

Entretien avec Claude Régy

Extrait de "Claude Régy, rencontre en Avignon", le 13 juillet 2002.

Retransmis les 15, 16 et 17 juillet 2002 sur FRANCE CULTURE, émission "Surpris par la nuit", par Alain Veinstein.

Premier volet, lundi 15/07/02 :

Alain Veinstein ____ Pourquoi vous avez choisi de faire du théâtre ? Souvent vous avez répété que vous n'étiez pas fait pour ça. Vous m'avez dit à moi-même, quand je suis venu vous voir pour préparer cette rencontre, que vous ne saviez pas très précisément pourquoi vous avez fait ce métier. Vous dites que vous n'êtes pas un artiste et même que vous n'êtes pas très doué.

Claude Régy _____ Je crois que c'est profondément vrai et, vous avez raison, ça fait cinquante ans que je fais ça, avec une dizaine d'années d'arrêt quand même – il y a eu un trou assez long. Non, vraiment, je ne sais pas pourquoi je fais ce métier. Si j'analysais les choses très profondément, je pense que c'est pour embêter mes parents, en fait. C'est pour prendre le contre-pied de tout ce qu'on m'avait appris, qu'on avait essayé de m'inculquer et de toutes les façons de vivre qui m'entouraient dans cette province puritaine du Tarn-et-Garonne. Et donc il fallait faire exploser quelque chose. À part ça, je ne sais pas. Je le dis parce que c'est vrai. Je voyais les photos de Jean Marais en pull-over blanc dans des Torpedo et je pensais que la vie d'artiste c'était vraiment beau, quoi ! Et je lisais des pièces de *La Petite Illustration*, j'en écoutais à la radio, c'est dire que c'est exécrable, mais ça me passionnait.

Alain Veinstein ____ Il y a bien des manières de contrarier ses parents, par exemple en faisant la même chose qu'eux mais différemment ou mieux.

Claude Régy _____ Mon père était dans l'armée, je vois pas ce que j'aurais pu faire différemment. Je sais bien que la guerre aussi a changé mais elle ne m'intéresse pas davantage. D'ailleurs, je ne suis plus compétent, c'est trop technique.

Alain Veinstein ____ Alors, je me demande si, en fait, vous n'êtes pas devenu metteur en scène tout simplement parce que vous êtes un lecteur, pour lire, pour lire des textes, pour découvrir des textes et nous les faire découvrir.

Claude Régy _____ Je ne sais même pas si je suis un lecteur. J'ai commencé à lire très tard, parce qu'à cause de cette bourgeoisie, à part mes livres de classe et quelques livres pour enfants, je ne lisais rien. J'ai commencé à lire à dix-sept ans, parce que, en effet, un copain m'a passé Dostoïevski, et ça c'est vrai que ça a été une révolution parce que j'ai compris quelque chose là, c'est-à-dire que la réalité de fiction, qui était dans les livres de Dostoïevski, était la vérité et ressemblait à la vie que je pressentais en moi et que ne je reconnaissais pas du tout dans la vie qui m'entourait. Donc, tout d'un coup, c'est un choix de chercher la vérité dans l'imagination, et l'imagination, naturellement, est complètement faite de réel et de réalité. C'est un va-et-vient entre réalité et imaginaire, l'un fait exploser l'autre, mais ça ne veut pas dire qu'ils sont opposés. Quand on fait exploser quelque chose, on est en relation avec cette chose, du moins je l'espère. C'est pour ça que j'essaye toujours de faire exploser quelque chose, mais de m'en tenir au moment où ça n'a pas encore explosé, où c'est retenu avant l'explosion.

Alain Veinstein ____ Reste le découvreur quand même, que vous ne pouvez pas nier.

Claude Régy _____ Mais si, je peux nier parce que (*il rit*) les textes m'arrivent, il y a des gens qui me parlent d'auteurs, il y a des gens qui m'envoient des manuscrits en me disant « je crois que c'est pour toi, je crois que ça devrait t'intéresser ». Des tas de choses sont arrivés vraiment complètement par hasard.

