

**La Manufacture – Haute école de théâtre de Suisse romande**

**Exigence partielle à la certification finale**

**Une traversée d'*Ode Maritime* :  
La place du silence**

**Mémoire de Claire Deutsch**

« Ce qui se tait, tu le tiens sur le bout de la langue »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Raphaël Heyer, *A Cheval sur le trépas*, Paris : L'Harmattan, 2009 (Poètes des Cinq Continents), p.34.

## **Résumé**

Un mémoire pour tout comédien qui en fait trop. Comment travailler avec la peur du vide, du silence : découvrir l'esthétique d'un metteur en scène, Claude Régy, qui nous apprend que le silence est nécessaire ; rencontrer l'écriture d'un poète, Pessoa, qui marie les contraires, allie le silence au fracas ; observer la pratique d'un comédien, Jean-Quentin Châtelain, qui a d'abord appris à se taire pour se faire passeur.

## **Remerciements**

Je tiens à remercier mon tuteur, Arnaud Rykner, Rita Freda, Jean-Yves Ruf, Stéphane Cancelli, Dominique Falquet, Philippe Saire, Claudia Bosse, Claude Régy, Jean-Quentin Châtelain, Raphaël Heyer, Adrien Barrazone, Vincent Brayer et ma famille...

# SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>7</b>
<b>I) CLAUDE REGY : UN SILENCE ESSENTIEL</b> .....	<b>9</b>
1) LE SILENCE : MATRICE D'UNE ESTHETIQUE.....	9
a) <i>Le silence : d'où on vient ? d'où ça vient ?</i> .....	9
b) <i>Le silence, lien avec la mort : où va-t-on ?</i> .....	10
c) <i>Le silence pour atteindre l'essence.</i> .....	11
2) « LE SILENCE AGRANDIT L'ESPACE » .....	12
3) LE SILENCE COMME RUPTURE DE LA LIGNE.....	13
4) LE SILENCE COMME CHAMBRE D'ECHO.....	15
5) LE SILENCE EST UNE ECOUTE. ....	16
<b>II) ODE MARITIME : UN TEXTE ENTRE L'IMMERGER ET L'EMERGER.</b> .....	<b>18</b>
1) UN SILENCE INSCRIT DANS UNE PARTITION.....	18
2) L'UNIVERS MARIN : <i>LE SILENCE DE LA MER</i> .....	22
3) « <i>DES SILENCES BRUISSANTS</i> », ENTRE LE YIN ET LE YANG . ....	24
a) <i>Quels oxymores crée Pessoa ?</i> .....	24
b) <i>Pessoa hétéronyme.</i> .....	26
c) <i>Yin et Yang : Principe de la philosophie chinoise.</i> .....	28
<b>III) ODE MARITIME : LA REPRESENTATION ET LE SILENCE</b> .....	<b>30</b>
1) L'ACTEUR ET LE SILENCE.....	30
a) <i>Une rencontre inscrite sous le signe du silence.</i> .....	30
b) <i>La place du silence dans les répétitions.</i> .....	31
c) <i>Au cours de la représentation...</i> .....	33
2) LE SPECTATEUR ET LE SILENCE.....	36
a) <i>Le silence : un espace pour le spectateur.</i> .....	36
b) <i>Le silence et la limite de la perception.</i> .....	37
c) <i>Un silence actif.</i> .....	38
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>39</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>41</b>
I) ŒUVRES LITTÉRAIRES .....	41
II) DE CLAUDE REGY ET SUR CLAUDE REGY. ....	41
1) <i>Ouvrages</i> .....	41
2) <i>Revues</i> .....	41
3) <i>Documents audio-visuels</i> .....	41
III) ŒUVRES GÉNÉRALES. ....	42
<i>Article</i> .....	42
<i>Dictionnaires et encyclopédies</i> .....	42
<i>Dossiers</i> .....	43
IV) ENTRETIENS (PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE) .....	43

<b>ANNEXES .....</b>	<b>44</b>
ENTRETIEN AVEC DOMINIQUE FALQUET, PROFESSEUR DE TAI-CHI .....	45
ENTRETIEN AVEC JEAN-YVES RUF .....	47
ENTRETIEN AVEC JEAN-QUENTIN CHATELAIN.....	50
ENTRETIEN CROISE AVEC CLAUDE REGY.....	54

## Introduction

Nous vivons dans une société où le silence n'a pas ou peu de place : « Le monde se remplit de bruit, de son, de simili-musique, à quoi s'ajoute le bruit des machines. »<sup>2</sup> Le silence semble effrayer puisqu'on le nie. J'éprouve en effet cette peur et d'autant plus sur scène. Elle se manifeste notamment par de l'agitation et une volonté d'en faire trop. Les intervenants m'encouragent à « assouplir mes intentions de jeu, mon articulation un peu excessive, à gagner en finesse ». Jean-Yves Ruf<sup>3</sup>, le directeur de ma formation à la HETSR<sup>4</sup>, me conseille d'être davantage dans le vide que dans le plein. Ma recherche commence à ce moment-là. Qu'est-ce que cela signifie « être dans le vide » ? Lors d'un stage intitulé « De la personne au personnage », mené par Denis Maillefer et Antoine Jaccoud, j'ai éprouvé quelque chose de nouveau<sup>5</sup>. A la présentation de l'atelier, j'ai réalisé une improvisation où j'ai pris le temps de dire, de me taire, de regarder les gens, de me laisser déstabiliser, d'être là. C'était un effort de retenir ce qui demandait à sortir, de ne pas me laisser entraîner ou paralyser par la peur. Je me suis sentie fragile. J'ai accepté de laisser échapper mon trouble au lieu de vouloir affirmer à tout prix. Comment maintenant travailler avec le silence et ne pas être dépassée ?

Il s'agit de comprendre ce qu'est le silence, ce qu'il représente. Claude Régy le caractérise comme « une forme de vide »<sup>6</sup>. D'après L'Encyclopédie Universalis, le terme *vide* qualifie « ce qui n'est marqué par rien de particulier, qui est sans intérêt, sans valeur, sans signification ; creux ». Cette définition, négative, traduit la pensée d'une culture occidentale qui considère que le vide - et le silence- n'apporte rien et qu'il est à éviter. Je me détourne donc de cette conception.

Je découvre ensuite, en mai 2009, le poème de Pessoa, *Ode Maritime*<sup>7</sup>, mis en scène au théâtre de Vidy-Lausanne par Claude Régy et interprété par Jean-Quentin Châtelain. La pièce réserve une place particulière, importante au silence. Je décide alors

---

<sup>2</sup> Claude Régy, *Au-delà des larmes*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 2007, p.125.

<sup>3</sup> Jean-Yves Ruf, Directeur de la Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande, depuis 2007.

<sup>4</sup> Haute Ecole de Suisse Romande, *La Manufacture*, à Lausanne.

<sup>5</sup> Stage donné du 1<sup>er</sup> juin au 30 juin 2009 par Denis Maillefer, Directeur pédagogique de la Haute école de théâtre de Suisse romande de 2006 à 2009 et Antoine Jaccoud, Professeur de dramaturgie active à la HETSR.

<sup>6</sup> Claude Régy, *Au-delà des larmes*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 2007, p.67.

<sup>7</sup> Fernando Pessoa, *Ode Maritime*, Paris : Editions De La Différence, 2009.

d'orienter mes recherches vers le travail de ce metteur en scène davantage inspiré par les principes de la philosophie chinoise. En effet, Claude Régy « pense que le silence, comme toute passivité, comme le vide, est créateur et énergique »<sup>8</sup>. Un principe passif serait donc à l'origine d'un principe actif. Comment est-ce possible ?

Comment, en tant que comédienne, je peux faire naître un « silence énergétique » ?  
Ou comment le silence peut-il m'aider à être présente ?

Pour tenter de répondre à mon questionnement, je choisis d'analyser la place et l'enjeu du silence dans *Ode Maritime*. J'ai eu l'occasion de voir le spectacle à deux reprises, à Lausanne et à Strasbourg. Je ne dispose d'aucune captation, ni audio, ni vidéo, le metteur en scène refusant que ses pièces soient filmées ou enregistrées. Lors de la représentation au TNS<sup>9</sup>, j'ai focalisé mon attention sur les silences et j'ai procédé à un relevé personnel.

Nous observerons, dans une première partie, en quoi le silence constitue un des fondamentaux de l'esthétique de Régy. Puis, nous nous interrogerons sur son choix de texte : pourquoi *Ode Maritime* de Pessoa, poème entre l'immerger et l'émerger ? Enfin, nous essayerons de comprendre ce que le silence transforme durant la représentation, en quoi il agit.

---

<sup>8</sup> Claude Régy, *Au-delà des larmes*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 2007, p.67.

<sup>9</sup> TNS, Théâtre National de Strasbourg.



## I) Claude Régy : un silence essentiel.

### 1) Le silence : matrice d'une esthétique.

#### a) Le silence : d'où on vient ? d'où ça vient ?

Au début de notre vie nous sommes enfant. Claude Régy rappelle que le terme *Infans* signifie étymologiquement « qui ne parle pas »<sup>10</sup>. L'enfance est donc liée au silence. Dans ce silence originel tout est possible. Tout existe en puissance, ce qui sera dit et ce qui sera tu. L'acteur doit plonger « en lui » pour trouver « d'où viennent les mots »<sup>11</sup>. Comme le poète, il cherche l'endroit où ils naissent. Cette manière de procéder me fait penser à l'épisode de « la madeleine » dans l'oeuvre de Proust, *A la Recherche du temps perdu*. Dans la partie intitulée *Du côté de chez Swan*, le narrateur, adulte, se retrouve dans la maison familiale d'été. Il trempe une madeleine dans son thé avant de la manger, exactement comme il le faisait enfant. Lorsque le biscuit entre en contact avec les papilles du narrateur, celui-ci redécouvre une saveur ancienne. Et c'est tout un monde connu mais oublié qui renaît. Un goût d'enfance très profond submerge le narrateur. C'est comme s'il avait retrouvé un lieu perdu. Sous la direction de Claude Régy, avant de parler, le comédien semble devoir vivre une expérience similaire à celle de ce narrateur : faire entrer en contact le mot, la phrase à dire, avec un endroit en soi où cela résonne.

Jean-Quentin Châtelain explique<sup>12</sup> que Claude Régy demande aux acteurs, lors des répétitions, de traverser de longues périodes de silence avant de prononcer un mot. « Il faut savoir commencer par travailler sur le vide et le silence : c'est primordial quand on a l'audace d'émettre des sons (...) »<sup>13</sup>. Les termes « commencer » et « primordial » montrent en effet que le silence est premier, qu'il est à l'origine de la parole. Ainsi, pour Régy, le comédien est d'abord celui qui se tait. Il recherche cet état d'enfance afin de laisser naître « ses intuitions muettes »<sup>14</sup>. Il s'agit de faire émerger, tel un archéologue, « une langue oubliée »<sup>15</sup>, c'est-à-dire une autre langue, précieuse, qu'on connaissait mais qu'on a enterrée sous la pratique d'une langue quotidienne, usuelle.

---

<sup>10</sup> Claude Régy, *L'Ordre des morts*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 1999, p.83.

<sup>11</sup> Claude Régy, *Espaces perdus*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 1998, p.35.

<sup>12</sup> Entretien avec Jean-Quentin Châtelain, Lausanne, le 21 novembre 2009, cf. annexes, p.47.

<sup>13</sup> Claude Régy, *Espaces perdus*, up.cit., p.122.

<sup>14</sup> ibidem, p.83.

<sup>15</sup> ibidem, p.35.

## b) Le silence, lien avec la mort : où va-t-on ?

« On ne pense, on ne parle avec force que du fond de son tombeau : c'est là qu'il faut se placer, c'est de là qu'il faut s'adresser aux hommes »<sup>16</sup>. Au regard de cette phrase de Diderot, on peut se demander si le silence originel, d'où jaillissent les sons, et le silence final, où plongent ces sons, ne sont pas faits de la même matière. Il existerait donc un endroit primordial où l'*infans*, ce qui va être, et la mort, ce qui n'est déjà plus, se rejoignent.

Claude Régy est fasciné par la mort car elle est « l'image absolue de ce que nous ne pouvons pas connaître »<sup>17</sup>. Elle reste une question irrésolue. On ne peut que s'interroger à son sujet et donc être dans une recherche infinie. En général, les réponses provoquent un arrêt de la pensée, elles marquent la fin d'un processus. Pour être toujours en mouvement, il s'agirait de placer au cœur de notre vie cette énigme absolue, la mort. Régy rappelle qu'« elle est toujours mêlée à la vie, qu'elle est tout le temps présente. »<sup>18</sup>. Il en fait l'enjeu de son théâtre<sup>19</sup>. En quoi la représentation d'*Ode Maritime* deviendrait-elle un face à face avec la mort ? L'acteur, seul en scène, s'extirpe de l'ombre et du silence lentement, tel un revenant, pour donner le texte de Pessoa face au public. On ne reçoit donc pas ce qui est dit par le biais d'une fiction mais de façon très directe. Jean-Quentin Châtelain semble parler, comme le dit Diderot, « du fond de son tombeau ».

*Ode Maritime* se referme autour du mot « silence » :

*Puis rien, que moi et ma tristesse,  
Et la grande ville maintenant pleine de soleil  
Et l'heure réelle et nue comme un quai déjà sans navires,  
Et la rotation lente de la grue qui comme un compas qui tourne,  
Trace un demi-cercle de je ne sais quelle émotion  
Dans le silence bouleversé de mon âme...*<sup>20</sup>

Les points de suspension peuvent évoquer le dernier souffle. Ils contiennent aussi tout ce qui reste indicible. Ce que ressent Pessoa ne peut plus être nommé : « je ne sais quelle émotion ». Ces derniers vers annoncent que le soleil est déjà levé. La fin de la

---

<sup>16</sup> Diderot, cité d'après Arnaud Rykner, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris : José Corti, 1996, p.281.

<sup>17</sup> Entretien : « Mémoire du théâtre », 1996, extrait du documentaire réalisé par l'INA et le ministère de la culture et de la francophonie.

<sup>18</sup> Entretien avec Claude Régy, Strasbourg, le 24 janvier 2010, cf. annexes, p.51.

<sup>19</sup> Claude Régy, études et témoignages réunis et présentés par Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Les Voies de la création théâtrale*, vol. 23 (ouvrage accompagné d'un DVD-ROM conçu par Eric Vautrin), Paris, CNRS Éditions, coll. Arts du spectacle, 2008, p.308.

<sup>20</sup> Fernando Pessoa, *Ode Maritime*, Paris : Editions De La Différence, 2009, p.91.

nuit correspond à la fin du poème. La ville est « pleine de soleil » : la lumière remplit, prend tout l'espace et devient accablante. La « tristesse » du poète est soudain trop visible. C'est comme si on se réveillait d'un long rêve et qu'on se retrouvait face à « l'heure réelle », face à une réalité plus pauvre que celle du songe.

