

On apprend à rêver en position verticale...

Entretien avec Guillaume Allardi, Olivier Bonnefoy, Bénédicte Le Lamer (tous trois comédiens sur *Variations sur la mort*) et Alexandre Barry, assistant à la mise en scène.

Enregistré le 15 Septembre 2003 au Théâtre National de la Colline.

Olivier Besson ____ Voici donc réunie autour de cette table une partie de l'équipe de création de *Variations sur la mort*, qui se répète en ce moment au Théâtre National de la Colline. Il me paraissait tout à fait intéressant vous interroger, vous comédiens, dans le temps même des répétitions, dans la mesure où vous n'avez pas encore, et pour cause, de regard rétrospectif sur ce travail, et que de ce fait vous allez nécessairement parler depuis l'endroit où vous vous trouvez actuellement, à savoir au cœur même des répétitions, à maintenant trois semaines de la première. Claude Régy a la réputation d'être en répétitions un grand raconteur d'histoires, histoires que pour une bonne part il pioche, en se les réappropriant, dans tous les matériaux dramaturgiques, au sens très larges du terme, qu'il a glanés dans le temps de préparation du spectacle. Alors je voudrais vous demander, si pour *Variations sur la mort* Claude raconte toujours des histoires, et si tel est le cas, à quoi vous servent-elles pour répéter ?

Olivier Bonnefoy __ Et bien oui, il continue toujours à raconter des histoires pour ouvrir sans cesse l'imaginaire et les questionnements de chacun. Il prend toujours des exemples très concrets, il nous a beaucoup parlé par exemple de la vitesse de la lumière, de la vie et de la mort. Je me souviens comme ça d'une petite histoire : si on avait la possibilité de faire un voyage à la vitesse de la lumière qui durerait un an, on reviendrait sur terre une centaine d'années plus tard, je crois, donc lorsque nos enfants et les enfants de nos enfants seraient morts. Ça m'a marqué. Ce sont ces petites histoires qui nous permettent de rentrer sur le plateau avec une autre notion du temps et de l'espace et même une autre conscience d'être.

Olivier Besson ____ Une histoire comme ça, tu l'emmagasines, elle te marque, mais à quoi te sert-elle sur le plateau dans ton travail d'acteur ?

Olivier Bonnefoy __ En fait, ça me permet de rêver à d'autres choses, de tomber par hasard sur un article qui va également parler de ça ou d'autre chose, et la pensée va continuer à travailler sur ces notions de vie, de mort, de temps, d'espace, sans que ce soit trop lourd ni trop intellectuel. Entre nous, à la pause café, ça dirige un peu nos conversations, on en parle, et en même temps sur le plateau, ça fait travailler une vie intérieure. Il nous demande de ne pas avoir en tête des images figées, mais que ce soit plutôt quelque chose qui émerge et qui flotte, et qui vienne de l'intérieur de nous tous. Donc il faut essayer de remplir le plateau par tout un tas de choses, et le lendemain quand on revient, il faut tout effacer et refaire autre chose, c'est très déstabilisant, mais au bout d'un moment on se rend compte qu'il y a une très grande liberté et que c'est à nous de la nourrir.

Olivier Besson ____ Quand on regarde un spectacle de Régy, on a l'impression d'être dans la même rigueur que chez Bob Wilson, alors que lorsqu'on commence à parler des répétitions avec vous, on se rend compte que ça n'a rien à voir, puisque chez Wilson le travail sur le geste est d'une précision implacable, alors que chez Régy, vous dites que vous êtes très libres ?