Alain Veinstein ____ Oui, mais qu'est-ce qui vous a fait préférer Pinter, Duras, Handke ou Botho Strauss à Shakespeare, Molière, Racine ou Marivaux ?

Claude Régy _____ D'abord, ma haine du théâtre français, déjà, ma haine de la culture française, ma haine de l'esprit français. La gauloiserie, le patriotisme, toutes ces valeurs françaises, le cassoulet, les charentaises, le saucisson, tout ça, c'est quelque chose qui est très difficile à vivre. Alors, il y a certainement d'autres charcuteries dans d'autres pays, l'Allemagne aussi. Malheureusement, je suis né dans celui-là, donc c'est celui-là que j'ai pris en haine. En plus, il y a une chose certaine, c'est que si je n'ai jamais pu monter de classiques, c'est parce que le lycée m'a dégoûté du classique. Non seulement la manière dont on en parlait, mais spécialement les notes qu'il y avait dans les petites brochures avec les caractères de Célimène ou d'Harpagon dont on apprenait qu'elle était coquette ou qu'il était avare. Alors, c'est ce genre de stupidités (*Rires*) que je ne peux pas envisager. Donc je me suis tourné vers l'étranger ou vers des faux Français – Sarraute est russe, comme on sait, Duras était vietnamienne par adoption, donc elle est presque jaune, des enfants jaunes, donc (*Rires*) je n'ai à peu près jamais monté de Français, et quand je l'ai fait avec Jean Vauthier, ça n'était pas une bonne chose.

Alain Veinstein ____ Vous haïssez les Français, comme Thomas Bernhard haïssait les Autrichiens ?

Claude Régy _____ Oh, il avait plus de talent que moi pour le dire. Mais si je pouvais... Oui, ça donne de l'énergie. Moi je crois que c'est très important de s'appuyer, comme ça, sur des refus, et c'est en effet une force qui mène en avant.

Alain Veinstein ____ Alors, vous avez, comme ça, un certain nombre de refus. Il y a celui des textes français. Mais il y a aussi, fondamental, je crois, pour comprendre ce que vous faites, celui du réalisme qui contient pour vous une impossibilité intrinsèque. On peut, peut être, approcher votre travail par ce refus du réalisme, de tout naturalisme.

Claude Régy _____ Justement, j'étais très content parce que, parmi les invités qui vont parler aujourd'hui, j'ai rencontré chez Michel Cassé en astrophysique et chez Paul Veyne en histoire, une démolition très systématique du matérialisme. Donc, je pense que ce n'est pas simplement un goût personnel ni une lubie, je pense que ça a des appuis scientifiques. C'est en tout cas une stupidité, c'est évident, puisque le réel n'existe pas, déjà, que le réel c'est l'idée que nous pouvons nous faire du réel et que l'imaginaire prend cette idée que nous pouvons nous faire du réel et la transforme dans un monde mêlé d'imaginaire et de réel. Alors, l'intérêt (*Rires C. R.*) de l'art est d'essayer d'atteindre une réalité au-delà de celle qu'on voit. Si c'est pour recopier ou photographier ou photocopier la réalité qu'on voit quotidiennement partout, ça n'a aucun intérêt. D'ailleurs on est arrivé avec *Loft Story* à l'aboutissement de ça, voilà. Alors, là, c'est le réel absolu, c'est le réel lui-même, il n'y a plus besoin d'intervenir, il n'y a qu'à enfermer cinq ou six cons dans une salle et les filmer. Et c'est passionnant, l'auditorat se passionne. Ah oui, tout le monde est sceptique mais n'empêche que tout le monde regarde. C'est évidemment la fin de quelque chose. Donc, si on veut faire ce métier, je pense qu'il faut déjà choisir de ne pas recopier la réalité.

Alain Veinstein ____ Donc, refus du réalisme et volonté aussi de faire éclater les limites de la représentation.