A la fin de la représentation, lorsque Jean-Quentin Châtelain a prononcé les derniers mots, une lumière très intense nous aveugle et un son fort et très aigu nous assourdit. Ce fracas dure une seconde et tout s'éteint subitement. Les derniers mots du poème ont résonné en moi, c'est comme si tout avait été débranché et que je me retrouvais seule face à moi-même, face à mon propre silence et à ma propre fin : « N'est-ce pas à la fin des histoires que la grande inquiétude devrait faire son entrée ? »<sup>21</sup>. J'ai eu l'impression d'avoir traversé une *heure bleue* dilatée. L'heure bleue, c'est le moment fugace où l'apparition du jour est imminente, et où la nature se tait complètement. Les oiseaux, les grenouilles, toute la faune attend en silence. A l'instant où le premier rayon de l'aube point, le monde diurne se met en branle *crescendo*. Les oiseaux ne piaillent jamais aussi fort qu'à ce moment-là. Il s'agit du chorus matinal. Ce silence « avant la tempête » apparaît comme un suspens, le temps semble s'arrêter. C'est comme si on retenait sa respiration. L'heure bleue est un moment inquiétant : la lumière pourrait ne plus surgir et ce serait la fin du monde. La représentation a été pour moi ce suspens atemporel. L'heure bleue, c'est peut-être aussi ces points de suspension qui terminent le poème. La lumière et le son, retentissants, qui surgissent à la fin du spectacle, peuvent évoquer le chorus matinal.

### c) Le silence pour atteindre l'essence.

Passer par le silence permet aux acteurs de se dépouiller. Cela les amène non seulement à « exister en tant qu'eux-mêmes » mais aussi à « laisser voir à travers eux autre chose qu'eux-mêmes »<sup>22</sup>. Le comédien doit faire tomber ses masques, abandonner ce que Régy appelle « les procédés »<sup>23</sup> : il s'agit de « revenir au plus près du texte pour éviter certains déraillements qui viennent des habitudes professionnelles. Les acteurs s'entendent mutuellement, ils s'imitent plus ou moins. Les professeurs, les metteurs en

---

<sup>21</sup> Claude Régy, *Espaces Perdus*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 1998, p.103.

<sup>22</sup> Claude Régy, *L'Etat d'incertitude*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 2002, p.25.

<sup>23</sup> Entretien avec Claude Régy, Strasbourg, le 24 janvier 2010, cf. annexes, p.58.

scène leur recommandent d'aller plus vite quand c'est ennuyeux. Le temps passe et on est content que ça aille vite, on attend le prochain rendez-vous.»<sup>24</sup> Régy va à l'encontre de cette pratique et, sous sa direction, le comédien apprend à ralentir et à se taire.

Comment dire une chose précieuse sans la gâcher ? Régy note que « nombre de choses sont trop délicates pour qu'on les pense ; un beaucoup plus grand nombre encore pour qu'on en parle.»<sup>25</sup>. D'après *Le Petit Robert*, quelque chose de délicat est « fragile » et « sensible aux moindres influences extérieures ». Or, dire, c'est projeter à l'extérieur de soi. Les mots effectuent un trajet et sont alors soumis à des forces extérieures qui peuvent les briser. Si Régy demande de ne pas parler des « choses délicates », c'est qu'on risque de les abîmer, de les banaliser, de leur enlever leur part secrète. Le fait de dire amènerait à dévoiler la chose seulement en surface. Se taire permettrait alors d'en conserver l'essence. Mais il ne s'agit pas d'opposer le silence et la parole. Lorsque le comédien profère un texte « le silence devrait continuer à être perçu sous les mots. »<sup>26</sup>. C'est comme si le mot était la pointe visible et petite de l'iceberg, une sorte de surface. Le silence qui doit exister sous le mot est peut-être l'essence de la chose exprimée par ce mot. Il semble être une matière permanente et stable tandis que les mots s'apparentent à des accidents émergents à la surface de ce silence.

## 2) « Le silence agrandit l'espace »<sup>27</sup>

Le silence peut se définir comme une durée pendant laquelle aucun bruit, aucun son n'est émis. Il est donc lié au temps. Cependant, Claude Régy le met aussi en lien avec l'espace : « Le silence agrandit l'espace. »<sup>28</sup> « La lenteur aussi. Il y a peut-être un rapport silence-lenteur-espace. Peut-être s'agit-il de la même matière. »

En quoi le silence peut-il avoir un rapport avec l'espace ? Et pourquoi le silence agrandirait l'espace ? Dans un lieu délimité tel qu'une salle de représentation on peut identifier la source de l'émission d'un bruit. En entendant un son, le spectateur se focalise sur celui-ci. Un effet de zoom se produit. Claude Régy explique en effet que « tout ce qui fait du bruit attire l'attention et ratatine le vide. »<sup>29</sup> Le silence est donc nécessaire pour ouvrir notre conscience et percevoir un espace sans limite.

---

<sup>24</sup> *ibidem*.

<sup>25</sup> Claude Régy, *Espaces Perdus*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 1998, p.57.

<sup>26</sup> Claude Régy, *op.cit.*, p.122.

<sup>27</sup> Claude Régy, *L'Ordre des morts*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 1999, p.71.

<sup>28</sup> *ibidem*.

<sup>29</sup> Entretien avec Claude Régy, Strasbourg, le 24 janvier 2010, cf. annexes, p.53.

Régy double le silence du ralenti car il estime que « c'est aussi un élément de déréalisation, un élément qui distend, qui délimite un espace beaucoup plus grand. [Il] pense qu'il y a une relation entre l'espace et le silence/ la sensation qu'on en a. [Ce serait] presque empirique ». D'après lui, « si on fait respecter le silence, si on ne s'agite pas à remplir l'espace de mouvements précipités, il y a quelque chose qui s'installe d'une autre dimension. ».<sup>30</sup> Au début de la représentation d'*Ode Maritime*, Jean-Quentin Châtelain entre sur le plateau, marche lentement, monte les marches qui le mènent sur un promontoire et se plante au bout de ce pont. Tout cela a lieu dans un silence absolu de deux minutes. Ce temps m'a permis, en tant que spectatrice, de me détacher de mon quotidien et de plonger sans brusquerie dans un autre univers, béant. J'ai pu ainsi me mettre à l'écoute de la salle entière, sentir le public qui m'entourait. Ce silence nous a mis ensemble, les spectateurs et l'acteur, et il a également ouvert mon espace mental. Pour déployer notre esprit, Régy pense qu' « il est intéressant d'imaginer qu'au lieu d'avoir trois dimensions d'espace et la dimension du temps, il y aurait dix ou onze dimensions d'espace ». Il ajoute que « c'est inimaginable car on n'a pas été élevé avec cette idée, [que] c'est une ouverture d'esprit fabuleuse, et [que] c'est aussi une façon d'agrandir l'espace. »<sup>31</sup>

Claude Régy explique que, pour Pessoa, « Dieu est la sensation d'un autre espace, d'un espace plus vaste »<sup>32</sup>. Si le silence nous donne la sensation que l'espace est plus grand, il nous amène alors à réaliser l'expérience du divin - au sens même où Pessoa l'entend. D'après Régy, « tout les grands écrivains sont des agrandisseurs d'espace »<sup>33</sup>.

### 3) Le silence comme rupture de la ligne.

François Cheng explique que « dans l'existence d'un être particulier, le Temps suit un double mouvement : linéaire et circulaire. »<sup>34</sup> C'est le vide qui amène une discontinuité dans le déroulement temporel et introduit ainsi « un mouvement circulaire qui relie le sujet à l'Espace originel ».

D'après Claude Régy<sup>35</sup>, l'écriture correspondrait à un mouvement linéaire car il la décrit comme un courant, un *continuum* qu'il ne faut pas arrêter. Le texte semble alors

---

<sup>30</sup> Entretien avec Claude Régy, Strasbourg, le 24 janvier 2010, cf. annexes, p.53.

<sup>31</sup> *ibid.*

<sup>32</sup> *ibid.*

<sup>33</sup> *ibid.*

<sup>34</sup> François Cheng, *Vide et plein*, Paris : Editions du seuil, 1991, p.68.

<sup>35</sup> Claude Régy, *L'Etat d'incertitude*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 2002, p.44.

être une ligne. Cependant, le metteur en scène relève également que l'acteur doit créer « des arrêts en surplomb sur le vide »<sup>36</sup> en détachant des mots, en laissant en suspens des phrases. Le comédien coupe ainsi la ligne. Le courant n'est donc plus continu. L'interruption crée un vide et permet d'introduire ce deuxième mouvement, circulaire, dont parle François Cheng. Les suspens permettent d'éclairer une globalité. Le terme « en surplomb » renvoie en effet à l'idée de hauteur. Le comédien ne s'arrête pas sur un détail pour s'y perdre, il prend une distance qui lui permet de voir, de sentir le tout. Il sort du courant sans l'arrêter. Sachant que Régy porte un intérêt particulier à la philosophie chinoise et pour comprendre ce que peut être cette position de « surplomb sur le vide », j'ai interrogé mon professeur de Taï-Chi, Dominique Falquet. Ce dernier répond par le détour de la métaphore :

*« Le reflet de la lune sur la rivière ne peut être statique, puisque la rivière bouge tout le temps. Il ne faut pas chercher à bloquer la rivière, à arrêter le courant. Par contre, quelque chose peut rester immobile. L'esprit peut être en retrait, le processus mental se déroule comme une pelote. Il s'agit en fait d'éviter toute stagnation. »*<sup>37</sup>

Ainsi, le silence qui rompt la ligne est davantage une pause qu'un arrêt. Ce dernier marque une fin, il est irréversible. *Le Petit Robert* définit l'arrêt comme « l'état de ce qui n'est plus en mouvement ». Or, un silence stagnant, qui bloque le courant, apparaît comme un temps mort où plus rien ne se passe. Claude Régy indique que ces arrêts surplombent « le vide », c'est-à-dire un gouffre, une immensité, un danger. Durant ces pauses, le comédien est donc plus que jamais vivant. Dans *Ode maritime*, Jean-Quentin Châtelain est littéralement au bord du précipice. En effet, durant les deux heures de représentation, il est planté comme un roseau à l'extrême bout d'un pont surplombant le vide. Pour Régy, cette passerelle donne « de la présence à l'acteur »<sup>38</sup>. Ainsi, durant les silences, ce dernier continue à vibrer et le public peut rester suspendu.

---

<sup>36</sup> *ibid.*

<sup>37</sup> Entretien avec Dominique Falquet, Professeur de Taï Chi à la HETSR, Lausanne, le 14 mai 2009, cf. annexes, p.45.

<sup>38</sup> Entretien avec Claude Régy, Strasbourg, le 24 janvier 2010, cf. annexes, p.56.

#### 4) Le silence comme chambre d'écho.

Valérie Drevelle est une comédienne qui travaille régulièrement avec Régy. Avec lui, elle a appris à « faire tomber les mots comme des pierres dans un puits. Comme cela, on entend l'écho et on perçoit la profondeur du trou, de la béance dans laquelle on est. »<sup>39</sup>. L'acteur doit donc laisser le temps aux mots de naître et de réaliser leur voyage. Il ne domine pas le texte, il le lâche pour le laisser vivre. Régy reproche souvent aux comédiens de vouloir aller trop vite. D'après lui, la rapidité empêche d'entendre. Elle compresse. Il faudrait toujours aérer un texte autant que possible : « les trous sont comme des chambres vides où résonnent les prolongements infinis de ce qu'on vient de dire »<sup>40</sup>. Ainsi, Le silence doit « se manifester à la fin d'une image ou d'un groupe de mots pour faire entendre les échos »<sup>41</sup>. Il forme un espace vide, comme une toile blanche où l'image pourrait venir se projeter. Pour aider l'acteur à « s'éloigner d'une signification trop précise, unique », Claude Régy donne des « indications très riches et très contradictoires »<sup>42</sup>. Le comédien ne peut donc pas asseoir un seul sens. Il oscille en permanence. L'instabilité l'oblige à rester en mouvement, à ne pas figer ce qu'il dit.

Nous avons vu précédemment que le silence agrandissait l'espace : la salle devient en fait une grande caisse de résonance. C'est pour cette raison que le plateau est presque nu, la « scénographie absente ». Un décor trop important absorberait les sons. Dans *Ode Maritime*, ils se réfléchissent sur la courbe gigantesque en fond de scène pour ensuite résonner en chaque spectateur.

Régy rappelle que le langage a ses limites, que le mot « neige », par exemple, ne traduit pas tous les états et toutes les couleurs de la neige. Le nom « départ » qui apparaît dans *Ode Maritime* fait surgir des images différentes chez chacun de nous. Pessoa utilise plusieurs fois le verbe « sentir » : « J'ai trop senti pour pouvoir continuer à sentir »<sup>43</sup>. Ce terme est polysémique. Il peut renvoyer à deux des cinq sens, l'odorat et le toucher ; il peut signifier davantage « ressentir » ou « pressentir ». Le temps du silence permet aux mots de se répandre et au spectateur d'entendre leurs multiples sens.

---

<sup>39</sup> Claude Régy, études et témoignages réunis et présentés par Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Les Voies de la création théâtrale*, vol. 23 (ouvrage accompagné d'un DVD-ROM conçu par Eric Vautrin), Paris, CNRS Éditions, coll. Arts du spectacle, 2008.

<sup>40</sup> Claude Régy, *L'Etat d'incertitude*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 2002, p.67.

<sup>41</sup> Entretien avec Claude Régy, Strasbourg, le 24 janvier 2010, cf. annexes, p.55.

<sup>42</sup> *Alternatives théâtrales* (Bruxelles), n°43, avril 1993, p.43.

<sup>43</sup> Fernando Pessoa, *Ode Maritime*, Paris : Editions De La Différence, 2009, p.67.

Le silence peut donc déplacer les limites du langage. Il ouvre un « monde des possibles »<sup>44</sup>.

## 5) Le silence est une écoute.

Lors d'un conseil pédagogique, le directeur de l'école, Jean-Yves Ruf, m'incite à « être davantage dans le vide ». Il m'explique qu'il s'agit « de se mettre en disponibilité, de se débarrasser de tout ce qui nous détermine trop et empêche de faire advenir autre chose »<sup>45</sup>. Quel est cet état d'ouverture et comment y accéder ? Au début de ma formation, j'avais le sentiment qu'en entrant sur le plateau il fallait produire, être actif. Le terme « acteur » contient le mot « acte », ce qui m'a peut-être amenée à penser que je devais acter, faire. Or, Claude Régy met surtout l'accent sur l'importance d'être prêt à recevoir, à écouter :

*« Il faut écouter, être disponible, sentir et concentré et détendu, laisser passer ce qui demande à passer. Ecoute de toutes les voix du texte, sens, émotion, mémoire, sonorité, imaginaire. Ecoute de toutes les voix des partenaires et aussi des vibrations du lieu. Ecouter avec toutes les oreilles qu'on a sur la peau. »*<sup>46</sup>

Si le silence est crucial dans le travail de Régy, c'est que le comédien en a besoin pour entrer dans cet état de disponibilité. L'image qui surgit de la phrase suivante : « Ecouter avec toutes les oreilles qu'on a sur la peau », est onirique et sensuelle. L'acteur apparaît percé, grand ouvert, prêt à recevoir et à être traversé par « ces voix ». Le pluriel montre que chaque chose qui participe à la représentation (texte, sons, émotion, mémoire...) est multiple. Rien ne doit être unilatéral. Il en va de même pour l'écoute. Le comédien ouvre « toutes [ses] oreilles ».