Bénédicte Le Lamer _ C'est très relatif. Par exemple, un jour on peut rentrer là, et un autre jour ailleurs. C'est très précis, mais nous le faisons ensemble, avec Claude, il n'impose pas. Il va dire tu pourrais rentrer là, mais ce n'est pas un impératif. Tu peux aussi essayer de rentrer par ailleurs et ça peut être très bien. Les impératifs ne sont pas de cet ordre, mais plutôt dans une exigence de grande précision dans la manière de suivre une partition qui donne un rythme, par rapport à l'écriture. C'est comme un musicien : quelle liberté a-t-il quand il joue une partition ? Une liberté

immense, sauf que c'est écrit. Pour moi c'est pareil. On est sur un plateau particulier, avec des lumières particulières, et il s'agit juste de dire le texte qui est écrit. Ça peut être vécu comme une très forte contrainte, mais la question c'est comment je suis libre là-dedans, dans cet étai. Régy suggère des images, mais il n'impose pas du tout. Ou s'il propose parfois des images très précises, elles sont multiples, donc on va penser à une chose, puis à une autre, etc. Et après on est libre de ce à quoi on pense, et de la manière dont on vit cette matière entre nous et avec les gens qui vont venir.

Guillaume Allardi _ On est absolument libre, mais pas individuellement. Sur ce spectacle on est tous sur le plateau en même temps et on doit donc avoir toujours une conscience de l'espace et des autres, et c'est cette contrainte là qui fabrique la lenteur. On ne peut pas par exemple accélérer le débit du texte, ou les mouvements du corps, seul. On est obligés de le faire ensemble. Ça nécessite une forme d'attention qui peut provoquer une lenteur apparente, mais à l'intérieur, il y a une grande vitesse de pensée, d'échanges affectifs. Les silences ne sont pas morts. Bob Wilson a un plan qu'il fait appliquer, Régy essaie de faire que tout reste de l'improvisation. On ne refait jamais les mêmes mouvements, il faut qu'ils soient à la fois très précis et à chaque fois réinventés, sinon, ça ne marcherait pas. C'est une liberté à plusieurs.

Olivier Besson ____ Dans *Variations sur la mort*, Jon Fosse, indique en didascalies plusieurs longueurs de silences, comment pratiquez vous ce travail sur ces variantes de temps ?

Olivier Bonnefoy __ C'est assez paradoxal. Au départ, Régy nous demande d'être très scrupuleux : bref silence, silence, long silence, c'est bien trois temps différents, qu'il faut penser comme des répliques. On travaille donc dessus, on les nourrit, et puis après il nous demande de les intégrer. Il y a donc une première phase où on doit faire les choses, même sans les sentir, puis vient le moment où il nous demande de reprendre ces temps à notre compte, c'est à dire que si il y a un temps de marqué, mais que ce jour là il n'a pas envie de vivre, on peut ne pas le faire et le mettre ailleurs. Ça rééquilibre le côté très scrupuleux du départ, où il faut faire les choses à la virgule près.

Guillaume Allardi _ Quand Fosse les écrits, ces temps ne sont pas morts, ils correspondent à des mouvements de pensée, comme quand on parle avec quelqu'un et que tout d'un coup on ne parle plus, et c'est cela que l'on doit retrouver sur le plateau, en faire des temps pleins, et quand ça marche, on sent qu'on ne joue pas qu'avec les mots, mais avec des intentions. L'imagination est un travail, c'est avec ça que l'on fabrique des qualités de silence. C'est comme une courbe, ça sort du silence et ça y replonge, chez Fosse les phrases sont insignifiantes, tout est basé sur ce que l'on ne dit pas, c'est donc là-dessus que l'on travaille.

Olivier Besson ____ Au cours d'un entretien précédent, Bertrand Krill me racontait qu'il a été interprète sur *Carnets d'un disparu*, et dans ce qu'il disait sur la manière très elliptique dont il traduisait aux chanteurs ce que disait Régy, notamment quand il racontait des histoires, il apparaissait qu'à la limite, il n'y aurait presque pas eu besoin de traducteur, alors que les chanteurs auxquels il s'adressait ne comprenaient pas du tout le français. Ce qui en dit assez long sur l'importance de la manière de raconter des histoires. Je voudrais donc que vous parliez du mode de présence de Régy en répétition.

