

## Ne faites pas les acteurs !

Alexandre Barry est assistant de Claude Régy depuis 1998 et la création d'*Holocauste*. Il fait partie de l'équipe de création qui répète actuellement *Variations sur la mort*, de Jon Fosse. Cet entretien a été réalisé au théâtre de la Colline le 5 Septembre 2003.

**Olivier Besson** Je voudrais que nous parlions le plus concrètement possible des répétitions de *Variations sur la mort*, qui ont lieu en ce moment. Et pour cela, pourrai-tu nous donner des éléments de repère, quand à la manière dont ce travail s'organise ?

**Alexandre Barry** - Il y a trois mois de répétitions, parce que ce travail nécessite un temps fou. On répète actuellement depuis plus de deux mois, mais on se dit maintenant, que si l'on en avait quatre ou cinq, ce serait idéal. Trois mois ça peut sembler très long, mais ça ne l'est pas, les choses avancent, reculent, se perdent, c'est toute une gestation très brouillonne ; peu à peu seulement apparaissent des petites cristallisations, des moments de séquences, certains déplacements qui s'avèrent plus justes que d'autres, c'est complètement empirique.

Mais Régy commence préparer un spectacle au mois un an avant le début des répétitions : il y a tout le temps d'élaboration de la distribution, qui se fait et se défait, et tout un travail dramaturgique de recherche, de temps pour rêver, de découvertes d'autres choses, pour arriver chargé de toute une matière, aux premières répétitions. Le premier jour, on s'assoit autour d'une table, et ça m'a toujours troublé, les acteurs se connaissent à peine, et déjà au bout de deux minutes, on commence à lire. Il n'y pas de préambule, pas de discours liminaire, on ouvre tout de suite les brochures, et en général le premier jour on fait deux lectures de la pièce. C'est d'emblée être emmené dans une énergie de travail sidérante. Les lectures consistent à laisser respirer le texte, on laisse de l'air entre les mots et on laisse la pièce apparaître, sans aucune velléité d'interprétation, d'intention mais de manière complètement neutre et libre. Il s'agit simplement de faire résonner les mots, et de voir où cela nous emmène. Cette fois, le travail de lecture a duré une quinzaine de jours, dans cette salle de répétition où nous nous trouvons. Le premier jour donc, deux lectures du texte, mais dans les quatre ou cinq jours qui ont suivi, on n'a pas dû dépasser trente pages. On pouvait passer toutes une journée sur deux ou trois pages.

**O.B.** J'ai le souvenir, lorsque j'ai été assistant de Régy, d'une première lecture du *Cerceau* de Victor Slavkine, qui avait été précédée par un préambule dans lequel Régy avait demandé aux acteurs de procéder à une lecture très neutre, qui ne préjuge pas du tout du sens du texte. Puis la lecture avait eu lieu, elle avait été très longue, parce que le texte l'était, et à l'issue de cette lecture, Claude avait immédiatement reproché, de façon assez virulente, aux acteurs d'avoir trop joué, d'avoir mis beaucoup trop d'intentions, alors qu'ils avaient mis tous leurs efforts à ne pas le faire. Il a immédiatement posé et reposé cette exigence-là, du refus de jeu, de façon très forte, dès l'abord. Les choses se sont-elles passées de la même manière pour *Variations sur la mort* ?

**A.B.** - Ça ressemble parfaitement à ce qui s'est passé, et à ce qui se passe encore après deux mois de travail. Ne jouez pas, ne faites pas les acteurs, c'est des choses que l'on entend quotidiennement. C'est une espèce de phobie qu'il a, et une incroyable acuité à repérer toute tentative de jeu. C'est quelque chose qui n'est pas possible, tous les tons d'acteur sclérosent, orientent la phrase vers un seul sens, au lieu d'ouvrir à toutes les interprétations, à la contradiction, à une chose et à son contraire. Des intonations, il y en a toujours, mais elles ne doivent pas aller dans le sens de ce qui se dit, sinon, c'est un pléonasme mortifère, ce n'est pas possible. Or ça arrive instinctivement chez tous les acteurs, et tout le travail consiste à se dépouiller de ça.