Claude Régy _____ Bah, forcément, puisque je sais pas faire (*Rires C. R.*) Donc je me suis débrouillé avec mes défauts. Je crois que ce n'est d'ailleurs pas si mauvais comme système, c'est en tout cas mieux que de croire qu'on a des qualités et de vouloir les montrer. Oui, je crois que si j'ai nié un peu la représentation, en effet, c'est le texte qui

est venu au premier plan. Je répète ça très souvent, je m'excuse de le répéter encore une fois, mais c'est vrai que ça a été une date absolument déterminante – quand Duras est passée de la première forme des *Viaducs de la Seine-et-Oise*, de la pièce qu'elle avait faite à partir de ce fait divers, à la forme de *L'amante anglaise*, où elle avait complètement tourné le dos à la forme théâtrale dont elle avait été victime encore dans *Les Viaducs* et qu'on a vu qu'en ne faisant rien, en asseyant un acteur sur une chaise, en mettant un autre acteur dans le public et en échangeant une parole directe entre l'auteur et le public, il y avait des images qui s'inscrivaient d'une manière très précise. Quand on parlait avec les gens, c'était incroyable, on avait l'impression qu'ils vous décrivaient un film, ils parlaient d'images extrêmement précises. Donc, ils avaient vu. Donc, ça veut dire que le texte fait voir. Et alors, si on peut obtenir que le texte fasse voir, ce n'est pas la peine de faire voir autre chose qui est beaucoup plus réel justement, qui est donc beaucoup plus limité que la liberté de l'imaginaire déclenché par l'écriture. À partir de là, évidemment que ça modifie tout : ça modifie l'architecture théâtrale, le rapport de la scène et de la salle, on n'a plus besoin d'incarnation, on n'a plus besoin de personnage, on n'a plus besoin de costume, on n'a plus besoin de décor, on a besoin de travailler un texte avec des êtres vivants, dans un espace libre où les spectateurs et les acteurs sont inscrits dans le même spectacle, en enlevant toute idée de coupure, d'interruption entre le public et l'action de représenter.

Alain Veinstein ____ Alors, je voudrais, Claude Régy, pour, dès le début de cette rencontre, donner quelques repères qui permettent de comprendre ce que vous faites, parler aussi de la place que vous accordez à l'écoute quand les voix traversent les corps et donc, aussi, au silence. *Intérieur*, par exemple, de Maeterlinck, que vous avez monté il y a quelques années, commence par vingt minutes de déambulation silencieuse des comédiens. Et dans l'un des livres que vous avez publiés – vous en avez publié deux jusqu'à présent : *Espaces perdus*, *L'Ordre des morts*, des livres de réflexions qui accompagnent vos mises en scènes, il y en aura un troisième qui paraîtra à la rentrée, *L'État d'incertitude* – un mot qu'on aura l'occasion de réentendre tout au long de cette journée. Donc, dans le deuxième de vos livres, *L'Ordre des morts*, vous dites qu'"il faudrait fonder des espaces de silence, comme les monastères autrefois existaient pour que la prière soit", c'est-à-dire qu'il faudrait savoir qu'il y a des endroits où on a trouvé le silence et ça pourrait aider, peut être, à vivre.