Bénédicte Le Lamer _ On ne le voit pas forcément, on l'aperçoit beaucoup, avec les lumières, ça dépend, on l'a vu en lecture, mais une fois que l'on travaille sur le plateau, c'est avant tout une présence. On l'entend beaucoup, même s'il ne parle pas, il fait des petits bruits de bouche, il fait chut, on voit des gestes. Ses histoires, c'est surtout des images, et ces images on les fait avec lui, elles viennent aussi de l'écriture. Je le vois même si je suis très loin. Comme il y a une très grande écoute, on entend, on sent la moindre chose. Donc lui, on le sent très fort, il accompagne, dans une écoute énorme, c'est presque insupportable.

Guillaume Allardi _ Ses « chut chut », c'est un peu comme Kantor qui restait au milieu des ses comédiens même en représentations, c'est une présence du même ordre. Et à chaque fois que l'on entend un chut, c'est que l'on était sorti du travail d'imagination qu'il nous demande. Il raconte des histoires parce qu'on a souvent du mal à s'en raconter,

nous, il nous aide à construire un parcours mental, avec des images affectives, des sensations, comme en rêve. Et on en change chaque jour, il y a une vraie séparation entre ce qui est pensé, l'émotion que l'on porte, et les mots que l'on dit, qui sont à la limite des prétextes. C'est complètement séparé. Quand le travail fonctionne, je sens que je pourrai regarder le public dans les yeux et lui transmettre tout ce que j'ai ressenti dans la journée, à travers la fiction de Fosse.

Olivier Bonnefoy __ Au début des répétitions, l'acteur découvre le texte, et si ce jour là Claude est inquiet, ou n'a pas beaucoup de sensations, alors il va tout bousculer, en disant des choses qui peuvent être très déstabilisantes du genre « quoi, quoi, quoi, on comprend pas... » Et tout d'un coup il y a une vibration qui met en doute. Quand il arrive dans la salle, on sent l'atmosphère, on sent si ça va être une journée avec une grande ouverture, ou s'il y aura des barricades partout. Ça c'est au début des répétitions. Après, lorsqu'il se rapproche de nous, au pied du plateau, il y a un vrai rapport d'amour, de confiance, il y a donc les deux.

Alexandre Barry – Pendant que les acteurs sont sur le plateau, Régy est toujours assis au centre de la salle, derrière sa table, pour avoir une image centrale, et toutes les images sont construites à partir de cette place centrale. Quand les acteurs évoluent sur le plateau, il n'en bouge pas, il vient vers eux et n'intervient qu'après la séquence de travail; à ce moment là il peut descendre au bord du plateau, pour pouvoir parler sans crier, de façon plus intime. Mais pendant le travail des acteurs il est toujours assis à cette place, et il y tient. S'il se rend compte qu'il s'est trompé de place, il est très malheureux.

Bénédicte Le Lamer _ C'est une chose que l'on sent très fortement. Pendant les représentations de *Carnet d'un disparu*, Régy était dans la salle, mais plus à ce point central, et pourtant je l'y voyais encore. C'est un point référent par rapport à l'espace, une accroche incroyable. On évolue spatialement, même au niveau du son, par rapport à ce point-là. Du coup, le moindre de ses mouvements devient énorme, y compris celui de ses mains. On sait que c'est là que ça se passe. C'est un point de force, de repère.

Olivier Besson ____ Si je comprends bien, ce qui importe n'est pas tant qu'il parle ou non, mais son mode de présence.

Bénédicte Le Lamer _ Oui, très fortement. Et quand il raconte, c'est d'une certaine manière, avec un certain rythme. Parfois, quand on entre dans sa salle, c'est fermé, en nous et dans l'espace, et il faut réussir à rouvrir pour que quelque chose soit possible. Et ça peut passer par la parole, par le fait de raconter une histoire, mais c'est un mode. Il arrive souvent que l'on ait parlé de quelque chose entre nous juste avant de répéter, et Régy dit la même chose, ou décrit une image à laquelle on venait juste de penser, je crois que c'est parce qu'on envoie tout cela et qu'il le reçoit. La parole ou l'histoire, c'est un des modes possibles du travail, mais ce n'est pas l'essentiel.