**O.B.** concrètement, quelles stratégies, conscientes ou non, Régy a-t-il utiliser pour "dépiéger" le langage et aider les acteurs à se débarrasser de leurs intonations et intentions ?

**A.B.** - Au cours lectures, Régy peut avoir des remarques très dures, très exigeantes, mais le plus souvent il est d'une grande passivité, il laisse les acteurs se perdre et sentire d'eux-mêmes qu'ils sont dans quelque chose de fabriqué. Il y a eu des moments de lecture très fastidieux, où il ne se passait pas grand chose, mais il n'interrompait pas pour autant, il sentait qu'il était nécessaire de passer par là, par le fait d'être mauvais, de ne pas savoir. (Ce n'est qu'une fois que tout ce dont on ne veut pas est advenu, que l'on peut s'en débarrasser. Tant que ce n'est pas arrivé, c'est latent). Puis il disait, tout ce que vous avez entendu là, ce n'est pas la peine, et il leur disait qu'il fallait aller ailleurs, mais sans dire où. Il dit toujours qu'il ne le sait pas, qu'il n'en sait pas plus qu'eux, et qu'il faut simplement avoir le courage de tenter ensemble des choses, qui créeront peut-être quelque chose de sensible, d'étonnant. Se trouver face à un metteur en scène qui n'en sait pas plus que vous, c'est finalement très rassurant : il y a simplement des gens qui sont ensemble, et qui avec leurs instincts, vont essayer de faire que des sons vont raisonner, qu'une petite musique va s'inventer.

**O.B.** Est-ce que Régy a beaucoup parlé durant ces lectures, et de quoi ?

**A.B.** - Il ne dirige pas dans le sens où il ne cherche pas à obtenir quelque chose, puisqu'il ne sait pas ce qu'il cherche. Il commence à mettre en branle tout un imaginaire, avec des références de musique, d'images, de films, tout un matériau dramaturgique, qui crée peu à peu un univers, et qui fait travailler l'imaginaire de chacun. Cet univers va progressivement devenir commun, et à partir de lui un ton nouveau va apparaître, quelque chose qui va relier les gens entre eux. Mais ce n'est pas une méthode ou un savoir faire, ça se fait progressivement, très lentement, il n'y a pas une grille de lecture qu'il demanderait aux acteurs de mettre en pratique. Il y a encore des jours où on est dans un flou absolu. Il y a deux mois de travail, de questionnements qui se tiennent là, invisibles, et qui mine de rien commencent à avoir du poids, qui aident à ce que quelque chose se passe, mais on n'est jamais dans la recherche de quelque chose à faire. On cherche à sentire à partir de soi et des autres. Régy est là pour signaler ce qui n'est pas possible, alors il arrête, pour que ça reparte ailleurs. Peut-être veut-il toujours ramener les acteurs à son propre non-savoir. Dès qu'il voit un acteur qui semble savoir, ça le dérange. Lui ne veut pas avoir conscience de ce qu'il sait. Peut-être l'essentiel du travail consiste-t-il à ne pas s'éloigner de ce non-savoir. Simplement, à force, ce non-savoir s'élargit.

**O.B.** C'est comme un espace créé à partir d'anti-matière. C'est de l'anti-matière en expansion.

**A.B.** - Voilà, mais très vivante, qui prolifère, qui est très chargée, électrique parfois, nucléaire même, prête à exploser, mais jamais encore.

**O.B.** . Régy a l'habitude de répéter l'été, quand les théâtres sont fermés, afin d'avoir le plateau à disposition très longtemps, pour pouvoir en même temps que la recherche des acteurs, faire avancer celle de la lumière, avec une implantation préétablie. Après une quinzaine de jours de lecture, l'équipe arrive donc dans la grande salle du théâtre de la Colline. Le dispositif scénique est installé, les fauteuils sont là, comme déjà en attente du public, alors que l'on n'est près à rien, que l'on en sait de moins en moins ; qu'est-ce qui se passe, dans les premiers moments ?