La représentation s'inscrit dans un espace-temps réel, et traditionnellement, sur la scène se déroule une fiction. Claude Régy privilégie le passage du texte à travers l'acteur vers le public. Il met donc l'accent sur l'univers réel. Il attache en effet une grande importance au lieu. D'après lui, il existe une vibration idéale. Pour l'atteindre il s'agit notamment de respecter des données physiques et architecturales précises. La scène doit occuper un tiers de l'espace et la salle deux tiers. Le dispositif est toujours pensé pour « améliorer les conditions acoustiques »<sup>47</sup>. Dans *Ode maritime*, la courbe gigantesque qui constitue la scénographie est un résonateur extraordinaire. Claude Régy

---

<sup>44</sup> Claude Régy, *Espaces Perdus*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 1998, p.40.

<sup>45</sup> Entretien avec Jean-Yves Ruf, Lausanne, le 6 juillet 2009, cf. annexes, p.46.

<sup>46</sup> Claude Régy, *op.cit.*, p.68.

<sup>47</sup> Entretien avec Claude Régy, Strasbourg, le 24 janvier 2010, cf. annexes, p.53.



considère également que « le lieu où se passe le spectacle et le lieu où le public le regarde doit être unique, sans séparation, sans distinction de décoration. »<sup>48</sup> Pour répondre à ces exigences, le metteur en scène transforme les salles où son spectacle est joué. Il raconte que « dans la salle du TNS, qui peut accueillir huit cent spectateurs, la jauge a été réduite à deux cent cinq places. A cause de la passerelle surélevée qui donne de la présence à l'acteur, les premiers rangs ont été supprimés. Les places de côté ont aussi été supprimées ainsi que celles du deuxième étage car c'était trop loin et trop plongeant. La lumière des sorties de secours a été estompée autant que possible.<sup>49</sup> » Ainsi, tous les spectateurs peuvent recevoir, écouter le texte dans des conditions optimales.

La relation entre l'acteur et les spectateurs est mouvante, vivante. Lors de la représentation d'*Ode Maritime* au Théâtre National de Strasbourg, le 23 janvier 2010, Jean-Quentin Châtelain a laissé un suspens au moment où quatre personnes sortaient bruyamment de la salle. Ne voulant pas que la parole qu'il proférait soit parasitée par ce genre d'événement, il a préféré faire une pause. Lors de notre entretien, Régy m'apprend que « quelques fois Jean-Quentin Châtelain fait des choses beaucoup plus violentes, plus fortes quand les gens bougent ou toussent, quand la salle est un peu bruyante. » L'acteur écoute donc le public, travaille avec lui et module en fonction de lui.

Claude Régy l'affirme : « toute littérature véritable est poésie. La poésie c'est un texte sacré, ça veut dire essentiellement relié à un secret »<sup>50</sup>. Un secret, c'est ce qu'on ne dit pas, c'est un silence sur quelque chose. Ainsi, la poésie est reliée à un silence. Régy choisit de mettre en scène *Ode maritime* en tant que texte sacré, relié à un secret, à un silence.

---

<sup>48</sup> Entretien avec Claude Régy, Strasbourg, le 24 janvier 2010, cf. annexes, p.56.

<sup>49</sup> *ibid.*

<sup>50</sup> Claude Régy, *Espaces Perdus*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 1998, p.115.

## II) *Ode Maritime* : un texte entre l’immerger et l’émerger.

« Derrida: " Ce qu’on ne peut pas dire, il faut l’écrire." »  
Claude Régy<sup>51</sup>

### 1) Un silence inscrit dans une partition.

Nous pouvons d’abord remarquer que dans le titre du poème apparaît le mot « Ode ». D’après *Le Petit Robert* ce terme provient du bas latin *oda* signifiant « chant » et se définit comme « un poème lyrique destiné à être chanté ou dit avec accompagnement de musique ». *Ode Maritime* semble donc avoir été écrite pour « être dite, chantée, crieée, proférée. »<sup>52</sup>. Pessoa fait référence à plusieurs chansons, « Chanson pour les navigateurs... », « Chanson du Grand Pirate »<sup>53</sup>: "Fifteen men on the Dead Man’s Chest./ Yo-ho-ho and a bottle of rum!", « Chanson de la vieille tante »<sup>54</sup>: "Etait la Belle Infante/ En son jardin assise,/ Son peigne d’or à la main,/ Ses cheveux elle peignait..."

Ces citations s’insèrent dans le corps du poème non seulement comme une autre voix mais aussi comme un refrain : la chanson du « Grand Pirate » apparaît quatre fois. Pessoa crée un autre leitmotiv qui ponctue le texte dans un mouvement de crescendo/decrescendo. En effet, le narrateur possède, au fond de lui, un volant qui tourne à des vitesses différentes. Au début du poème, ce volant « commence à tourner lentement »<sup>55</sup>. Puis, l’accélération s’effectue par paliers :

« *S’accélère légèrement le volant au fond de moi* »<sup>56</sup>  
« *S’accélère toujours plus le volant au fond de moi* »<sup>57</sup>  
« *Et l’accélération du volant me secoue nettement* »<sup>58</sup>  
« *Et avec un aveugle bruit d’émeute s’accroît*  
*La rotation vive du volant* »<sup>59</sup>  
« *... Dans une oscillation vicieuse, vaste, violente,*  
*Du volant vif de mon imagination...* »<sup>60</sup>

---

<sup>51</sup> Claude Régy, *L’Etat d’incertitude*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 2002, p.92.

<sup>52</sup> Entretien avec Jean-Quentin Châtelain, Lausanne, le 21 novembre 2009, cf. annexes, p.50.

<sup>53</sup> Fernando Pessoa, *Ode Maritime*, Paris : Editions De La Différence, 2009, p.47.

<sup>54</sup> *ibid.*, p.73.

<sup>55</sup> *ibid.*, p.23.

<sup>56</sup> *ibid.*, p.23.

<sup>57</sup> *ibid.*, p.29.

<sup>58</sup> *ibid.*, p.31.

<sup>59</sup> *ibid.*, p.33.

<sup>60</sup> *ibid.*, p.35.

Au deux tiers du texte, le rythme du volant atteint une rapidité extrême :

« Avec une vitesse démesurée, effarante,  
[...]  
Tourne maintenant que ma conscience, **volant**,  
N'est plus qu'un cercle de brume sifflant dans l'air »<sup>61</sup>

Enfin, le ralentissement et l'arrêt marque la fin du poème :

« Décroît sensiblement la vitesse du **volant**. »<sup>62</sup>  
« Tourne plus lentement au fond de moi **le volant** »<sup>63</sup>  
« (T-t—t---t----t-----t...) »  
**Le volant au fond de moi s'arrête** »<sup>64</sup>

Le poème peut apparaître comme une seule phrase constituée d'une protase et d'une apodose, c'est-à-dire de deux mouvements, l'un montant, longuement, jusqu'à l'acmé, et l'autre, descendant, rapidement, jusqu'à la chute.

Ce volant qui renvoie à « l'imagination » ou à « la conscience » du poète semble être un gouvernail intérieur. Celui qui profère le texte devient lui-même un bateau. Claudia Bosse<sup>65</sup>, au cours d'une Master classe, insistait sur ce rythme interne que nous devons activer et soutenir. C'est comme si le comédien devait mettre en marche au fond de lui un volant similaire à celui évoqué par Pessoa.

Comme le comédien, le poète travaille avec son propre corps. Il devient lui-même un instrument de musique lorsqu'il compare ses nerfs tendus à une « Lyre entre les mains du vent »<sup>66</sup>. Ainsi, le texte de Pessoa développe le thème du chant, du rythme.

Nous pouvons également remarquer qu'*Ode Maritime* s'apparente à une partition musicale. La mise en page typographique du poème accorde une place importante aux blancs. Ces espaces vacants sont peut-être un moyen, pour l'écrivain, d'« écrire du silence »<sup>67</sup>. Les strophes qui composent le texte constituent des blocs de tailles différentes. Entre ces pavés, il existe un espace libre, sans trace, qui peut renvoyer à un moment silencieux, une pause. La densité de chaque page varie en fonction de la récurrence de ces silences et en fonction de la longueur des vers. Ceux-ci ressemblent à

---

<sup>61</sup> *ibid.*, p.59.

<sup>62</sup> *ibid.*, p.67.

<sup>63</sup> *ibid.*, p.81.

<sup>64</sup> *ibid.*, p.89.

<sup>65</sup> Metteur en scène allemande dont le laboratoire est basée à Vienne. Est intervenue à la HETSR dans le cadre d'une Master Classe, du 1<sup>er</sup> mars au 30 mars.

<sup>66</sup> Fernando Pessoa, *Ode Maritime*, Paris : Editions De La Différence, 2009, p.43.

<sup>67</sup> Claude Régy, *L'Etat d'incertitude*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 2002, p.79.



EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH ! »<sup>73</sup>

Jean-Quentin Châtelain explique qu' « il fallait déchiffrer, être très précis sur le nombre de lettres et rendre leurs tailles différentes à travers des intensités différentes. C'est la chose qui [l'] inquiétait le plus, d'arriver à ces cris, parce que ça doit être des cris phénoménaux, des points culminants de transe poétique. Ça demande un travail de souffle, de force, de vitalité. »<sup>74</sup> D'après *Le Petit Robert*, le silence, en musique, est « l'interruption du son d'une durée déterminée, indiquée par des signes particuliers. » On a remarqué précédemment que, dans la partition d'*Ode Maritime*, les silences pouvaient être indiqués par les tirets. Et l'acteur traite en effet ces signes comme des suspens de même durée. Claude Régy a amené Jean-Quentin Châtelain à accentuer la prononciation de chaque syllabe, de chaque mot car, pour lui, « la surarticulation aboutit à quelque chose de plus en plus musical »<sup>75</sup>. Si le metteur en scène d'*Ode Maritime* traite le texte comme une partition, c'est qu'il pense que « le tissu sonore délivre un autre sens que celui qu'on croit comprendre » et que, « par la musicalité, on atteint une zone secrète de l'être ».<sup>76</sup>

En tant que spectateur nous ne découvrons pas une histoire, mais nous traversons une sorte d'épopée, genre qui se situe entre le chant et la parole. « La versification désamorce les logiques syntaxiques et narratives pour inviter à une autre respiration du texte, longue phrase qui ne cesse d'avancer, procédant de ruptures inhabituelles. »<sup>77</sup> C'est l'entrée dans un autre monde, celui des possibles, celui du rêve, celui qui existe sous une surface claire et limpide.

---

<sup>73</sup> Fernando Pessoa, *Ode Maritime*, Paris : Editions De La Différence, 2009, p.65.

<sup>74</sup> Entretien avec Jean-Quentin Châtelain, Lausanne, le 21 novembre 2009, cf. annexes, p.50.

<sup>75</sup> Claude REGY, *Espaces Perdus*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 1998, p.85.

<sup>76</sup> Entretien avec Claude Régy - Avignon 2009, Conférence de presse du 8 juillet :

<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Ode-Maritime/entretiens/>

<sup>77</sup> Claude Régy, études et témoignages réunis et présentés par Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Les Voies de la création théâtrale*, vol. 23 (ouvrage accompagné d'un DVD-ROM conçu par Eric Vautrin), Paris, CNRS Éditions, coll. Arts du spectacle, 2008, p.160.

## 2) L'univers marin : *Le Silence de la mer*<sup>78</sup>

Le poème de Pessoa est une ode maritime, c'est-à-dire un chant relatif à la mer. Un vocabulaire marin est convoqué : « les navires, les ports, goélette, bastingage... ». L'adjectif « maritime » apparaît lui-même de nombreuses fois : « Toute la vie maritime, Les solitudes maritimes, Les heures maritimes... ». Cette mer semble être le produit de l'imagination du poète. En effet, celui-ci ressent « une envie de vomir, mais dans l'esprit »<sup>79</sup> et le bateau « est déjà proche et visible » dans son « imagination »<sup>80</sup>. C'est comme si c'était un paysage intérieur qui se déployait. Nous avons l'impression de réaliser une plongée dans les abysses de l'écrivain qui reprend souvent l'expression : « au fond de moi ». Il semble qu'on quitte la veille pour rejoindre le sommeil : l'univers océanique naît lentement « Aux heures couleur de silence »<sup>81</sup>. Au début, aucun bruit n'est évoqué, ce sont des images qui s'esquissent. Ce silence nous prépare à entendre autrement, une autre langue, celle de l'inconscient.

L'eau est en effet le symbole des énergies inconscientes<sup>82</sup>, des puissances informes de l'âme, des motivations secrètes et inconnues. D'après Régy,<sup>83</sup> *Ode Maritime* est un texte plein des secrets les plus intimes de Pessoa. On touche au cœur de son être. Il s'agirait donc d'un retour à l'Origine. La mer est le lieu des naissances, des transformations et des renaissances<sup>84</sup>. Il est possible d'entendre le balbutiement de l'enfant à travers la répétition du son [m] : « Ils provoquent d'une autre **m**anière la **m**ême **m**élancolie et le **m**ême **d**ésir. »<sup>85</sup>. Cette allitération peut renvoyer à la matrice qui forme non seulement l'individu mais aussi l'humanité. Pessoa ouvre son inconscient collectif.

Pour Jung,<sup>86</sup> une personne est constituée d'un moi, d'une conscience, d'un inconscient individuel et d'un inconscient collectif. Ce dernier comprend les contenus universels, les expériences ancestrales. L'inconscient collectif a une fonction vitale pour

---

<sup>78</sup> Vercors, *Le Silence de la mer*, Paris : Editions Albin Michel, 1951.

<sup>79</sup> Fernando Pessoa, *Ode Maritime*, Paris : Editions De La Différence, 2009, p.13.

<sup>80</sup> *ibid.*, p.23.

<sup>81</sup> *ibid.*, p.19.

<sup>82</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris : Editions Robert Laffont, S.A. et Editions Jupiter, 1969.

<sup>83</sup> Entretien avec Claude Régy - Avignon 2009, Conférence de presse du 8 juillet :

<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Ode-Maritime/entretiens/>

<sup>84</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris : Editions Robert Laffont, S.A. et Editions Jupiter, 1969.

<sup>85</sup> Fernando Pessoa, *Ode Maritime*, Paris : Editions De La Différence, 2009, p.25.