Olivier Besson ____ *Variations sur la mort* est un texte très minimaliste, qui travaille sur la répétition et sur des variations, souvent infimes de mêmes fragments, et vous vous trouvez par ailleurs dans un mode de répétition au long cours, trois mois, qui vous font passer et repasser très souvent par les mêmes endroits. Vous êtes donc dans un processus de ressassement qui fait directement écho à celui du texte de Jon Fosse. Comment fonctionne ce travail de répétition sur un texte lui-même très répétitif ?

Guillaume Allardi _ Le texte peut se répéter, mais ce qu'il charrie change tout le temps, ça varie à l'infini. Je pense par exemple à une scène entre le père et la fille. Le père s'en va, fait sa valise; on travaillait ça dans une relation, père fille, puis on a mis une dose d'inceste là-dedans, puis plus tard on l'a rendue beaucoup plus sexuelle, et alors ça n'avait rien à voir, ce n'était plus la même scène. Et il faut que ça change sans arrêt, d'un soir sur l'autre, il n'y a donc pas grand-chose qui se répète, à part la partition du texte, mais ça, ce n'est que l'ossature du spectacle, pas sa vie. Si on ne produit pas d'imagination à l'intérieur des scènes, c'est un enfer, alors oui, on répète sans arrêt les mêmes phrases, alors que si on imagine, c'est infini.

Bénédicte Le Lamer _ On se lève tous les jours, on se couche tous les jours, donc on répète tout tous les jours. On refait sans cesse, il y a des jours où on refait sans que rien n'arrive, mais souvent, à force de rabâcher, de refaire mais jamais pareil, il arrive autre chose. Mais il y a certaines séquences que l'on ne refait presque pas, et d'autres que l'on refait toujours, parce que ce n'est pas là, parce qu'on n'est pas encore passé par là. Alors on refait pour chercher le chemin, ce n'est pas un travail de la voix, c'est un travail mental.

Olivier Bonnefoy __ Quand on a commencé à filer des scènes, on s'est rendu compte qu'il y a un enchaînement qui se fait très bien, de soi même, et c'est très rassurant. Mais quand on fait un travail arrêté, par petits bouts, très en profondeur, parfois ça détruit le travail, il faut pouvoir ensuite revenir à la surface, de manière très légère, ne pas être trop concentré, et laisser les choses se faire de soi-même.

Guillaume Allardi _ On parle souvent de couches, de strates. On essaie des couleurs différentes sur les scènes, et ça finit par faire un mille feuilles, et les couleurs se mélangent. Donc on procède d'abord par une plongée, une gravité vers ce que le texte peut avoir de plus profond, de plus violent. C'est une perte et un gain. On passe d'abord par là pour ensuite retrouver la grâce première, la fluidité et la légèreté apparente, anodine, derrière laquelle se ballade l'histoire d'un suicide, qui doit être montré sans l'être.

Olivier Besson ____ À un moment donné, ne peut-on pas être en même temps à l'endroit intérieur absolument juste que recherche Régy, et penser à tout autre chose ? C'est-à-dire à la fois dans une très grande concentration et dans une extrême légèreté ?

Bénédicte Le Lamer _ On passe son temps à enlever, on enlève, on enlève, ce n'est pas uniquement une superposition de couches, à moment donné, au contraire, il n'y a plus rien, ou on croit qu'il n'y a plus rien, et on ne sait plus comment dire, il y a un flottement, le texte est là parce que c'est le moment de le dire, mais on n'est plus dans la pensée de le dire ou de faire les choses. À force d'avoir répété, l'espace est plein de tout le travail. Certains jours, pendant deux heures rien n'est là, on a l'impression de ne rien travailler, puis on revient et tout à coup tout est suspendu, toute la matière est là et on peut dire le texte presque sans y penser, et pourtant tout est là. On est au-delà de l'exécution, et alors ça change tout.