**A.B.** - C'est un choc. L'espace est tout d'un coup gigantesque, très impressionnant. D'abord, l'assistant de Dominique Bruguère, l'éclairagiste, nous présente le dispositif en lumières, et c'est encore plus impressionnant. Et on se rend compte qu'il y a une force dans cet espace, et qu'il va falloir l'habiter de sur-présences. Assez vite Régy demande aux acteurs d'entrer en contact avec l'espace, en bougeant, en marchant, pour s'ouvrir à la vastitude de l'ouverture, de la profondeur, à la présence des uns et des autres, à fleur de peu. Il les invite à créer des lignes de forces entre eux, à se tenir silencieux, immobiles et à sentir où ils sont, sans surtout essayer de faire quoi que ce soit. C'est tout un temps d'acclimatation. Le premier jour, Régy ne va pas demander aux acteurs autre chose que ça, ce qui va provoquer des états qui permettront, le lendemain, de ne pas parler de n'importe où. Il y a déjà une sensation de l'espace qui se répercute en eux-mêmes, ils vont parler à partir d'un état provoqué par cette sensation. Tout se passe comme si l'espace qu'ils devaient explorer en eux-mêmes devait être au moins aussi vaste que celui dans lequel ils se trouvent. Il faut trouver un équilibre en ces deux espaces.

**O.B.** Le dispositif scénique dont tu parles est constitué d'une plate-forme flottante...

**A.B.** - Comme un immense tapis volant, qui peut évoquer ce que l'on veut, un désert, un radeau dans la stratosphère ou sur une mer de ténèbres, c'est complètement ouvert et incertain. Ce plateau s'avance au-dessus de la grande salle dont un certain nombre de rangs de fauteuils sont condamnés. Cela va créer un rapport très direct avec les premiers rangs et l'ensemble de la salle. Derrière, il y a une grande profondeur noire, tout l'espace du grand plateau, que l'on sent même si on ne le voit pas. Et donc entre cette plate-forme surélevée et le sol, il y a plusieurs mètres, mais pas de rebord, pas de barrières de sécurité, et les acteurs y évoluent, souvent dans très peu de lumière. Je vis toutes les répétitions avec l'angoisse très concrète de voir les acteurs qui flirtent avec cette lisière qui ouvre sur un gouffre noir. Ils doivent en permanence faire très attention, parfois ils sont à dix centimètres du bord, et moi j'ai toujours l'angoisse de l'accident. On leur dit de faire attention, de toujours garder une sécurité d'un mètre entre eux et le bord, mais dans le travail, dans l'improvisation, ça bouge. Et si un acteur tombe, c'est forcément un accident grave. Il y a donc un réel danger qui se mêle à celui de ne pas savoir ce que l'on fait et ce qui se passe. Claude provoque chez les acteurs des états où ils flirtent aussi avec des lisières d'états inconnus, de perte, d'étonnement, avec des gouffres de violence. On est constamment au bord de ces deux gouffres, métaphoriques l'un de l'autre. Et le texte de Jon Fosse lui aussi est lié à ça, à l'abolition des frontières de temps et d'espace, à l'incertitude des limites entre la vie et la mort. Fosse a écrit un conte pour enfant qui s'appelle *Kant*, en référence bien sûr au philosophe, mais kant en norvégien signifie le bord, la lisière. Dans ce conte, un enfant demande à son père "qu'est-ce qu'il y a au bord du monde ?" Se retrouver au bord de ce kant en permanence, produit sans cesse des échos, le choix de ce dispositif scénique n'est donc pas du tout un hasard, même s'il ne cherche pas à signifier directement quoi que ce soit. Donc tout le monde pense à ce vide qui attend, avec cette voix d'enfant qui pourrait être celle de Régy qui demande "qu'y a-t-il au bord du monde ?"