<sup>86</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Inconscient\\_collectif](http://fr.wikipedia.org/wiki/Inconscient_collectif).

l'homme, notamment parce qu'il exerce une activité compensatrice au Moi. Le Moi seul est donc insuffisant, comme le ressentait fortement Pessoa. C'est en convoquant d'autres lui-même, probablement nés de son inconscient, qu'il remédie au manque. Pour Jung « Nous ne sommes pas d'aujourd'hui ni d'hier ; nous sommes d'un âge immense »<sup>87</sup>.

Nous sommes habités par des archétypes qui sont comme « des images primordiales » renfermant un thème universel, commun à toutes les cultures humaines mais figuré sous des formes symboliques diverses, et structurant la psyché inconsciente.<sup>88</sup>

Pessoa fait surgir l'image primordiale du Quai :

« *Le Quai Absolu sur le modèle duquel inconsciemment imité,  
Nous les hommes nous construisons  
Nos quais dans nos ports* »<sup>89</sup>

L'utilisation des majuscules à l'intérieur du vers renforce l'idée d'archétype. L'adjectif « Absolu » insiste sur le fait qu'il s'agit d'un Quai universel. Nous le portons tous dans notre inconscient collectif, il nous réunit et nous pousse à en construire des milliers qui tentent de lui ressembler.

En choisissant ce texte, Claude Régy veut éprouver ce qui lui paraît essentiel : pouvoir rêver éveillé. Peut-être qu'il transporte *Ode Maritime* au théâtre pour que cela puisse devenir une expérience collective, durant laquelle des énergies et des images inconscientes pourraient circuler.

Régy souhaitait que Jean-Quentin Châtelain devienne l'écriture de Pessoa. Pour cela, l'acteur doit former sa parole au même endroit où l'écrivain a formé ses mots, c'est-à-dire « dans l'inconscient ». Afin d'entrer ou du moins de côtoyer cette zone, il faudrait approcher l'état de sommeil car « on approche mieux l'inconscient dans le sommeil et la nuit que dans l'éveil du jour. Or, dans le sommeil, la respiration est ralentie. Le cœur, le corps sont lents. »<sup>90</sup> Et en effet, durant la représentation, le comédien bouge lentement et de façon presque imperceptible. L'intensité de la lumière est très faible ce qui crée un climat nocturne, ralenti.

---

<sup>87</sup> Paroles de Carl Gustav Jung dans un entretien avec le journaliste John Freeman in *Carl Gustav Jung BBC Interview*, 1959.

<sup>88</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Inconscient\\_collectif](http://fr.wikipedia.org/wiki/Inconscient_collectif).

<sup>89</sup> Fernando Pessoa, *Ode Maritime*, Paris : Editions De La Différence, 2009, p.17.

<sup>90</sup> Claude Régy, *L'Ordre des morts*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 1999, p.66.

Ainsi, comme le remarque Yannick Butel, le théâtre de Régy tente de « diminuer l'épaisseur qui sépare le sous de la surface de la représentation », le « sous » étant l'espace de l'indicible.<sup>91</sup>

La découverte du texte de Pessoa et du travail de Claude Régy m'ouvre une zone inconnue et éveille en moi un désir nouveau. Comment prendre le risque d' « explorer le vide, le gouffre, [et ainsi de pouvoir] travailler avec cette part de moi-même, que je ne connais pas, qui est faite de monstres, d'archétypes, de choses relevant d'une mémoire collective » ?<sup>92</sup>

Il s'agirait d'accepter l'idée de la mort, de la questionner, de ne pas l'éjecter de la vie car « l'inconscient est certainement le monde des morts depuis la création de l'humanité. C'est énormément de monde qui nous habite. »<sup>93</sup> Il semble alors que je ne suis pas seule et que je ne suis pas maître. Des choses me dépassent et me traversent et il faudrait faire avec. Régy a l'obsession de mêler la vie et la mort, d'unir des contraires. En quoi l'œuvre de Pessoa l'amène à travailler cette matière ?

### 3) « *Des silences bruissants* »<sup>94</sup>, entre le Yin et le Yang .

#### a) Quels oxymores crée Pessoa ?

L'oxymore, figure de style récurrente dans *Ode Maritime*, réalise le rapprochement de deux termes contradictoires. Il s'agit d'allier deux mots les plus éloignés possibles. Ainsi, Pessoa permet à deux mondes antagonistes de se rencontrer, d'entrer en connexion. La longue distance muette et tendue entre les deux pôles peut vibrer, résonner. C'est la possibilité pour l'imaginaire de se déployer. Toute sa vie, Claude Régy a travaillé sur « la concomitance des contraires, parce qu'à partir de là se crée quelque chose de neuf »<sup>95</sup>. De ce fait, le texte du poète portugais s'inscrit complètement dans la recherche de Régy. Dans sa note d'intention, le metteur en scène met l'accent sur la façon qu'a Pessoa de joindre l'injoignable :

---

<sup>91</sup> Claude Régy, études et témoignages réunis et présentés par Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Les Voies de la création théâtrale*, vol. 23 (ouvrage accompagné d'un DVD-ROM conçu par Eric Vautrin), Paris, CNRS Éditions, coll. Arts du spectacle, 2008, p.172.

<sup>92</sup> Entretien avec Jean-Yves Ruf, Lausanne, le 6 juillet 2009, cf. annexes, p.46.

<sup>93</sup> Entretien avec Claude Régy, Strasbourg, le 24 janvier 2010, cf. annexes, p.61.

<sup>94</sup> Fernando Pessoa, *Ode Maritime*, Paris : Editions De La Différence, 2009, p.19.

<sup>95</sup> *Scènes, Théâtre Vidy –Lausanne*, « Audace maritime », Franck Dayen, le vendredi 8 mai 2009.



*« Il lui suffit d'un navire encore lointain en route vers l'entrée du port pour que se mettent à vibrer toute distance, toutes les distances. Celle qui sépare le navire du quai, celle qui sépare le silence et la parole, celle qui oppose le présent au passé, toute trace de frontière abolie, corps-âme, intérieur-extérieur, arrivée et départ, présent et passé, vie et mort, tout est mêlé, entremêlé, dans un gigantesque remuement de souffle. »<sup>96</sup>*

Régy tient au fait que « tout est mêlé », c'est-à-dire que rien n'est simple, rien n'est facilement identifiable. Si on tranche une pelote de laine en deux, on a l'impression d'y voir plus clair : mais on obtient des bouts disjoints, on a perdu toute continuité. En simplifiant le problème on ne le résout pas. Séparer et opposer deux termes, c'est réduire les relations qui pourraient exister entre eux. Pessoa dépasse les oppositions. En effet, Régy remarque que dans *Ode Maritime* « les expressions d'habitude employées pour le corps sont utilisées pour l'âme. »<sup>97</sup> Ainsi, La frontière âme/corps est abolie :

*« Et tout notre corps angoissé sent,  
Comme s'il était notre âme »<sup>98</sup>*

L'angoisse est habituellement mentale, ici, elle est l'attribut du corps. Le corps et l'âme sentent de la même manière. Les deux termes s'interpénètrent. Pessoa n'enferme pas l'enfance dans le souvenir, il la personnifie pour la faire revivre au présent :

*« Et mon enfance heureuse se réveille, comme une larme, en moi. »<sup>99</sup>*

De nombreux vers reposent sur une structure binaire :

*« Le mystère de chaque départ et de chaque arrivée »*

Pessoa emploie deux noms donnant une direction opposée. Au-delà d'un balancement cela crée une tension. Le silence existe en fonction de son contraire, le bruit :

*« Les silences bruissants des aubes »<sup>100</sup>  
« Un éclair de son, qui ne produit pas de bruit, »<sup>101</sup>*

Le silence est relatif et non total. Un silence total est synonyme d'horreur, de mort :

*« En réalité, le silence est invivable, c'est-à-dire qu'il n'y a jamais de silence absolu. Ou alors c'est un moyen de torture, expérimenté en Allemagne, puis en Argentine : enfermer des hommes sous le béton, à des profondeurs où ne parvient aucun bruit. Ces hommes sont devenus fous, plongés dans l'absolu silence. »<sup>102</sup>*

---

<sup>96</sup> Notes d'intention de Claude Régy, Dossier de presse, Théâtre Vidy-Lausanne, Sarah Turin/Marie Bertholet, *Ode Maritime*, mai 2009.

<sup>97</sup> Entretien avec Claude Régy, Strasbourg, le 24 janvier 2010, cf. annexes, p.56.

<sup>98</sup> Fernando Pessoa, *Ode Maritime*, Paris : Editions De La Différence, 2009, p.23.

<sup>99</sup> *ibid.*, p.67.

<sup>100</sup> *ibid.*, p.19.

<sup>101</sup> *ibid.*, p.67.

<sup>102</sup> Claude Régy, *L'Ordre des morts*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 1999, p.17.

La poésie ne réduit pas, elle cherche à dire ce qui est complexe, l'indicible. C'est la tentative d'inventer un langage « pour exprimer quand même ce qu'on ne peut pas dire. »<sup>103</sup> En associant des contraires, Pessoa génère une friction, un conflit. Cette tension entre deux pôles très éloignés peut libérer des images inattendues, donner naissance à un élément nouveau. On peut rapprocher ce phénomène de celui de la « tectonique des plaques ». L'écorce terrestre est constituée de plaques toujours en mouvement, même infime. Celles-ci sont en lien les unes avec les autres, elles peuvent converger ou diverger. Lorsque leurs forces s'opposent, cela donne lieu à des événements puissants, transformant le relief (tremblement de terre, volcan en irruption, naissance d'une montagne...). Dans *Ode Maritime*, des pirates partent « vers la réalisation de l'impossible ». Les mots « réalisation » et « impossible » s'entrechoquent comme deux plaques, ce qui suscite une énergie nouvelle et forte. Notre imaginaire est déplacé vivement. Cet oxymore ouvre une porte vers l'infini : l'impossible prend corps, fait image. En mettant en lien deux termes contradictoires, le poète déploie la palette inépuisable de toutes les nuances qui existent entre eux et qui ne sont pas nommées. Il tente ainsi de « sentir tout de toutes les manières »<sup>104</sup>. Pour vivre tous les possibles, Pessoa crée d'autres lui-même.

### **b) Pessoa hétéronyme.**

Pessoa, en portugais, signifie « personne ». Le mot *persona* vient du latin (du verbe *personare*, *per-personare* : *parler à travers*) où il désignait le masque que portaient les acteurs de théâtre.<sup>105</sup> L'écrivain pense que son être est insuffisant pour « tout sentir de toutes les manières ». Il s'agrandit donc en faisant parler à travers lui d'autres personnages. Pessoa se crée plusieurs facettes. Il invente ses premiers compagnons de jeu à l'âge de six ans qu'il nomme « Chevalier de Pas » et « Capitaine Thibeaut ». Il a d'abord écrit des poèmes en anglais, sous la signature de son premier hétéronyme, Alexander Search. « Pessoa attribuait à ses autres lui-même des biographies, des traits physiques et de caractère, des théories littéraires différentes, un devenir-autre. »<sup>106</sup>

<sup>103</sup> Claude Régy, *L'Etat d'incertitude*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 2002, p.91.

<sup>104</sup> Notes d'intention de Claude Régy, Dossier de presse, Théâtre Vidy-Lausanne, Sarah Turin/Marie Bertholet, *Ode Maritime*, mai 2009.

<sup>105</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Persona\\_\(psychanalyse\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Persona_(psychanalyse)).

<sup>106</sup> Notes d'intention de Claude Régy, Dossier de presse, Théâtre Vidy-Lausanne, Sarah Turin/Marie Bertholet, *Ode Maritime*, mai 2009.

Chaque auteur qui l'habitait menait son œuvre propre : « Alberto Caeiro- leur maître à tous – poète païen, et ses deux disciples, Ricardo Reis – poète, latiniste, épicurien – et Alvaro de Campos – le moderniste, poète et prosateur, sans oublier le semi-hétéronyme Bernardo Soares. »<sup>107</sup>

Alvaro de Campos est l'auteur prétendu d'*Ode Maritime*. Selon Régy<sup>108</sup>, dans le poème surgissent deux voix, celle introvertie de Pessoa et celle, extravertie d'Alvaro de Campos. La voix de Pessoa ouvre et clos *Ode Maritime*. L'écrivain a vécu isolé, et l'adjectif « Seul » est le premier mot du texte : « Seul, sur le quai désert, en ce matin d'été, »<sup>109</sup>

La première partie du poème développe une variation autour d'un « moi » qui semble naître au monde et aux sensations : « je le sens en moi comme mon sang »<sup>110</sup>

Mais il ne s'agit pas d'un moi simple et réduit. Très vite, « Tout se révèle multiple »<sup>111</sup>. Je est peut-être un autre : « Qui sait / Si je ne suis pas parti autrefois, avant moi-même »<sup>112</sup>. Le moi se transforme, bouge et se renouvelle à chaque instant. Il devient universel en se fondant dans le « nous » : « Et ne reste qu'un grand vide au fond de nous »<sup>113</sup>.

La deuxième partie fait intervenir le « tu ». La voix du poète interpelle et nomme cet étranger comme il invoquerait Alvaro de Campos : « Toi, marin anglais, Jim Barns mon ami, c'est toi »<sup>114</sup>

Puis l'autre se multiplie. Apparaissent des figures de plus en plus nombreuses et bruyantes. La parole jaillit, explose en répétitions, points d'exclamations, cris :

« *Hommes de la barre ! hommes des machines ! hommes des mâts !  
Eh-eh-eh-eh-eh-eh !* »

C'est la voix d'Alvaro de Campos qui prend le relais. Pessoa se dissout : « Mélangez-moi avec vous, pirates ! ». Le poète devient femme : « Ma féminité qui vous

---

<sup>107</sup> Dossier de presse, Théâtre Vidy-Lausanne, Sarah Turin/Marie Bertholet, *Ode Maritime*, mai 2009.

<sup>108</sup> Entretien avec Claude Régy - Avignon 2009, Conférence de presse du 8 juillet : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Ode-Maritime/entretiens/>

<sup>109</sup> Fernando Pessoa, *Ode Maritime*, Paris : Editions De La Différence, 2009, p.13.

<sup>110</sup> *ibid.*, p.15.

<sup>111</sup> *ibid.*, p.17.

<sup>112</sup> *ibid.*, p.17.

<sup>113</sup> *ibid.*, p.23.

<sup>114</sup> *ibid.*, p.31.

accompagne est d'être vos âmes ! »<sup>115</sup>. Il transgresse ainsi la limite des genres et des sexes.