Guillaume Allardi _ La question, c'est justement de savoir comment on fait pour qu'ensuite ça puisse jouer de soi même. Ce vide apparent de penser à tout autre chose, c'est la sensation que ça joue, on sent qu'ensemble on est à la fois en train d'exécuter quelque chose, et d'y assister. C'est des moments de grâce, où l'on peut avoir conscience de ce que l'on fait, sans que ça s'écroule. En général, on veut bien faire quelque chose, et au moment où ça commence à être bien, tu vois que c'est bien, et alors c'est fichu. Pour sortir de ce cercle, il faut une ouverture constante sur les autres, sur l'espace, et un non retour à soi. Le fait de rester ouvert sur l'extérieur aide à dire et à écouter le texte en même temps. Faire et ne pas faire en même temps, Claude parle souvent de ça, avancer, et ne pas avancer en même temps. Quand on avance, on avance vers quelque chose, mais on s'éloigne d'autre chose. En fait on n'arrête pas de le faire, il faut seulement en avoir conscience. D'une certaine manière, on reste immobile en bougeant. C'est la conservation d'un équilibre.

Olivier Besson ____ Alors concrètement, comment faites-vous ça ? Régy invite l'acteur à faire telle ou telle chose, vous la faites, avec application, et à moment donné, le fait même de l'avoir fait rend la chose vide et sans intérêt. Comment suivre les indications qu'il donne, et en même temps ne pas les faire ?

Bénédicte Le Lamer _ Il ne faut pas l'écouter ! Ou plutôt, il faut l'écouter absolument et ne pas du tout l'écouter. Il faut toujours déplacer ce qu'il demande. Il dit ça, mais on est libre, il faut forcément le repasser par soi, sinon, ça n'existe pas. Mais par exemple tu peux te dire, je vais au milieu et tu y vas, et il n'y a plus rien, ça dépend des jours. Des fois tu peux te dire, je vais simplement au milieu, et d'autres fois, je ne vais absolument pas au milieu, mais j'y vais quand même. De fait, je ne vais pas au milieu, mais je me retrouve au milieu, ou vous croyez que j'avance, mais

dans l'esprit, même si vous ne le voyez pas, je marche à côté. C'est penser « vous croyez vraiment que je vais à ce point là, mais je n'y vais pas ». En tout cas moi, je fonctionne comme ça.

Guillaume Allardi _ Il y a quelque chose du somnambulisme. Un somnambule peut marcher sur un toit alors qu'il est en train de rêver : il dort debout. Souvent j'ai l'impression que l'on est en train d'apprendre à faire ça, on apprend à rêver en position verticale, en gardant une conscience aigüe de l'espace. En même temps ici et complètement ailleurs, dans des mondes imaginaires.

Olivier Bonnefoy __ À un moment donné je dois faire un geste et regarder ma main. Quand on le fait la première fois, on l'esquisse un tout petit peu, alors Claude dit c'est bien, mais ce n'est pas assez marqué. On est un peu surpris, mais on le refait, on le marque plus, pour que ça passe jusqu'au public, et du coup le geste devient un peu trop formel, un peu trop marqué, alors on revient à quelque chose de plus effacé, et finalement la boucle est bouclée, mais avec cette idée qu'il faut que la sensation atteigne le public. Du coup il y a un moment où on exécute, où on tombe dans la répétition, un peu mécanique, mais ensuite on doit reprendre ça de façon plus souple, et ça se fait tout seul, et tu te dis tien, ça se fait.

Olivier Besson ____ Vous répétez depuis deux mois et demi, la première a été reportée d'une semaine, et un peu perfidement, je voudrais vous demander si vous pensez que vous serez prêts pour jouer ?

