en portant les stigmates d'une contrariété, mais toujours avec une disponibilité à ce qu'il y a. S'il y a un problème, je l'exprime, ce qui l'évacue en partie ou permet de composer avec.

A.C. Ce que j'avais pu remarquer en assistant à ton travail sur *Par-dessus bord* c'est que tu arrives à la première répétition avec une vision déjà très précise du spectacle. À ce stade, l'accident ou le hasard s'insinue de tous côtés, cela nécessite-t-il un abandon de ce que l'on avait prévu ?

C.S. Oui, mais encore une fois, la préparation n'est pas un synonyme de vérité. La préparation se situe dans un champ d'ouverture. C'est comme dans un rapport au poétique, si tu es dans une lecture fermée par rapport à un vers, il y a une première lecture que tu n'auras pas, c'est celle de l'acteur. Cette lecture de l'acteur apporte une nouvelle dimension, contradictoire avec le champ poétique qui est toujours ouvert. Scéniquement, je suis dans le même rapport. J'ai une préparation énorme, très large, avec des idées très précises mais ces idées sont exposées, dites, montrées mais elles intègrent les paramètres inhérents aux différents acteurs. Par exemple, j'ai montré à Isabelle Sadoyan dans *Par-dessus bord*, tous les parcours qu'elle aurait à faire en lui demandant si ce n'était pas pour elle un enjeu physique trop difficile et quand c'était le cas, j'ai modifié. La préparation est forte si elle entretient un rapport particulier à la vérité. La vérité n'est jamais un point fixe, elle est toujours quelque chose qui se faufile entre deux points et entre deux temps, celui de la répétition et des multiples représentations.

La salle de spectacle aussi est génératrice d'accidents : des bruits, des rires, des ronflements. De nombreux paramètres interviennent, on peut les déjouer et dire que

cela n'est pas convenable dans un théâtre. On peut aussi faire avec. Moi, cela ne me gêne pas de composer avec.

A.C. C'est aussi la nature de ce métier...

C.S. Eh bien, pas pour tout le monde. Il y a aussi beaucoup de pensées qui tendent à transformer la salle en une sorte de communion un peu obligatoire avec le spectacle. Les officiants devraient être nécessairement convaincus de l'objet. Par leur dévotion, ils libèrent le spectacle de toute angoisse d'altération. Cela marche dans une dimension tragique où l'on fantasme la communion du public. Je me souviens d'un article dans le Monde sur la mise en scène d'une pièce de Péguy que j'avais faite. Le journaliste écrivait que les spectateurs étaient tellement dans l'écoute du texte qu'il fermait les yeux et se concentrait. En réalité, je peux te dire qu'ils dormaient. Cette dimension d'endormissement me réjouissait, elle ne dérogeait pas à mon exigence, elle était une réalité de fait que je prenais comme telle. Comme la réunion d'individus disparates qu'on appelle le public.

A.C. Merci pour cette typologie très précise sur l'accident sous toutes ses formes...

C.S. C'est réellement une sorte d'oiseau noir qui a volé sur le spectacle jusqu'à la fin. Le spectacle est tendu entre la chute de Nada Strancar avant les répétitions et l'abandon de la scène par Roland Bertin.

Une dernière chose qui m'est propre. J'ai tendance à créer les conditions d'équipe dans lesquelles un des objets fondamentaux est le temps qui passe. Je fais des distributions dans lesquelles l'écart générationnel est large. Je ne peux pas demander à des jeunes garçons de vingt-cinq ans la même chose qu'à des hommes qui ont dépassé les soixante-dix ans et inversement. Cette tension-là, je la trouve toujours extrêmement belle dans ce qu'elle produit de frottements et de relativité de nos êtres. Quand on fait une distribution qui est dans une unité générationnelle, il manque au plateau cette manière d'adapter le rythme entre la vitesse, la tonicité d'un jeune comédien et l'économie, la fatigue que peut avoir un homme plus âgé. Je sais que les jeunes apprennent énormément dans ces distributions. Jérôme Quintard a beaucoup appris à côtoyer Isabelle Sadoyan dans *Par-dessus bord*, il a dû adapter son jeu à une femme qui n'entendait pas très bien le texte pour entrer en scène. C'était un exercice de patience, qui est l'un des paramètres les plus importants au théâtre. Je revendique énormément ces distributions, je procède de la même manière pour *Philoctète*, la pièce est tendue entre l'expérience de Laurent Terzieff et la jeunesse du chœur et de David Mambouch.

INDEX

Mots-clés : Coriolan, Shakespeare (William), accident, Strancar (Nada), Schiaretti (Christian)