**O.B.** Régy passe beaucoup de temps en répétitions à raconter aux acteurs des histoires, qui proviennent de tous les matériaux dramaturgiques qu'il a pu assembler en amont. Il se réapproprie ces matériaux, sans aucun souci d'exactitude, et invente à partir de là. J'aimerais que tu nous dises de quoi il parle, et à quoi servent ces envolées auxquelles il se laisse volontiers aller.

**A.B.** - Ce qui lui semble très important, c'est de dérailler d'un quotidien, d'une pensée alimentaire, de se déconnecter de cet état de réalité, pour insuffler petit à petit une complexité, pour exagérer les choses, leur donner une dimension qui inclue la chose, son contraire, l'aberration. Il aime bien raconter des horreurs, des trucs sals, dégueulasses, impressionnants,

horribles, le but est que ce ne soit pas habituel. Il peut être très drôle, faire des blagues, des imitations, prendre l'accent du midi, ça en surprendrait plus d'un de l'entendre, et enchaîner juste après avec des horreurs ayant trait à la sexualité, à l'inhumanité de l'humanité. Les histoires sont vraiment faites pour inciter les acteurs à se créer un imaginaire étonnant, qui ne soit pas habituel. Dans la démesure des choses, de l'inhabituel peut se passer. Il parle beaucoup de mythologies, ça provoque en lui beaucoup d'images, il improvise à partir de tout ça. Il est de plus en plus fasciné par les astrophysiciens ou les biologistes, qui font des découvertes qui remettent en question ce que l'on croie savoir. En plus, ces gens-là inventent un nouveau vocabulaire pour décrire des choses incertaines, nouvelles, et ça, ça s'appelle de la poésie. Ils inventent donc un langage poétique qui est d'un seul coup complètement nouveau, non sclérosé, ils remettent en doute le réel, et invitent à penser et à parler différemment. Ça crée des images, des visions nouvelles.

**O.B.** Alors par exemple, Régy monte un texte de Jon Fosse et lit par ailleurs des textes de Michel Cassé sur les dernières découvertes de l'astrophysique, à quoi cela lui sert ?

**A.M.** - Pour préparer ce spectacle, Claude est allé rencontrer Michel Cassé et ses collègues à l'institut d'astrophysique, pour qu'il leur explique très simplement ce qu'est le temps et l'espace. Claude lit des choses parfois très complexes, il dit qu'il ne comprend pas, mais quand il ne comprend pas il y a une autre compréhension qui advient. Arrivé en répétitions, il n'en sait peut-être pas plus, mais il a des incertitudes plus précises ! Ça lui sert à alimenter sa fontaine de la mise en doute : toutes les découvertes qui se font remettent en permanence en doute ce qui vient d'être découvert. Du coup on ne sait rien, et on ne peut pas savoir, et si dans les phrases de Fosse, on n'entend pas qu'on ne sait pas ce que l'on dit, qu'on est traversé par des champs de forces qui nous dépassent absolument et dont on ne sait rien, c'est mort et non avenu. Tout ce qui peut créer du chaos, de l'incertitude, est le bienvenu.

**O.B.** Donc il va par exemple parler aux acteurs de l'expansion de l'univers, plutôt que de leur demander d'entrer à jardin ou à cour, ou d'aller plus vite ou plus lentement. J'ai ce souvenir lors des répétitions de la dernière reprise de *L'Amante Anglaise* avec Madeleine Renaud : elle demandait par exemple à Claude si elle devait parler plus ou moins vite, ou regarder plutôt là ou là, et Claude ne savait pas comment faire pour ne pas répondre à la question et faire entendre que ce n'était pas une bonne question. Répondre à cela ne l'intéresse pas du tout.