Claude Régy _____ Oui, c'est vrai que, aidé par les auteurs... mais peut-être est-ce un phénomène qu'on peut analyser c'est-à-dire que l'intervention du silence dans le théâtre est un phénomène relativement récent. Il paraît que Diderot a écrit un livre des silences, mais à part ça il a fallu attendre, je pense peut-être, Tchekhov, et c'est devenu très flagrant par exemple avec Pinter justement, et je crois parfois que c'est dû à l'influence du cinéma, c'est-à-dire qu'on n'analyse pas suffisamment que tous ces auteurs contemporains sont des gens qui sont allés au cinéma en culottes courtes, et que, par conséquent, le cinéma est entré dans leur acquis, est entré dans leur culture et quand ils écrivent, forcément, le cinéma est présent. La grande révolution que le cinéma apporte au théâtre, à mon avis, c'est de rééquilibrer complètement le rapport de la quantité de texte et de la quantité d'images et si le texte est suffisamment créateur, il se prolonge dans le silence, et le silence, comme on l'a dit, est une catégorie du langage, ce n'est pas du non-langage et ça n'est pas un arrêt de la parole, c'est une manière autre de parler, et c'est une manière de parler qui est indéfinie, qui n'a pas vraiment de frontière. En même temps, c'est un espace de liberté, parce que chacun peut dans son esprit écouter ou vivre ou créer ses propres prolongements, ceux qui sont les siens, ceux de son esprit, qui sont les échos de ce qu'il entend, de ce qu'il reçoit, de ce qu'il voit et qui se prolongent dans ce silence. Alors, évidemment, on vit dans une époque de bruit, de bruit incessant, de bruit constant qui fait qu'il y a une espèce, maintenant, d'angoisse, de panique dès qu'on n'est pas secouru par du bruit extérieur. Et l'invention des portables est venue combler les quelques moments de silence qu'on pourrait avoir au restaurant ou dans la rue, parce que maintenant, on se promène en téléphonant, ou on ne se promène plus et on ne dîne plus avec un ami, on a un ami qui vous regarde téléphoner, comme de même qu'on photographie au lieu de regarder, etc. Alors, c'est toutes ces choses là peut-être que je me dis quelquefois qu'on pourrait arrêter. J'avais même dit qu'on pourrait arrêter Avignon, ce serait pas mal non plus. Mais on pourrait aussi arrêter la Comédie Française.

Alain Veinstein ____ Dans vos mises en scène, Claude Régy, vous faites un lien entre le silence, la lenteur et l'espace, c'est-à-dire que le silence agrandit l'espace.

Claude Régy _____ Oui, j'essaie de faire comme mes confrères, je veux dire les scientifiques qui sont là, c'est-à-dire que (*Rires C.R.*) j'essaie de faire semblant d'avoir fait des découvertes (*Rires C.R.*), j'essaie de faire semblant de penser, et en entendant des textes, en regardant des acteurs dans un espace vide, j'ai observé que très souvent dans le silence il se passe des rapports extraordinaires, il se passe un langage entre les gens extraordinaire, et que c'est

certain que d'un coup l'espace se met à devenir immense, que, d'une certaine façon, le bruit prend de la place et que le bruit obscurcit et que, de même, la lenteur, en décomposant le mouvement, en nous mettant dans un état de passivité qui nous met en relation réelle avec la totalité de l'univers, également, évidemment, agrandit l'espace. Donc, je crois que ces trois éléments réunis ensemble : un espace libre et vaste, du silence et de la lenteur, toutes ces valeurs introduisent la force de la passivité. On vit aussi dans une époque d'activité, on se « suractive ». Et je pense qu'il y a une action, il y a une énergie incroyable à recevoir de la passivité, et que les acteurs et les metteurs en scène détruisent le théâtre à force d'être actifs. C'est fabuleux le mal qu'ils se donnent pour faire du théâtre, le mal qu'ils se donnent pour jouer et interpréter, pour démontrer tout ce qu'ils croient devoir faire briller, et toute cette activité est donc destructrice et nocive. Finalement, c'est assez simple, il suffit d'avoir l'esprit de contradiction, c'est ce que j'ai fait en ne faisant pas de théâtre politique. Il suffit d'avoir l'esprit de contradiction et de faire le contraire de ce qu'on fait d'habitude et on s'aperçoit que ça ouvre en tout cas des voies, des territoires entiers, ce sont des espaces nouveaux qui sont donnés aux gens de théâtre qui n'en profitent pas du tout d'ailleurs. Mais enfin, moi, j'essaye d'en profiter.

Alain Veinstein ____ Alors, bien sûr, vous êtes très vigilant sur l'acoustique dans tous ces spectacles que vous montez, sur le respect absolu du silence.