A la fin du poème, c'est un enfant qui se souvient des chansons que sa tante lui chantait. Pour Régy, « cet enfant, c'est bien Pessoa lui-même et non cet écrivain inventé, Alvaro de Campos. »<sup>116</sup>

### c) Yin et Yang : Principe de la philosophie chinoise.

Le texte de Pessoa semble s'inscrire sous le signe du « double ». En effet, nous avons pu observer plus haut qu'*Ode Maritime* était une partition à deux voix, l'une introvertie, l'autre extravertie, qui développait une esthétique des contraires. La figure de style de l'oxymore et la face double de Pessoa peuvent renvoyer au principe philosophique chinois du Yin et Yang. Ce principe est expliqué dans ses grandes lignes par François Cheng<sup>117</sup> :

*« Le Tao, la Voie, est conçu comme le Vide suprême d'où émane l'Un qui n'est autre que le Souffle primordial. Celui-ci engendre le Deux, incarné par les deux souffles vitaux que sont le Yin et le Yang. Le Yang, en tant que force active, et le Yin, en tant que douceur réceptive, régissent les multiples souffles vitaux dont les Dix mille être du monde créé sont animés. Entre le Deux et les Dix mille êtres prend place le Trois. Le Trois représente la combinaison des souffles vitaux Yin et Yang et du Vide médian. Ce vide est nécessaire au fonctionnement harmonieux du couple Yin-Yang : [...] Sans lui, le Yin et le Yang se trouveraient dans une relation d'opposition figée. »*

Le vide permet à l'un de pouvoir, potentiellement, devenir l'autre. « Dans l'optique chinoise, le Vide est un élément dynamique et agissant. Il constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations, où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude. » « Le Vide médian réside au cœur de toutes choses, il maintient toutes choses en relation avec le Vide suprême », c'est-à-dire avec le Tao, l'Origine.

Comme il existe deux Vides, l'un suprême et l'autre médian, on peut imaginer qu'il existe deux Silences : « Il y a une part de silence qu'on utilise avant la parole, qui crée une autre manière de parler et de faire entendre la parole, et qui se manifeste aussi à la fin d'une image. »<sup>118</sup> Ce silence correspondrait au Vide suprême, à l'origine, c'est celui-ci qui nous relierait à notre inconscient. « Il y a ce deuxième silence très important

---

<sup>115</sup> *ibid.*, p.55.

<sup>116</sup> *ibid.*, préface.

<sup>117</sup> François Cheng, *Vide et plein*, Paris : Editions du seuil, 1991, pp.59, 60.

<sup>118</sup> Entretien avec Claude Régy, Strasbourg, le 24 janvier 2010, cf. annexes, p.55.

qui est celui qu'il faut faire entendre en même temps que le bruit des mots »<sup>119</sup>, il se situe entre les lettres, les syllabes, les mots et correspondrait au Vide médian.

Le Yang, « en tant que force active », peut aussi renvoyer à la parole, au bruit des mots et le Yin, « en tant que douceur réceptive », peut renvoyer au silence, à cette part muette du langage, chère à Régy: « Il n'y a que la part muette du langage qui exprime l'indicible à partir de la partition qu'on entend. Ce double jeu est pour [lui] tout à fait essentiel. »<sup>120</sup>. En arrivant à Paris pour ses études, Régy a découvert le théâtre et la pensée orientale lors d'un festival. Depuis, il s'y intéresse et s'en inspire. Il privilégie toujours un espace le plus vide et le plus silencieux possible. « En parlant on modifie le silence et en bougeant on modifie le Vide. »<sup>121</sup> Il s'agit de travailler avec et non contre ce vide et de ce silence. Pour ne pas les briser, le comédien doit passer par la lenteur. Durant les deux heures de représentation d'*Ode Maritime*, l'acteur reste immobile. En réalité, il bouge mais au ralenti et imperceptiblement. Yoshi Oïda explique que « L'immobilité physique ne signifie pas l'immobilité totale ; elle doit être soutenue par un dynamisme interne. »<sup>122</sup> Dominique Falquet, professeur de Tai-Chi, rappelle qu'« il ne faut pas confondre le vide et la stagnation. La stagnation c'est du plein qui ne bouge pas, c'est de la non-circulation. »<sup>123</sup> Il ne suffit donc pas d'arrêter tout mouvement pour être en relation avec le Vide. Le danger serait de se laisser aller à la mollesse. Il s'agit, d'après Zeami, de maintenir un paradoxe entre l'intérieur et l'extérieur. Si extérieurement je suis lent voire immobile, intérieurement cela doit aller très vite. Ainsi, un frottement s'opère et crée une tension qui est nécessaire pour que les choses soient vivantes.

Le Vide est un élément de communication si on le nourrit. Régy considère que peu d'activité volontaire entre en jeu. En étant immobile et silencieux au début de la représentation, Jean-Quentin Châtelain prend le temps de s'ouvrir et de laisser le lien entre la voix et le corps se créer. « La respiration entre l'être et le Vide » donne alors naissance « au souffle d'une image »<sup>124</sup>. L'acteur d'*Ode Maritime* a mis en œuvre et expérimenté les principes de Régy selon lesquels « la vérité est souvent paradoxale »<sup>125</sup>

---

<sup>119</sup> Entretien avec Claude Régy, Strasbourg, le 24 janvier 2010, cf. annexes, p.55.

<sup>120</sup> *ibid.*

<sup>121</sup> Claude Régy, *La Brûlure du monde*, réalisation Alexandre Barry, production Local films, 2008.

<sup>122</sup> Yoshi OIDA avec la collab. De Lorna Marshall ; trad. de l'anglais par Martine Million ; avt-propos de Georges Banu, *L'Acteur flottant*, Arles : Actes Sud H. Nyssen éd., 1992, p.62.

<sup>123</sup> Entretien avec Dominique Falquet, Lausanne, le 14 mai 2009, cf. annexes, p.45.

<sup>124</sup> Claude Régy, *La Brûlure du monde*, réalisation Alexandre Barry, production Local films, 2008.

<sup>125</sup> *ibid.*

et « qu'il faut énormément s'abandonner à la cécité car c'est comme cela qu'on voit clair. »<sup>126</sup>

### **III) *Ode Maritime* : la représentation et le silence.**

« Je crois que l'acteur devrait se sentir dans l'état de celui qui écrit, avant que la phrase soit écrite. »<sup>127</sup>, telle est la conviction de Claude Régy. Ainsi, Jean-Quentin Châtelain écrit devant nous *Ode Maritime*. Il est dans cet effort, cette concentration juste avant que ça sorte.

#### **1) L'acteur et le silence.**

##### **a) Une rencontre inscrite sous le signe du silence.**

La première fois que Jean-Quentin Châtelain joue sous la direction de Claude Régy, il interprète un rôle muet, le parricide, dans *Le Criminel* de Leslie Kaplan. Ainsi, cette rencontre commence par un silence. Jean-Quentin Châtelain raconte son expérience :<sup>128</sup>

*« On était tous silencieux à part une personne, Dominique Valadié, qui lisait le texte de Leslie Kaplan dans la salle, parmi les spectateurs. L'histoire se passait dans un asile psychiatrique, à Laborde. Sur scène, aucune parole n'était émise. Le travail sur le silence correspondait à un travail sur le mouvement. C'était une succession de scènes. Dans la folie, il y a un certain mutisme. On était nombreux, dix ou douze acteurs silencieux sur le plateau. On construisait les scènes avec la voix de l'actrice qui racontait cette histoire. La fonction de Claude Régy était de rêver éveillé. Il nous demandait de faire des actions, porter des chaises ; il y avait l'heure du repas, l'heure de la promenade... Ces actions n'étaient pas forcément en accord avec le texte, elles étaient tantôt décalées, tantôt avancées, tantôt retardées. Les actions ne se faisaient pas au même moment qu'elles étaient racontées. Ça amenait un décalage, une étrangeté. Je me souviens que j'avais une scène de folie où Claude me demandait de tourner sur moi-même, très vite, en finissant contre le mur. »*

A l'occasion de cette première collaboration, Jean-Quentin Châtelain a pu prendre conscience des fondamentaux qui caractérisent l'esthétique de Régy. Il a pu notamment remarquer l'importance des paradoxes, des oppositions. En effet, les acteurs muets,

---

<sup>126</sup> Entretien avec Claude Régy, Strasbourg, le 24 janvier 2010, cf. annexes, p.61.

<sup>127</sup> Claude Régy, *Espaces Perdus*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 1998, p.35.

<sup>128</sup> Entretien avec Jean-Quentin Châtelain, Lausanne, le 21 novembre 2009, cf. annexes, p.49.

nombreux, sont sur le plateau et créent des images en tension avec le texte dit par une seule actrice située dans le public. Claude Régy dissocie corps et voix, qui évoluent dans des endroits différents. Le décalage entre l'action et la parole fait naître le conflit donc « quelque chose de neuf » (comme cela a été expliqué dans le chapitre II, 3a). Le silence et le mouvement sont liés. La scène est réservée à ceux qui sont muets.

Menant une réflexion sur la place et la nécessité du silence au théâtre, Régy a voulu réaliser un spectacle complètement muet. Il considère *a posteriori* que cela a été une erreur et témoigne de son expérience :

*« L'idée était venue de ce que j'avais fait à l'opéra : il y avait des moments silencieux et des séquences où il n'y avait que de la musique, pas de chant. Je me suis dit que c'était peut-être très bien de faire des spectacles comme ces séquences-là. Mais en fait, le silence est magnifique par rapport à la parole, soit pendant la parole, accompagnant la parole, soit avant ou après. Quand il n'y a pas de parole, le silence reste vide ou il faut inventer une chorégraphie, une façon autre de travailler. Je n'ai donc pas réitérer cette tentative. »<sup>129</sup>*

Ainsi, le silence ne peut pas exister dans l'absolu, il est relatif à son contraire, le bruit, la parole.

#### **b) La place du silence dans les répétitions.**

Claude Régy et Jean-Quentin semblent former un oxymore<sup>130</sup>. Le metteur en scène affirme en effet qu'ils ont « un rapport difficile, que leur collaboration s'avère être une grande souffrance ».<sup>131</sup> Ces frictions donnent naissance à une matière vivante et riche. Et l'acteur y trouve apparemment un intérêt puisqu'« il y a chez lui un goût de revenir » et qu'entre « *L'Homme sans but* et *Ode Maritime* il n'a pas mis de distance. »<sup>132</sup>

L'apprentissage du poème de Pessoa a constitué une phase importante. Jean-Quentin Châtelain a commencé ce travail deux mois avant la première répétition. Lors de notre Master Classe, Claudia Bosse a insisté sur le fait qu'un texte doit pouvoir délivrer ses multiples sens, qu'on ne doit pas l'enfermer dans une vision, ni dans une musicalité préétablie. Pour cela, il ne faut pas apprendre en reconstituant des groupes de sens. Il s'agit plutôt de mémoriser syllabe après syllabe, mot à mot afin de laisser venir le texte à soi.

---

<sup>129</sup> Entretien avec Claude Régy, Strasbourg, le 24 janvier 2010, cf. annexes, p.60.

<sup>130</sup> *Scènes, Théâtre Vidy – Lausanne*, « Audace maritime », Franck Dayen, le vendredi 8 mai 2009.

<sup>131</sup> *ibid.*

<sup>132</sup> Entretien avec Claude Régy, Strasbourg, le 24 janvier 2010, cf. annexes, p.60.

Avant d'entrer dans la matière même du poème de Pessoa, Claude Régy a consacré un temps assez long au travail à la table. D'après le témoignage de Jean-Quentin Châtelain<sup>133</sup>, le metteur en scène parlait beaucoup de Pessoa, de ses hétéronymes, de « sa vie sédentaire, de ce personnage qui regarde et qui ne bouge pas, qui ne fait que rêver, qui s'alimente de la vie maritime ». Durant ce temps de discussion a eu lieu la rencontre, le frottement de deux imaginaires. L'acteur fait naître ses propres images, le metteur en scène est là pour les enrichir, les contredire :

*« Il y a, d'une part, mon cheminement personnel à l'intérieur du poème, mes rêves sur ce texte. Quand j'apprends le texte, quand je le dis, le redis, il me vient des images. Se mettent à vibrer des sensations. Et, d'autre part, il y a une grande nourriture qu'apporte Claude en répétition. Il fait tout un apport d'images. Il parle beaucoup, il raconte ce que le texte lui évoque. Il dit qu'il faut au maximum ouvrir le sens. Sur une phrase il faut avoir au moins trois sens possibles. On répète beaucoup, trois mois. Pour la reprise du spectacle on répète trois semaines, et dans chaque ville où on passe on répète une semaine. »<sup>134</sup>*

Ainsi, le travail de Régy s'effectue dans la lenteur, sur une longue durée. Cela exige de l'endurance de la part de l'acteur.

Lorsque Jean-Quentin Châtelain commence à travailler sur le plateau, la scénographie est déjà en place. Tout se crée en parallèle, la lumière, le texte, l'espace. Le comédien ne doit pas s'agiter, s'empresse de dire. « Il ne faut pas que les mots arrivent aisément, et il est plus intéressant d'aller chercher dans le non-clair ». <sup>135</sup> En cela, Régy s'oppose complètement au proverbe énoncé par Boileau : « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement, / Et les mots pour le dire arrivent aisément ». Pour Régy rien n'est simple et proférer une parole représente un acte difficile. Lui-même, pour diriger l'acteur, ne passe pas seulement par des mots clairement énoncés, il peut lui arriver de faire des gestes en silence ou de pousser des cris, libérant ainsi une énergie<sup>136</sup>.

Le silence apparaît comme une base nécessaire. Jean-Quentin Châtelain restait longtemps immobile et silencieux avant de dire le texte. Lorsque les premiers mots sortaient mais n'étaient pas nés à l'endroit juste, il fallait repartir de zéro, c'est-à-dire de l'immobilité et du silence. L'endroit juste, pour Claude Régy, semble correspondre à

---

<sup>133</sup> Entretien avec Jean-Quentin Châtelain, Lausanne, le 21 novembre 2009, cf. annexes, p.50.

<sup>134</sup> *ibid.*

<sup>135</sup> Claude Régy, *L'Etat d'incertitude*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 2002, p.12.

<sup>136</sup> Claude Régy, *L'Ordre des morts*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 1999, p.16.



l'endroit de la nécessité. Le comédien doit « attendre que quelque chose soit nécessaire pour saisir l'essence du geste ou de la parole.<sup>137</sup> »

Régy exige une grande fidélité au texte. Jusqu'à Avignon Jean-Quentin Châtelain prononçait un des vers en ajoutant un silence qui n'était pas écrit. En effet, il faisait un suspens avant la conjonction de coordination « et » :

« *Mais je frémis, en me souvenant d'un fils que je n'ai pas et qui dort tranquille à la maison* »<sup>138</sup>.