Guillaume Allardi _ Ce n'est pas une question, on jouera le huit Octobre. Ce type de travail, ce n'est jamais prêt, si un jour on se dit que c'est prêt, ce sera fichu. Ça pourrait durer six mois.

Alexandre Barry ____ Au départ, trois mois de répétitions, ça peut paraître long, c'est très rare que l'on ait un tel temps, mais c'est un travail d'une telle nature que ça paraît finalement très court. On travaille seulement cinq heures par jour, cinq heures très concentrées, six jours par semaine, mais on ne pourrait sans doute pas répéter plus. Tous les acteurs sont présents en permanence sur le plateau, et c'est une telle demande d'énergie et de concentration, que ce serait très difficile d'aller au-delà. C'est peut-être bien de ne jamais être prêt. Ça ne le sera en tout cas pas le jour de la première, et il y a des grandes chances qu'ensuite il y ait des notes et des raccords, c'est un travail tellement fragile. Prêt à arrêter le neuf Novembre, ça oui, sans doute.

Bénédicte Le Lamer _ Dans la question, ce que j'entends, c'est que ça va être prêt comme une production peut l'être, comme un objet fini. On est au théâtre de la Colline, c'est une production, et donc économiquement, socialement, ce sera prêt, mais ce n'est pas du tout l'enjeu de ce travail, ça n'a pas de sens. On va sans doute jouer pendant à peu près un mois, mais être prêt, c'est tellement remplir une case...

Alexandre Barry ____ Au départ, on s'est dit que la pièce allait durer trois heures, finalement ce ne sera sans doute pas le cas, on sera plutôt autour de deux heures. Toujours est-il que j'étais très inquiet de cette durée annoncée. Imposer ce travail, si exigeant, sans décor, où il ne se passe presque rien, pendant trois heures, à des spectateurs qui n'ont pas l'habitude, ça me faisait peur. J'en ai parlé à Claude, et il m'a répondu qu'il n'y avait pas pensé une seule seconde, que l'idée que les gens puissent s'ennuyer ne l'avait pas traversé. Et je me suis dit qu'il avait raison, que c'est moi qui étais frileux, et qu'il n'y avait pas à présupposer des réactions du public.

Olivier Bonnefoy __ Claude travaille pour le public, pas forcément pour tout le public, mais si à la fin des représentations le spectacle a changé la vie d'une personne, et bien il a atteint son but. Je crois que c'est comme ça qu'il pense au public. Il a envie de partager quelque chose avec lui, c'est évident, mais il ne fait aucune concession pour ça, il n'aurait par exemple pas coupé de texte pour que ça dure moins longtemps. Il se trouve que ça ne va durer que deux heures, et c'est tant mieux, il en est le premier soulagé, mais c'est tout.

Olivier Besson ____ Cinq heures de répétitions par jour, c'est finalement assez peu, comment joue tout ce temps de latence autour des moments de répétitions ?

Bénédicte Le Lamer _ C'est assez faux de dire qu'on travaille cinq heures par jour, ça ne s'arrête pas comme ça. C'est cinq heures ensemble, mais il n'y a pas de temps libre, au sens économique, autour du temps des répétitions. Il faut travailler soi, ça pose des questions, ça ne s'arrête pas, c'est obsédant.

Alexandre Barry ____ Ça demande un tel investissement intime, pour élargir l'imaginaire, pour entrer dans un univers, dans un rythme, dans les préoccupations du travail, qu'il y a peu de choses extérieures qui peuvent entrer. Ça crée un bloc permanent dans lequel on vit. Ça devient naturel, c'est notre quotidien.

Olivier Besson ____ Ça ne finira donc pas non plus le neuf novembre ?

Bénédicte Le Lamer _ La production s'arrête le neuf novembre, c'est la réalité économique de la chose, mais sinon, non, ça ne s'arrête pas. On ne sait tellement pas sur quoi on travaille, que je suis sûr que dans six mois, je me rendrai compte que je n'ai pas travaillé sur ce que je croyais, ça va continuer...