Claude Régy _____ Oui, j'ai du mal parce que comme j'ai beaucoup de clients très mécontents, ils font du bruit, ils parlent entre eux, ils sortent, ils claquent des pieds, ils claquent les portes, donc le silence qu'on a aux répétitions... Dans *La Mort de Tintagiles*, on convoquait les acteurs une heure avant la représentation pour venir sur le plateau, être ensemble, lire un peu de texte, dans le silence, et pour retrouver l'appui du silence et pour réentendre le silence parce que les spectateurs nous gâchaient le silence.

Alain Veinstein ____ Les spectateurs doivent être en mesure d'écouter toutes les voix du texte, et cette fois-ci ce sont les voix parce qu'il y en a plusieurs. Pour vous il y a le sens, mais aussi l'émotion. Il y a la mémoire, la sonorité et peut être et surtout l'imaginaire.

Claude Régy _____ Oui, je pense que je fais partie des bataillons qui luttent contre l'hégémonie du sens. Là aussi on vit dans un pays de réputation rationaliste – ce dont il faut d'ailleurs pas tellement accuser ce pauvre Descartes – Je pense que, que ce soit quand on traduit ou quand on joue, on s'occupe trop du sens et on croit que du moment qu'on délivre le sens, qu'on traduit le sens ou qu'on fait passer le sens, ça va. Et au théâtre, naturellement, ils y collent une bonne tartine de sentiment. Vous avez parlé d'émotion, c'est un mot très dangereux, il faut le surveiller de près, en tout cas il ne faut pas tomber dans le pathétique, dans le pathos, ni dans le sentimentalisme, je crois qu'il faut se garder de tout ça. Alors, c'est évident qu'on a découvert petit à petit en travaillant – on n'est pas les seuls, c'est une chose absolument officielle et qui a été écrite partout, mais ça fait partie de ces vérités qui finalement ne passent pas, c'est-à-dire que les gens n'en tiennent pas compte – c'est qu'il y a beaucoup plus de sens dans les sons et dans les rythmes d'une phrase que simplement le sens que les phrases peuvent avoir et, de plus en plus, on prend conscience, je pense – puisqu'on a parlé un peu de l'écriture de Sarah Kane, c'est très très lisible à quel point, elle le dit d'ailleurs – que c'est la forme qui fait le sens, et que, en fait, il faut trouver la formule qui exprime ce qu'on veut exprimer, et tant qu'on n'a pas trouvé cette formule, ça ne passe pas. Une idée n'existe pas en tant qu'elle même, c'est pour ça que la traduction est très dangereuse, c'est-à-dire que la même idée formulée autrement, dans un autre rythme, avec d'autres sons peut devenir stupide aussi bien, et si on trouve les sons, les rythmes et le vocabulaire avec les connotations de ce vocabulaire qui conviennent, tout d'un coup c'est plusieurs sens à la fois qui arrivent. Alors, il faut aussi être entraîné à pouvoir capter plusieurs choses à la fois, et plusieurs choses qui, éventuellement, peuvent être contradictoires. Tant qu'on n'arrive pas à capter du contradictoire en même temps – peut être qu'on en parlera avec des astrophysiciens – je crois qu'on reste dans un terrain extrêmement pauvre, extrêmement simpliste.

Alain Veinstein ____ Donc, écouter n'est pas une tâche très facile et dans un texte, vous dites qu'il faut écouter avec toutes les oreilles qu'on a sur la peau. Quelles sont toutes ces oreilles ?

Claude Régy _____ Ce n'est pas des oreilles, c'est peut-être les pores de la peau, je ne sais pas ce que c'est qui entend ça. On peut dire que c'est de l'intuition, il n'y a pas de nom, encore une fois. On remarque, d'ailleurs, que pour la plupart des choses qui pourraient nous passionner, il n'y a aucun vocabulaire. C'est ce qui rend la parole si difficile.

Alain Veinstein ____ Quand vous vous mettez au travail, vous n'avez pas de vision préconçue de l'œuvre, en particulier de la scénographie. Vous dites souvent que votre travail est tout à fait empirique. Les mises en scène sont même parfois déterminées tout simplement par des contraintes techniques et des accidents, ça a été le cas pour *Jeanne au bûcher* que vous avez monté à l'Opéra Bastille en 92-93.