Claude Régy explique que cet effet ne fonctionnait pas :

« *Cette phrase superbe est très pessoenne : A la fois il a un fils et il ne l'a pas. Il l'a sans l'avoir. Si l'acteur dit « Mais je frémis, en me souvenant d'un fils/ QUE JE N'AI PAS/ Et... qui dort tranquille à la maison » ce n'est plus la phrase de Pessoa, comme elle est écrite, dans son propre mouvement. Il faut empêcher l'acteur de prendre la place de l'écrivain, c'est-à-dire de mettre au premier plan le jeu d'acteur avec ses trucs et ses brillants et son efficacité.*<sup>139</sup> »

### c) Au cours de la représentation...

Avant chaque représentation, Jean-Quentin Châtelain reste silencieux toute la journée. Ce spectacle demande beaucoup d'énergie vocale. Il doit reposer sa voix. Claude Régy lui donne très rarement des indications avant son entrée sur le plateau.<sup>140</sup> Le silence est synonyme de concentration, il permet à l'acteur de ne pas dissiper son énergie et de se préparer à jouer.

Si, pendant les répétitions, l'acteur traverse de longues plages de silence avant de parler, pendant le spectacle, il faut que le poème avance, les temps de silence précédant la parole sont alors plus courts. Le début de la représentation s'ouvre cependant sur un silence de deux minutes, ce qui est conséquent. Et, quand la voix de Jean-Quentin Châtelain fait irruption, cela semble venir d'ailleurs et surprend les spectateurs. Les réactions dans le public sont fortes. J'ai entendu des personnes exprimer leur surprise. La voix de l'acteur leur a paru étrange, étrangère. « Ce qui reste exaltant, [pour Régy, c'est] l'irruption de [cet] inouï »,<sup>141</sup> c'est-à-dire de ce qui n'a encore jamais été entendu.

C'est comme si Jean-Quentin Châtelain envoyait les mots pour qu'ils perforent l'espace. Claudia Bosse, qui est intervenue dans notre classe en troisième année, nous a

---

<sup>137</sup> Claude Régy, *La Brûlure du monde*, réalisation Alexandre Barry, production Local films, 2008.

<sup>138</sup> Fernando Pessoa, *Ode Maritime*, Paris : Editions De La Différence, 2009, p.77.

<sup>139</sup> Entretien avec Claude Régy, Strasbourg, le 24 janvier 2010, cf. annexes, p.58.

<sup>140</sup> Entretien avec Jean-Quentin Châtelain, Lausanne, le 21 novembre 2009, cf. annexes, p.50.

<sup>141</sup> Claude Régy, *Au-delà des larmes*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 2007, p.57.

amenés à chercher comment lancer les mots, les phrases comme des flèches. Elle a utilisé l'image du lance-pierre : quand on tire, on ne se détourne pas nonchalamment de la cible, on tient sa position. On doit donner de l'énergie dans le sens opposé à celui qu'on vise et ensuite il faut lâcher le caillou/ le mot dans une direction précise et ne pas le retenir. Nous devons également imaginer des tablettes horizontales placées devant nous, chacune étant fixée à un de nos résonateurs : il s'agissait de projeter les mots sur ces tablettes comme sur une rampe de lancement. Cette image peut renvoyer à la passerelle sur laquelle Jean-Quentin Châtelain proférait le texte.

Le début du poème est composé de strophes de taille moyenne (entre cinq et dix vers). On peut noter de nombreux enjambements d'un vers à l'autre, ce qui fait apparaître comme un écoulement de mots. Jean-Quentin Châtelain transpose cette image dans l'univers sonore en étirant, allongeant les syllabes, les phrases.

Lorsque le poète rencontre les pirates, les pages sont beaucoup plus denses, comprennent un nombre important de signes. Chaque vers se termine sur un point d'exclamation. Et l'anaphore du mot « Hommes » nous fait entrer dans une psalmodie :

*« Hommes qui dormez sur de rudes couchettes !  
Hommes qui dormez avec le Danger qui guette aux hublots !  
Hommes qui dormez avec la Mort pour traversin ! »*<sup>142</sup>

Durant cette période, l'acteur n'étire plus les mots, il laisse un bref suspens à la fin de chaque vers et attaque les entrées en mettant l'accent sur le mot répété. Le rythme est soutenu et les silences beaucoup moins importants qu'à l'ouverture. J'ai eu l'impression d'entendre un chant rituel, de transe. Ce jaillissement, ce moment de plein prend sa valeur et peut exister parce qu'avant, la parole a été plus aérée. L'acteur s'est appuyé sur des silences précédents pour monter en puissance et nourrir une force qui reste grande et ouverte, qui n'explose pas comme une petite étincelle. Avant le moment de transe, compact, les vers et les strophes sont courts :

*« Les eaux m'appellent,  
Les mers m'appellent. »*<sup>143</sup>

Jean-Quentin Châtelain peut profiter de ces espaces blancs pour inspirer amplement. Il crée ainsi un vide assez grand pour pouvoir y déferler juste après.

A plusieurs reprises, Jean-Quentin Châtelain lance un cri. Juste avant de projeter sa voix, il reste un instant muet. Son visage se déforme sous la pression encore contenue

---

<sup>142</sup> Fernando Pessoa, *Ode Maritime*, Paris : Editions De La Différence, 2009, p.37.

<sup>143</sup> *ibid.* p.31.

du cri. Ce temps de silence semble correspondre à l'inter zone qui intéresse Régy, celle qui se situe « entre la charge et l'explosion, juste avant que ça n'explose »<sup>144</sup>. A la moitié du poème, environ, l'acteur scande quatre fois le même mot : « Sang ! Sang ! Sang ! Sang ! ». Il accentue et prolonge le plus longtemps possible le sifflement provoqué par le son [S]. La nasale [ã] explose alors d'autant plus.

Dans le silence, non seulement le corps est un outil qui se prépare à faire surgir la voix, mais en plus il est, en tant que tel. Dans le silence « le corps parle »<sup>145</sup>. Mais il ne s'agite pas. Pessoa indique un geste dans le texte :

« Tu disais ainsi, une main de chaque côté de la bouche,  
Faisant un porte-voix de tes grandes mains tannées et sombres »<sup>146</sup>

L'acteur effectue en effet ce qui est écrit. Et Régy remarque, lors des représentations, qu'« il y a toujours un silence assez grand quand il lève les mains et les rabaisse »<sup>147</sup>. En tant que spectatrice, je me suis sentie happée. Les avant-bras et le visage de l'acteur sont découverts, nus, alors que le reste du corps est vêtu de noir. Quand Jean-Quentin Châtelain place ses mains en porte-voix, lentement, j'ai eu l'impression que ma peau se projetait vers la sienne. C'est comme si toute mon intériorité effectuait le mouvement que le comédien réalisait avec ses bras. Pour donner de la valeur à ce geste, il faut, d'après Régy, s'abstenir de toute autre action<sup>148</sup>. Cependant, le corps de l'acteur reste vivant et on peut donc déceler des mouvements plus infimes. Après avoir dit le vers suivant : « J'ai trop senti pour pouvoir continuer à sentir. »<sup>149</sup>, Jean-Quentin Châtelain ferme la bouche comme s'il ne parlerait plus et lève son regard vers le ciel. La face disparaît ; j'ai pu donc, un instant, voir son corps et le *sentir sentir*<sup>150</sup>. Quand l'acteur dit qu'il « voudrait être Celle qui vous attendrait dans les ports » son corps parle autrement, il applique ses mains contre le haut de ses cuisses. On sent le toucher délicat. En cela, *Ode Maritime* devient une expérience sensorielle fine et intense.

Jean-Quentin Châtelain indique que « les silences ne sont pas les mêmes chaque soir. La parole et la résonance de la parole est différente à chaque fois. »<sup>151</sup> Régy tient

---

<sup>144</sup> Claude Régy, *Espaces Perdus*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 1998, p.13.

<sup>145</sup> Claude Régy, *L'Etat d'incertitude*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 2002, p.36.

<sup>146</sup> Fernando Pessoa, *Ode Maritime*, Paris : Editions De La Différence, 2009, p.33.

<sup>147</sup> Entretien avec Claude Régy, Strasbourg, le 24 janvier 2010, cf. annexes, p.

<sup>148</sup> Claude Régy, *Espaces Perdus*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 1998, p.77.

<sup>149</sup> Fernando Pessoa, *Ode Maritime*, up. cit. , p.67.

<sup>150</sup> *Voies de la création théâtrale*, p.309 : citation de Jean-Luc Nancy, *A l'Ecoute*, Paris, Galilée, La Philosophie en effet, 2002, p.23.

<sup>151</sup> Entretien avec Jean-Quentin Châtelain, Lausanne, le 21 novembre 2009, cf. annexes, p.50.

au fait que le temps soit dilaté au maximum. Il est d'ailleurs « là tous les soirs pour surveiller et éviter les déraillements. » Mais il pense aussi que l'acteur doit jouir d'une certaine liberté : « S'il n'y a pas de liberté, c'est ennuyeux. Il faut aussi qu'on sente qu'il invente. Ce n'est pas un travail scolaire. Ça ne peut pas être une corvée de faire ça. Il faut qu'il prenne du plaisir. »<sup>152</sup>

Le texte passe ainsi d'une intériorité à une autre. Et si le silence est primordial sur scène, c'est pour laisser un espace ouvert pour le spectateur. « Le spectacle n'a pas lieu sur la scène mais dans la tête des spectateurs »<sup>153</sup>.

## 2) Le spectateur et le silence.

*« Je crois à la force de la communication qui se fait par le silence. Je crois à celle qui se fait des corps ensemble dans le sommeil immobile. La racine de la connaissance ne peut être que dans le silence. »*<sup>154</sup>

### a) Le silence : un espace pour le spectateur.

Le silence est un espace que l'acteur ne remplit pas, qu'il laisse disponible. Le spectateur peut y évoluer. Dans son ouvrage, *Vide et Plein*, François Cheng explique<sup>155</sup> l'importance du vide dans la philosophie et la peinture chinoise. Dans un tableau, ce vide est « un espace non-peint », donc libre :

*« [...] Grâce au vide qui bouleverse la perspective linéaire, on peut encore constater cette relation de devenir réciproque, d'une part entre l'homme et la nature à l'intérieur d'un tableau et, d'autre part, entre le spectateur et le tableau dans son entier. »*

Si on place, sur un tableau, deux éléments sans laisser de vide entre eux, ces deux éléments restent figés. Pour créer une dynamique entre eux il est nécessaire de laisser un espace libre – le vide médian. Potentiellement, grâce à ce vide, l'élément A peut devenir l'élément B. Un flux circule entre les deux. C'est cela, la « relation de devenir réciproque ».

On peut essayer d'appliquer cette réflexion au domaine théâtral. Tout d'abord, le silence – un vide - entre les mots ou entre les phrases permet à ces mots ou à ces phrases de ne pas être des blocs rigides qui arrêteraient le *continuum* et qui empêcheraient la

---

<sup>152</sup> Entretien avec Claude Régy, Strasbourg, le 24 janvier 2010, cf. annexes, p.54.

<sup>153</sup> Claude Régy, *Espaces Perdus*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 1998, p.68.

<sup>154</sup> Claude Régy, *Au-delà des larmes*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 2007, p.67.

<sup>155</sup> François Cheng, *Vide et plein*, Paris : Editions du seuil, 1991, pp.47, 48.

pensée de se développer. Le silence permet également aux mots de ne pas se figer dans un sens unique.

Ce vide est aussi un espace vacant entre l'acteur et ce qu'il dit. Ainsi, le comédien n'est pas prisonnier du texte, il ne colle pas à lui, il le laisse devenir. Enfin, le silence est espace libre entre le moment où les mots sont émis et le moment où les mots sont reçus. Le spectateur peut exister dans ce vide. C'est là qu'il a la possibilité de prendre les mots et de les transformer. Une dynamique naît et la « relation de devenir réciproque » peut avoir lieu. Le spectateur peut alors « ressentir et imaginer avec autant d'intensité que celui qui parle. » Régy affirme que « Tous doivent être celui qui parle »<sup>156</sup>. Et comme l'acteur doit lui-même « devenir l'écriture de Pessoa », par le biais de sa voix, ceux qui écoutent peuvent devenir cette écriture.

#### **b) Le silence et la limite de la perception.**

Les mots, le poème, sont au cœur de la représentation. Le public ne doit pas en être diverti, éloigné. Il faut qu'il puisse développer une écoute profonde que Régy qualifie aussi de « flottante », « parce que, justement, débarrassée de l'habituelle perception de la fable, du sentiment, des personnages, du jeu, du réalisme, c'est-à-dire de tout ce qui masque ce qui est réellement dit, ce qui a réellement lieu »<sup>157</sup>. En écoutant une histoire, une fiction, le spectateur serait amené à sortir de lui-même et donc à se détourner de « sa propre énigme vivante »<sup>158</sup>. Pour Régy, chacun doit être à l'écoute de son propre mystère. Il ne s'agit pas d'élucider quelque chose en soi mais de le percevoir, de le sonder.

C'est pour permettre cette plongée que Claude Régy travaille avec les limites de la perception. « La lenteur est un moyen de suspendre le récepteur à un état intérieur, subordonnant le regard et l'ouïe à un engourdissement propice à l'éloignement du champ de la logique »<sup>159</sup>. Jean-Quentin Châtelain parle en effet lentement, il étire la langue. Les mots prennent ainsi une consistance différente et deviennent une matière réelle, palpable. Du silence existe avant et après chaque image, ce qui donne le temps de voir. Et, comme lorsqu'on fixe quelque chose longtemps, cela finit par se transformer et

---

<sup>156</sup> Claude Régy, *Espaces Perdus*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 1998, p.78.

<sup>157</sup> *ibid.*

<sup>158</sup> *ibid.* p.79.

<sup>159</sup> Claude Régy, études et témoignages réunis et présentés par Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Les Voies de la création théâtrale*, vol. 23 (ouvrage accompagné d'un DVD-ROM conçu par Eric Vautrin), Paris, CNRS Éditions, coll. Arts du spectacle, 2008, p.310.

devenir bizarre. La voix du comédien semble être intérieure. Même quand elle se fait puissante, elle n'est pas criarde, elle n'explose pas. Cela me permet, en tant que spectatrice, de rester connectée à moi-même, à mon corps, et de laisser venir le rêve, des images qui ne sont pas rationnelles.

Pour « étendre nos moyens de perception jusqu'à voir ce qui n'est pas montré, jusqu'à entendre ce qui n'est pas audible »<sup>160</sup>, Claude Régy réalise un travail particulier avec la lumière. Il parle de « Luminosité du silence »<sup>161</sup> : la lumière ne fait aucun bruit, en silence elle transfigure l'acteur. Son visage se transforme en effet, peut évoquer tour à tour celui d'un indien, d'une femme, d'un vieillard... Jean-Quentin Châtelain devient une toile sur laquelle chacun réalise ses multiples projections.