**A.B.** - Il s'en fout complètement. Ce qu'il cherche, c'est permettre aux acteurs d'être dans un état de liberté permanent, qui les rende forts, riches, pleins, irradiants de cette liberté, même s'ils ne savent pas quoi en faire, et peu importe qu'ils entrent à jardin ou à cour. Encore aujourd'hui, au bout de deux mois de répétitions, les places ne sont pas fixées, tout et à réinventer quotidiennement. A moment donné, malgré tout, pour la lumière et pour avoir des repères, les choses vont se fixer, mais ce seront plus des trajectoires ouvertes, que des placements très précis. En même temps, et c'est contradictoire, Régy aime essayer de respecter le plus précisément possible les didascalies, parce qu'elles ont une force. Les auteurs contemporains ont une culture cinématographique, et donc les indications d'images qu'ils donnent ont la valeur de plans muets au cinéma, elles construisent des images scéniques. La façon dont Fosse décrit comment on va toucher l'autre, ou comment va se faire un regard, tout cela est très précis et Régy s'attache à le respecter et à le nourrir de vie, d'inventions, pour que ça devienne un étonnement de voir ça. Là-dessus il est très directif. Il peut faire reprendre un mouvement quarante fois de suite, mais par contre, les moments de silence, le moment où les acteurs vont prendre la parole, c'est totalement libre. Il ne leur demande jamais d'exécuter quelque chose. D'ailleurs on entend bien tout ce qu'il y a de destructeur dans ce mot. Picasso disait, achever une toile c'est l'achever, on est vraiment dans ça. Dans un spectacle précédent, Yann Boudaud avait tout un jeu avec ses mains, et beaucoup de gens étaient très

impressionnés par la précision sensible de ces gestes, alors qu'ils étaient réinventés chaque jour. Jamais Claude ne dira qu'un acteur doit lever le bras quand il dit telle chose par exemple, ça va changer d'un jour à l'autre en fonction de son état, de ce qui se passe dans la salle. Claude cherche à ce que ça ne soit jamais fixé. Ça peut être magnifique un soir avec un geste, et le lendemain tout aussi bien sans rien, ce n'est pas là que ça se passe. Tout dépend de la manière dont les acteurs sont chargés, traversés par les mots et pas les images qu'ils créent en eux. Si un soir l'acteur fait toute la représentation sans bouger, les yeux fermés, de dos, si ça crée quelque chose, Claude sera le plus heureux des hommes, même si le spectacle, du coup, est foutu, en l'air totalement. Si tout d'un coup se passe une expérience unique, il est preneur. Il dit tout le temps soyez libres, détachez vous de tout ce que vous croyez savoir faire, de tout ce que vous croyez être, et laissez-vous imprégner de tout ce qui se passe entre vous, et de la vie qui circule. Quand il dit "je ne fais pas du théâtre", c'est un peu de la provocation, mais c'est vrai, il déteste tout ce qui rappelle une forme de théâtralité.

**O.B.** On pourrait peut-être dire que la grande précision que demande Régy aux acteurs n'est pas de l'ordre du geste ni du faire, mais de l'endroit où ils doivent se tenir en eux-mêmes ? Ce qui compte n'est pas non plus ce à quoi ils pensent, mais bien un type très particulier d'état mental ?

**A.B** - Claude dit toujours aux acteurs qu'il ne veut pas savoir à quoi ils pensent, à partir du moment où ils pensent à quelque chose. Ce qui importe effectivement, c'est l'attitude mentale qui fait que l'on est branché sur un cinéma intérieur, une création d'images, et aussi un reliment aux partenaires. Si un acteur fait un pas de cinq millimètres, il veut que tous les autres le sentent. Il veut une ultra-sensibilité à tout ce qui arrive, et tout cela doit se faire sans effort, dans un état qui fait que les choses arrivent. C'est l'histoire du tireur à l'arc japonais. Le jour où il met sa flèche dans le mille, son maître lui dit, aujourd'hui, ça a tiré. Ce n'est pas toi, mais cela t'as dépassé. Aujourd'hui, ça s'est passé, ce n'est plus de l'ordre de la volonté. C'est quand on s'est débarrassé de toute intention, de tout vouloir, que quelque chose peut se passer, qui va bien au-delà de ce que Régy pouvait attendre. Il est toujours très content d'être surpris quand ce qui se passe va au-delà de ce qu'il avait imaginé.