Claude Régy _____ Oui, c'est aussi une grande leçon, mais je crois que ça a beaucoup été dit par tous les gens qui font ce genre de métier, par beaucoup de peintres en particulier, c'est-à-dire qu'il faut considérer que le hasard a beaucoup plus de talent que soi. Je considère déjà, d'abord au départ que l'auteur a plus de talent que moi, ce que tous les metteurs en scène ne font pas. Ils croient souvent qu'ils ont plus de talent que l'auteur, alors ils massacrent les didascalies, ils ne les exécutent pas, ils ont des idées bien meilleures Je crois que déjà, ça, c'est très important.

Alain Veinstein ____ Il y a un travail de lecture quand même aussi très important qui est préalable à chaque mise en scène.

Claude Régy _____ Oui, c'est ça. Alors, d'une part, il y a le hasard qui est un très grand maître. J'ai dit que l'auteur était plus intelligent que moi, mais le hasard est beaucoup plus intelligent que nous. La nécessité faisant le reste, comme on sait. Donc, c'est vrai que quand on est forcé, malgré une religion intégriste comme la mienne, de passer dans un théâtre à l'italienne – maudite soit l'Italie ! – il faut faire avec. Donc, la Bastille, qui est un théâtre récent, a été très mal construit, avec des plaques acoustiques très très mauvaises et surtout, ils ont osé, dans un temps extrêmement récent, construire un espèce de deuxième étage, de balcon qui avance comme ça sur le premier étage, qui fait que tous les gens qui sont à gauche ou à droite à la corbeille voient un petit quart du plateau. Ils ont une espèce de casquette, comme ça, qui est le plafond de l'étage supérieur qui coupe complètement la ligne du plateau. C'est aberrant. Alors, il fallait faire avec. J'ai vu aussi, parce que j'ai été voir des spectacles là-bas, que justement, quand on a cette petite boîte où s'agitent des gens et qu'en plus ils sont écrasés au sol, ça ne marche pas du tout. Donc, la première idée, c'était que Jeanne soit vraiment à mi-chemin entre le dernier étage, là-haut, et le parterre. On a fait un pilier et on l'a accroché là au milieu. La deuxième chose était que ce théâtre était un peu bordélique grâce à l'accident de Séville. À cette époque, tout le monde était désemparé, était menacé de prison etc. On pouvait faire un peu mieux ce qu'on voulait. J'ai obtenu un deuxième plateau derrière le premier – ils appellent ça des marelles là-bas, je ne sais pas pourquoi, un souvenir d'enfance sans doute, mais on n'y joue pas – (Rires C. R.), ce qui fait que j'avais pu rétablir dans cette maison traditionnelle une de mes obsessions, c'est-à-dire que l'espace du jeu soit deux fois plus vaste que l'espace du public. Or, l'Opéra Bastille qui paraît géant n'a que trente mètres de profondeur de salle. Avec nos deux plateaux, on avait soixante mètres de profondeur, donc on avait déjà, par la hauteur de Jeanne et par la profondeur, complètement fait basculer la proportion du théâtre.

Alain Veinstein ____ On voit bien à travers cet exemple, Claude Régy, que dans chacune de vos mises en scène, il y a un travail essentiel d'articulation de l'espace, d'ailleurs souvent vous inversez la proportion scène/salle.

Claude Régy _____ Oui, autant que je le peux. Autrefois on disait aux constructeurs de théâtre qu'il fallait que la scène soit au moins aussi grande que la salle, ce qui n'est pas toujours respecté, loin de là, mais enfin, à mon avis, c'est très insuffisant, c'est-à-dire que j'ai essayé de doubler la mise, comme je viens de le dire, c'est-à-dire d'essayer de faire que l'espace du jeu soit toujours deux fois plus grand que l'espace où on assoit le public. Mais si l'espace peut être non pas deux fois mais quatre fois plus grand ou six fois plus grand – on a joué *Parole du sage* au Théâtre Garonne qui est une espèce de grande bâtisse en briques, l'acteur était à un mètre du public et ne bougeait pas et derrière lui, il y avait tout ce vide extraordinaire qui donnait une résonance à l'imagination très décuplée.