### c) **Un silence actif.**

Dans *Ode Maritime*, Jean-Quentin Châtelain fait face au public, il s'adresse à lui et même au-delà. Un quatrième mur dressé entre la scène et la salle, faisant croire à une fiction, n'existe pas. Cela permet au spectateur de devenir un partenaire de jeu. L'acteur crée avec le public « un dialogue qui peut ainsi s'élargir et devenir universel. »<sup>162</sup>

En voyant *Bérénice* de Racine mis en scène par Grüber à la Comédie-Française, Claude Régy se rend compte de l'effet que peut produire le chuchotement : « La déclamation était cassée, les tons très bas. (...) Il y avait du silence. Certains abonnés criaient « plus fort ». Mais ce qui était bien, c'était de ne pas voir et d'entendre à peine. D'être contraint à une autre écoute »<sup>163</sup>. Le terme « contraint » renvoie à une violence. Le spectateur doit faire un effort, doit modifier quelque chose en lui. Son écoute devient un acte volontaire, difficile. On ne lui sert pas le texte, il doit le chercher. Ainsi, le silence et le chuchotement amènent le spectateur à devenir acteur, à « travailler une ouïe plus subtile et moins utilitaire, [pour] entendre autrement, [pour] entendre autre chose. »<sup>164</sup>

Dans *Ode Maritime*, l'intensité lumineuse est très faible. Cette pénombre rend les contours flous, c'est à chacun de dessiner ses propres figures : « La nuit assure la meilleure écoute des appels qui nous entourent et, tant de fois, restent inaudibles dans la

---

<sup>160</sup> Claude Régy, *L'Etat d'incertitude*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 2002, p.34.

<sup>161</sup> *ibid.*

<sup>162</sup> Claude Régy, *Espaces Perdus*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 1998, p.84.

<sup>163</sup> *ibid.*

<sup>164</sup> Claude Régy, *L'Etat d'incertitude*, *op. cit.*, p.18.

vie faite d'un "silence actif", silence qu'on obtient qu'à force de "fermer les yeux intérieurement" »<sup>165</sup> .

## Conclusion

En me penchant sur le travail d'un metteur en scène, Claude Régy, d'un écrivain, Fernando Pessoa, et d'un acteur, Jean-Quentin Châtelain, je découvre comment le silence peut amener à être là, vraiment, et à se mettre en jeu. Le silence apparaît non seulement comme un élément rythmique, venant rompre des lignes continues et créer ainsi la surprise, mais aussi comme une présence permanente : il est là avant, pendant et après les mots. Il prolonge la parole dans tous les sens possibles et exprime ce qui nous dépasse. En comblant le silence, en faisant comme s'il n'existait pas, il semble qu'on se voile la face, qu'on empêche aux choses essentielles de naître et de prendre corps, qu'on enlève à celui qui écoute la possibilité de voir. En s'agitant, on tue dans l'œuf la poésie. Le silence donne accès aux eaux profondes et obscures de l'être. En « tournant sept fois la langue dans sa bouche », on prend le temps de descendre en soi, de se mettre en lien avec ce qu'on a de plus secret pour trouver la nécessité de dire. Le silence nous relie à nous-même, aux autres, à l'univers. Mais il n'est pas un absolu à atteindre. Il est le double de la parole, son contrepoint. Le vide et le plein travaillent ensemble. Il semblait contradictoire, au début de ce travail, que le silence puisse être « énergétique ». Or, nous avons vu que cela est possible, quand il existe dans un corps qui vit, bouge sans arrêt, même imperceptiblement ou quand il entre en friction avec la parole. Dans le silence, l'acteur n'est pas tranquille, en attente de quelque chose, mais aux aguets, prêt à bondir. Pour Jean-Quentin Châtelain, la traversée d'*Ode Maritime* est épuisante et demande une vitalité immense. L'acteur mène sa barque, il sait retenir et lâcher ce qu'il faut quand il faut. C'est vers cela que je tends. J'apprends petit à petit à gérer mon énergie : il ne s'agit pas de la réprimer ou de l'amoinrir, mais de la centrer, de la diriger, de la déployer.

Je n'ai pas réalisé ce mémoire pour évacuer ma peur du vide. Et je ne pense pas qu'il faille mettre de côté cette peur. Ce serait faire semblant qu'elle n'existe pas. Il faut oser travailler avec. Cette traversée m'apprend que je peux avoir davantage confiance, que je peux aussi avancer plus lentement, en fermant les yeux, que je peux donner sans

---

<sup>165</sup> Maeterlinck, *Œuvres, vol. I, Le Réveil de l'âme*, Bruxelles, Complexe, Poésie et essais, 1999, p.121.

imposer. Et ce qui se tait, que je tiens sur le bout de la langue, et qui vient de beaucoup plus loin, ne demande qu'à sortir. Comment se mettre à parler ?



# BIBLIOGRAPHIE

## I) Œuvres littéraires

- Fernando PESSOA, *Ode Maritime*, Paris : Editions De La Différence, 2009
- Fernando PESSOA, , *Le Gardeur de troupeaux. Et les autres poèmes d'Alberto Caeiro avec Poésies d'Alvaro de Campos*, Paris : Editions Gallimard, 1960

## II) De Claude Régy et sur Claude Régy.

### 1) Ouvrages

- Claude REGY, *L'Ordre des morts*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 1999
- Claude REGY, *Espaces Perdus*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 1998
- Claude REGY, *L'Etat d'incertitude*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 2002
- Claude REGY, *Au-delà des larmes*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 2007
- *Claude Régy, études et témoignages réunis et présentés par Marie-Madeleine Mervant-Roux, Les Voies de la création théâtrale*, vol. 23 (ouvrage accompagné d'un DVD-ROM conçu par Eric Vautrin), Paris, CNRS Éditions, coll. Arts du spectacle, 2008

### 2) Revues

- *Alternatives théâtrales* (Bruxelles), n°43, avril 1993

### 3) Documents audio-visuels

- *Claude Régy, La Brûlure du monde*, réalisation Alexandre Barry, production Local films, 2008
- Entretien avec Claude Régy - Avignon 2009, Conférence de presse du 8 juillet (<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Ode-Maritime/entretiens/>)

### III) Ouvrages généraux.

- François CHENG, *Vide et plein*, Paris : Editions du seuil, 1991
- Abbé DINOUART, *L'Art de se taire*, Grenoble : Editions Jérôme Million, 2006
- Marguerite DURAS, « Le Théâtre », dans *La Vie matérielle*, Paris : P.O.L., 1987
- Sous la direction de Gérard-Denis FARCY et René PREDAL, *Brûler les planches, Crever l'écran, La présence de l'acteur*, Saint-Jean-de-Védas : L'Entretemps éditions, 2001
- Yoshi OIDA avec la collab. De Lorna Marshall ; trad. de l'anglais par Martine Million ; avt-propos de Georges Banu, *L'Acteur flottant*, Arles : Actes Sud H. Nyssen éd., 1992
- Yoshi OIDA avec la collab. De Lorna Marshall ; trad. De l'anglais par Isabelle Famchon ; avt-propos de Peter Brook, postface de Georges Banu, *L'Acteur invisible*, Arles : Actes Sud, 1998
- Arnaud RYKNER, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris : José Corti, 1996
- Arnaud RYKNER, *Paroles perdues. Représentation et faillite du langage*, Paris, José Corti, 2000
- Pierre VAN DEN HEUVEL, *Parole Mot Silence*, Paris : José Corti, 1985

#### Article

- Arnaud RYKNER, « Un petit pan de silence », *Contre-jour. Cahiers littéraires*, Montréal, n°15, mai 2008, p. 85-93

#### Dictionnaires et encyclopédies

- Patrice PAVIS, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris : Messidor, Editions sociales, 1987
- Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris : Editions Robert Laffont, S.A. et Editions Jupiter, 1969
- Paul ROBERT, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette REY-DEBOVE et Alain REY, *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Vuef : Dictionnaires Le Robert, 2002
- [http://fr.wikipedia.org/wiki/Inconscient\\_collectif](http://fr.wikipedia.org/wiki/Inconscient_collectif)

## **Dossiers**

- *Scènes, Théâtre Vidy –Lausanne*, « Audace maritime », Franck Dayen, le vendredi 8 mai 2009
- Dossier de presse, Théâtre Vidy-Lausanne, Sarah Turin/Marie Bertholet, *Ode Maritime*, mai 2009

## **IV) Entretiens (par ordre chronologique, cf. annexes)**

- Entretien avec Dominique Falquet, Lausanne, le 14 mai 2009
- Entretien avec Jean-Yves Ruf, Lausanne, le 6 juillet 2009
- Entretien avec Jean-Quentin Châtelain, Lausanne, le 21 novembre 2009
- Entretien avec Claude Régy, Strasbourg, le 24 janvier 2010

## **ANNEXES**

## **Entretien avec Dominique Falquet, professeur de Tai-Chi**

### **1) Claire Deutsch : Comment définiriez-vous le mot *Vide* ?**

**Dominique Falquet :** Je le définirais comme un appel, comme quelque chose qui appelle le plein. Dans un mouvement, par exemple, si le côté gauche ne s'enlève pas quand le côté droit veut prendre la place, cela crée un embouteillage. Si tu veux appeler le côté droit il faut vider le côté gauche. Si tu veux bouger la jambe droite il faut la vider.

### **2) C.D. : Pour un comédien, être trop dans le plein et pas assez dans le vide, qu'est ce que cela peut signifier?**

**D.F. :** Pour moi, cela peut dire qu'il en fait trop, qu'il n'appelle pas assez le spectateur, qu'il va trop à lui. Cela peut être l'excès de paroles, le manque de silence. Le vide est aussi intense que le plein.

Il ne faut pas confondre le vide et la stagnation. La stagnation, c'est du plein qui ne bouge pas, c'est de la non-circulation. Un silence stagnant, qui n'appelle pas quelque chose, est un silence qui n'est pas habité. C'est une masse inerte. Imagine que tu tends une chaise à quelqu'un : c'est le plein. Au moment où il va s'asseoir, tu l'enlèves : c'est le vide. La personne qui allait s'asseoir est aspirée. Ce vide est une aspiration. C'est un processus dynamique. Si tu enlèves la chaise trop à l'avance, la personne ne tombera pas. Il faut créer le vide juste au bon moment.

### **3) C.D. : Comment le vide et le plein existent-ils l'un par rapport à l'autre ?**

**D.F. :** Dans la conception chinoise il n'y a jamais d'arrêt, tu ne peux pas avoir de plein sans vide et inversement. C'est une dynamique, c'est une succession de l'un et de l'autre.

### **4) C.D. : Qu'est-ce que peut être le processus de « faire le vide » ?**

**D.F. :** Pour moi, cela peut signifier « mettre les choses en bon ordre ». On pense souvent à plusieurs choses en même temps. Si tu as une très bonne fluidité mentale, tu peux gérer ces trois ou quatre flux. Quand ça commence à s'embouteiller, il n'y a plus les bons passages pour que ces choses circulent librement, ça devient trop plein. Dans un mouvement, Fille de jade par exemple, si je ne vide pas un côté, ça va déborder à l'extérieur et je vais tomber, ça coince. Le plein doit pouvoir se déverser quelque part. Mon polygone de sustentation est défini par mes pieds, rien ne devrait

dépasser de ces pieds. Je dois créer un vide à l'intérieur de ce polygone. Si je ne le crée pas, j'ai une bosse qui apparaît, je dépasse ; pour moi, c'est ça l'excès de plein, c'est que tu déformes la structure.

Le reflet de la lune sur la rivière ne peut être statique, puisque la rivière bouge tout le temps. Il ne faut pas chercher à bloquer la rivière, à arrêter le courant. Par contre, tu peux avoir quelque chose d'immobile. Ton esprit est en retrait, et tu laisses le processus mental se dérouler, comme une pelote et tu ne cherches pas à l'arrêter, sinon, ça stagne.

## Entretien avec Jean-Yves Ruf

### 1) Claire Deutsch : Pouvez-vous donner votre définition du vide au théâtre, et le vocabulaire que ça convoque ?

**Jean-Yves Ruf :** Pour moi, j'associerais cela à la résonance. Comme en musique, il y a l'attaque de la note et ce qui reste de la note dans l'air, qui est indépendant de l'action du musicien : comment ça résonne, jusqu'où ça va, il peut l'espérer et ça dépend de beaucoup de choses. Le vide est un endroit qui rejoint le plein, où rien n'est déterminé et tout est possible.

Pour moi, ce n'est pas négatif de « faire le vide » : ça veut dire se mettre en disponibilité, en écoute, se débarrasser de tout ce qui nous détermine trop et empêche de faire advenir autre chose. Lupa et Régy disent que la plus grande part de notre vie, la part la plus riche, avec laquelle un comédien travaille, c'est la nuit, le songe, l'inconscient qui est, depuis Jung, presque une entité autonome. Faire le vide c'est être relié, avoir assez de décontraction, ne pas retenir ce qui remonte. Tout ce qui est conscient forme un rideau, un masque devant notre peur de la mort, notre peur de l'inconnu et de ce qui nous déborde. Mallarmé dit : « *Descends toi-même mais casqué* ». Le comédien ne peut pas faire l'économie d'y aller, mais en sachant ce qu'il fait.

Faire le vide, explorer le vide, le gouffre, c'est aussi accepter et travailler avec cette part de nous même, qu'on ne connaît pas, qui est faite de monstres, d'archétypes, de choses relevant d'une mémoire collective. Certains le font sans presque y penser, d'autres doivent développer des processus pour trouver ce lien.

C'est aussi une question de circulation d'énergie, si tu ne mets que du plein ça ne peut pas passer. La vie et l'univers sont faits d'aspirations : du plein se fait aspirer par le vide.

Quand tu n'es que dans le plein, cela devient artificiel.

### 2) C.D. : Qu'est-ce qui relève du vide et du plein ? Doivent-ils coexister ?

**J-Y.R. :** C'est schématique. Il y a à la fois du vide et du plein à l'intérieur d'un trait. Ça dépend de l'aération du pinceau... Ce ne sont pas des choses complètement séparées.

On conceptualise son moi comme une entité fermée sans doute pour se protéger. En même temps, on sait qu'on est poreux, et qu'il y a quelque chose de l'autre qui arrive vers nous. Tu vois, là, il y a un moment qu'on pourrait qualifier de vide, parce que je cherche ma pensée, mais j'ose la chercher devant toi, je me laisse conduire, je me laisse transpercer. Souvent, sur un plateau, par souci de bien faire, on cherche à

avoir des outils très clairs, on cherche à être très clair. C'est une première couche. Mais un grand comédien arrive à faire entrer une couche d'air, de vide. Il se laisse altérer. C'est un grand risque et une grande richesse.

**3) C.D. : Le plein serait alors une protection... Peut-on mettre le vide en lien avec le moins, la simplicité, le non-jeu et le plein en lien avec le plus, le sur jeu ?**

**J-Y.R. :** Non. Il n'y en a aucun qui est négatif moralement. Le plein peut être teinté de vide. C'est comme en peinture : le plein c'est l'acte de peindre, cette pulsion là. Mais d'abord, le peintre fait le vide en lui. Comme ça, l'acte de peindre est teinté de vide, laisse parler des choses qui ne sont pas des petites choses, mais d'autres choses que nous avons captées.