Alain Veinstein ____ Vous créez aussi un rapport entre le texte et l'image qui va engendrer un espace mental, on l'a souvent dit, où, en fait, tout va se jouer.

Claude Régy _____ Oui, je crois que c'est là que ça se situe, c'est-à-dire que la représentation n'est pas ce qu'on voit. Ce qui est intéressant, ce n'est pas l'image qu'on voit, c'est l'image à quoi nous envoie l'image qu'on voit. Comme ce n'est pas le texte qu'on entend, c'est à quoi nous envoie le texte qu'on entend. Donc, c'est un au-delà de ce qu'on voit et de ce qu'on entend qui est donc uniquement créé par l'imagination. Et, récemment, en travaillant justement sur les pièces de Fosse et d'Harrower, j'ai commencé à m'exprimer comme ça même pour les acteurs, c'est-à-dire de dire de rester dans l'écriture, de ne pas incarner, de ne pas vraiment penser à représenter quelque chose mais de rester dans le domaine du potentiel, de rester dans le domaine du possible – les astrophysiciens diraient un “champ de possibles”, c'est une expression qui m'a beaucoup plu – de rester en réserve, dans toutes les formes multiples et souhaitablement contradictoires que pourraient prendre les imaginations. Et avec un très petit déclic, on peut faire que les imaginaires créent des mondes gigantesques. C'est un peu sur cette idée-là que ce qu'on fait a peu d'importance. Ce qui est important, c'est de ne pas boucher ce travail de passer au-delà, d'être quand même à l'écoute. On parlait de la passivité, en fait, il faut apprendre à lire, c'est tout simple. Il faut apprendre à lire, il faut apprendre à parler si on veut faire du théâtre. Pour apprendre à lire, il faut écouter ce que le texte dit, mais ce qu'il dit vraiment et ce qu'il dit au-delà de lui-même et ce qu'il dit justement avec ses sonorités et ses rythmes, et je crois qu'en lisant, même à voix basse, on entend quelque chose, on entend le son, on entend le rythme. Et je pense que c'est vraiment là que ça se situe et que si on est très précis sur l'écoute des sensations que créent les sons et les rythmes, et si on laisse voler tout ça dans l'espace, que les acteurs ne fassent pas écran, qu'ils ne fassent pas des cloisons entre eux, et entre eux et l'espace, alors je pense que toute cette matière mentale, comme vous dites, ce monde mental se met à proliférer, comme Michel Cassé nous apprend que le vide est plein de particules virtuelles qui interagissent entre elles. Je pense qu'on peut absolument, au théâtre, travailler sur cette notion, sur cette conception, même si on ne les voit pas, ces particules virtuelles, mais justement parce qu'on ne les voit pas – on peut travailler sur ce qu'on ne sait pas, on peut travailler sur ce qu'on ne comprend pas et on peut travailler sur quelque chose qu'on ne peut absolument pas définir. Maintenant je parle de ça très franchement aux acteurs.

Alain Veinstein ____ D'ailleurs, vous ne pouvez pas dire exactement ce que vous cherchez à faire quand vous faites une mise en scène. Par contre, vous savez ce que vous ne voulez pas faire. Et alors, dans ce livre qui pour l'instant est en train de tenir vos feuilles pour les protéger du mistral – *Espaces perdus*, le premier livre de vos réflexions – vous dites tout simplement : « ne pas construire d'artificielle cohérence, ne pas chercher à donner un sens, ne pas embellir notre image, ne pas tricher, éliminer le menti, le faux semblant, le trompe l'œil, la convention, le comme si. »

Claude Régy _____ Si on y arrive, je veux dire ! (*Rires C. R.*) Oui.