**4) C.D. : Qu'est-ce que ça implique pour le comédien de faire ce vide, au niveau du corps et de la voix ?**

**J-Y.R. :** Ça doit permettre de trouver un état de présent le plus intense possible. C'est dur de dire ce que ça implique. Il s'agit d'être relié. Quand on veut se concentrer, on peut parfois se fermer. L'attention c'est quelque chose qui bouge. Il existe de nombreuses techniques. Par exemple, mon frère, Eric Ruf, s'il arrive trop en avance au théâtre, il ressasse. Pour lui, il s'agit d'arriver le plus tard possible, d'avoir juste le temps d'enfiler son costume, comme cela il n'a pas le temps de penser. D'autres ont besoin de trois heures pour faire des exercices.

C'est comme si, intimement, profondément, on savait beaucoup de choses. On a beaucoup d'informations dans nos cellules qui vivent presque de manière autonome. Pour être en relation avec ça, il faut ouvrir une attention plus grande qu'une attention diurne ou cérébrale.

J'ai rencontré un maître d'aiki do. Dans cette discipline on parle de regard vide. De quoi s'agit-il? C'est un regard qui n'est pas mou et qui ne se concentre pas seulement sur l'adversaire. C'est un regard qui englobe tout, qui est plein, mais vide d'objectif trop précis. S'il y a quelqu'un qui bouge derrière toi, tu le sais, parce que tu n'es pas fixé sur une seule chose.

Il faut faire le vide pour se remplir de choses qu'on ne prévoyais pas.

**5) C.D. : Cela pourrait presque devenir une forme ?**

**J-Y.R. :** Olivier Werner fait un exercice particulier : il trace des lignes dans l'espace avec des régions, comme la peur... C'est très formel, c'est l'espace qui détermine le comédien : ça joue à travers toi. C'est une technique pour faire le vide et faire venir d'autres choses.

Si tu pars en vacances avec des amis que tu connais bien, des livres que tu as envie de lire, ça te rassure. Finalement tu te transportes ailleurs mais avec tout ton univers, tu découvres peu de choses. Si tu pars les mains vides, ce qui fait peur, tu te laisses une chance d'être enrichi.



**6) C.D. : Faire le vide, c'est faire une place pour celui qui regarde...**

**J-Y.R.** : Si tu conduis l'instrument, il sonne d'une certaine manière ou il ne sonne pas. Si tu laisses aller, c'est l'inconnu pour le comédien et pour le spectateur. Il y a des comédiens qui, par souci de bien faire, donnent tout. Ils donnent le mot, le sens qu'ils y mettent, leur conscience mais jamais leur inconscient. Si tout est donné, il n'y a plus de vide pour laisser venir le spectateur. Et celui-ci ne peut donc pas faire travailler son imaginaire.

Il y a une rythmicité, une respiration à avoir avec le spectateur. Je donne ce qui nous est commun, j'ouvre assez la narration, la langue, le mot pour que chacun y mette son propre plein.

**7) C.D. : De quoi s'agit-il quand on nous demande de chercher le concret ?**

**J-Y.R.** : Je pense à un poème de Roubaud qui a l'air abstrait, qui ressemble à un paysage mental. Comment trouver le concret de ce texte là ? Est-ce qu'il s'agit de le ramener à quelque chose de quotidien, d'en sortir quelques phrases compréhensibles et de s'appuyer là-dessus ? Ou alors, est-ce qu'il est question de trouver l'endroit d'où part la parole ? Concret ne veut pas dire simpliste. C'est comme si je cherchais avec un instrument la position la plus concrète possible : ce serait celle où l'instrument est le plus libre possible. Ça veut dire aussi que si tu as un imaginaire précis, bizarrement, en face, ça nous aide à avoir nous-même un imaginaire précis qui ne sera pas le même que le tien. C'est assez ouvert pour que ça puisse accueillir plusieurs sens. Le concret, c'est viser et partir.

## Entretien avec Jean-Quentin Châtelain

### 1) Claire Deutsch : Qu'est-ce que pour vous le silence ?

**Jean-Quentin Châtelain :** ... Le silence... Cela évoque pour moi la concentration, avant un spectacle par exemple, quelque chose qui est en train de se remplir, le passage par un vide. Claude Régy demande qu'on passe par le silence avant de parler.

le silence évoque son contraire, le son. Pour passer au son, on fait d'abord le silence. Je pense que c'est une étape importante du théâtre, comme dans la musique. On doit passer par le silence, on doit revenir au silence.

### 2) C.D. : Le premier rôle que vous avez joué avec Claude Régy était un rôle muet, « Le parricide » dans *le Criminel* de Leslie Kaplan. Pouvez-vous raconter cette expérience ?

**J-Q.C. :** Dans *le Criminel*, on était tous silencieux à part une personne, Dominique Valadié, qui lisait le texte de Leslie Kaplan dans la salle, parmi les spectateurs. L'histoire se passait dans un asile psychiatrique, à Laborde. Sur scène, aucune parole n'était émise. C'était un spectacle très nouveau pour moi et le premier que je faisais avec Claude Régy. Je n'avais vu de lui que *Par les Villages* de Peter Handke. Ça m'avait beaucoup impressionné. Dans *le Criminel*, le travail sur le silence correspondait à un travail sur le mouvement. C'était une succession de scènes. Dans la folie, il y a un certain mutisme. On était nombreux, dix ou douze acteurs silencieux sur le plateau. On construisait les scènes avec la voix de l'actrice qui racontait cette histoire. La fonction de Claude Régy était de rêver éveillé. Il nous demandait de faire des actions, de porter des chaises ; il y avait l'heure du repas, l'heure de la promenade... Ces actions n'étaient pas forcément en accord avec le texte, elles étaient tantôt décalées, tantôt avancées, tantôt retardées. Les actions ne se faisaient pas au même moment qu'elles étaient racontées. Ça amenait un décalage, une étrangeté. Je me souviens que j'avais une scène de folie où Claude me demandait de tourner sur moi-même, très vite, en finissant contre le mur. Il y avait plusieurs cas de folies, de bizarreries sur scène.

### 3) C.D. : Claude Régy dit que, pour *Ode Maritime*, vous deviez « devenir l'écriture de Pessoa ». Par quelles étapes êtes-vous passé ? Et d'abord, comment avez-vous appris ce texte ?

**J-Q.C. :** J'ai commencé à apprendre le texte deux mois avant la première répétition. Claude m'avait demandé de réaliser ce travail en amont.

Pour devenir l'écriture, ça passe par cet apprentissage. Et Claude fonctionne beaucoup par l'exploration du texte, ses résonances, ce qu'il signifie. L'immobilité permet de faire en sorte qu'il n'y ait plus que ça, plus que le texte.

Ce moment sur le ponton est long. *Ode Maritime* peut durer un temps différent à chaque représentation. Claude préfère quand le temps est dilaté au maximum. Les silences ne sont pas les mêmes chaque soir. La parole et la résonance de la parole est différente à chaque fois.

Je ne pense pas qu'il parle d'incarnation quand il parle de « devenir l'écriture ». Comme c'est de la poésie, il y a quelque chose qui passe par la profération, la psalmodie. Le texte est comme une prière qu'on invoque, qui nous fait entrer dans une sorte de transe, avec des accès différents selon les passages du poème.

On a beaucoup travaillé sur Pessoa hétéronyme, sur le fait qu'il écrivait sous d'autres noms. C'est Alvaro De Campos qui écrit *Ode Maritime*, un personnage plus solaire que Pessoa. Il y a des parties du poème où on sent que c'est De Campos qui écrit et d'autres où c'est Pessoa. Après les grandes crises maritimes, lorsqu'il revient à ses souvenirs d'enfance, c'est Pessoa qui transparait.

Pour devenir cette écriture, il s'agit de jouer sur ces deux registres. On parlait beaucoup de Pessoa, de sa vie très sédentaire, de ce personnage qui regarde et qui ne bouge pas, qui ne fait que rêver, qui s'alimente de la vie maritime. Il y a des visions plus folles, comme le passage sur les pirates. C'est une écriture qui s'apparente au rêve et au délire, au délire des rêves d'enfants (pirates, trésors).

**4) C.D. : Comment le passage s'opère-t-il entre la découverte silencieuse du texte et sa découverte sonore ? Comment passez-vous du lire au dire sans perdre les richesses du texte ? Comment donnez-vous corps aux mots ?**

**J-Q.C.** : Il y a, d'une part, mon cheminement personnel à l'intérieur du poème, mes rêves sur ce texte. Quand j'apprends le texte, quand je le dis, le redis, il me vient des images. Se mettent à vibrer des sensations. Et, d'autre part, il y a une grande nourriture qu'apporte Claude en répétition. Il fait tout un apport d'images. Il parle beaucoup, il raconte ce que le texte lui évoque. Il dit qu'il faut au maximum ouvrir le sens. Sur une phrase il faut avoir au moins trois sens possibles. On répète beaucoup, trois mois. Pour la reprise du spectacle on répète trois semaines, et dans chaque ville où on passe on répète une semaine. Il prend un grand soin à l'adaptation du spectacle aux endroits.

C'est l'apport de deux imaginaires. La poésie doit passer par le dire, par la voix. Une ode est un chant donc elle doit être dite, chantée, criée, proférée.

**5) C.D. : Comment avez-vous traité ces pages de lettres/ d'onomatopées/ de cris ?**

**J-Q.C.** : C'était la chose qui m'inquiétait le plus, d'arriver à ces cris, parce que ça doit être des cris phénoménaux, des points culminants de transe poétique. D'abord, il fallait déchiffrer, être très précis sur le nombre de lettres, les lettres ont une taille différente qu'il fallait rendre à travers des intensités différentes. C'est comme une partition. Il y a plusieurs périodes de cris. Ça demande un travail de souffle, de force, de vitalité.

**6) C.D. : Visuellement, *Ode Maritime* ressemble à une partition. Que deviennent les espaces blancs sur scène ?**

**J-Q.C. :** Claude me demandait d'être très précis dans la partition. Je devais maîtriser les espaces entre les différentes parties du poème. Ces espaces sont présents sur scène, ils correspondent à des silences, à des pauses. C'est comme si je devais jouer des périodes. La précision est dans les phrases elles-mêmes, elles ont été répétées, remâchées longtemps. Il me demande d'aller au bout du vers, de respecter la respiration de la ligne. Ça s'arrête au bout de la ligne et non de la phrase.

**7) C.D. : Claude Régy dit : « Trop souvent on n'entend pas la voix muette du texte ». Qu'est-ce que cette voix muette, selon vous ?**

**J-Q.C. :** C'est sans doute ce qui échappe au sens premier de la phrase. La phrase nous dit non seulement quelque chose, nous raconte une histoire, mais elle nous emmène aussi vers un ailleurs. Cet autre chose, cet ailleurs doit transparaître.

En répétition, Claude Régy est très exigeant. Il ne supporte pas l'expression théâtrale conventionnelle. Cette voix d'acteur théâtrale et conventionnelle serait peut-être le contraire de la voix muette. Claude Régy cherche un ailleurs de la voix. Il me reprend beaucoup sur la façon dont on parle au théâtre. Il fait souvent référence à Artaud, selon qui, la parole au théâtre doit être différente de celle de la vie ; cette parole, cette voix doit venir d'ailleurs.

**8) C.D. : Claude Régy parle de « voix blanche ». Cela renvoie à la peinture, on pense à la toile ou à la page blanche. Cela peut paraître contradictoire : le nom « voix » évoque une parole qui se répand, emplit un espace, tandis que l'adjectif « blanche » renvoie à un espace disponible, libre, sans rien. Qu'est-ce pour vous cette voix blanche ? D'où part-elle ? Où va-t-elle ?**

**J-Q.C. :** La voix vient du silence. Elle naît du silence. Cette blancheur serait cette base. La blancheur est liée à la voix muette. Je passe par des longues plages de silence avant de commencer à parler. Claude Régy le demande. Ce sont des silences très longs, plusieurs minutes avant que la parole émerge. Il interrompt très vite si la base n'existe pas. La parole doit naître du rien. C'est le cas dans les répétitions. Pendant le spectacle il faut que le poème avance, les temps de silence précédant la parole sont alors plus courts.

Avant une représentation, je reste silencieux toute la journée. Ce spectacle demande beaucoup d'énergie vocale. Je dois reposer ma voix. Claude Régy donne très rarement des indications avant la représentation. Mais après, il parle beaucoup.

**9) C.D. : Valérie Dréville a travaillé dans la pénombre pour la création des *Chants de David*. Est-ce que ça a été le cas aussi pour vous, pour la création d'*Ode Maritime* ? Quel impact la lumière a sur vous dans ce spectacle ?**

**J-Q.C. :** La lumière intervient très vite dans le processus de création, comme le décor, c'est-à-dire deux mois avant la première. Claude Régy travaille de manière

complémentaire le texte, la lumière, et la présence. Cela donne des séances de répétition éprouvantes. L'immobilité est longue à tenir. On doit faire présence pour la lumière et en même temps répéter le texte. Le travail de la lumière est très sensible. Les variations sont délicates et font naître la surprise.

**10) C.D. : Comment faites-vous pour que l'immobilité à laquelle vous êtes contraint ne deviennent pas figée ?**

Ça passe par une grande fatigue. On a essayé des mouvements au début des répétitions, mais on est revenu assez rapidement à une immobilité quasi-totale. On a gardé un geste, plusieurs fois le même : je place mes mains en porte-voix avant de crier. C'est écrit dans le poème et Claude Régy m'a demandé de le faire. Claude Régy accorde beaucoup d'attention à la respiration, au souffle des phrases. Comment arriver au bout des phrases sans perdre le souffle ? Même si c'est immobile, c'est très physique. Ça demande un effort de chanteur.

## Entretien avec Claude Régy

**1) Vincent Brayer : Dans vos écrits on retrouve souvent cette notion d'espace mental. Que signifie-t-elle pour vous ?**

**Claude Régy :** L'espace mentale est à mettre en opposition avec l'espace matériel. Il s'agit d'un espace dans l'esprit, qui n'a pas de représentation réelle.

**2) Claire Deutsch : Vous dites que le silence « agrandit l'espace », agrandit-il cet espace mental ?**

**C.R. :** Oui. Et il agrandit aussi l'espace réel. Tout ce qui fait du bruit attire l'attention et ratatine le vide.

Sur l'espace on peut se poser beaucoup de questions. Pour l'esprit, il est intéressant de s'imaginer qu'au lieu d'avoir trois dimensions d'espace plus la dimension du temps, il y aurait dix ou onze dimensions d'espace. C'est inimaginable car on n'a pas été élevé avec cette idée. On ne nous a pas enseigné ça. C'est une ouverture d'esprit fabuleuse. Et c'est aussi une façon d'agrandir l'espace.

Je pense que le silence agrandit l'espace. Et je le double du ralenti. C'est un élément de déréalisation, un élément qui distend, qui délimite un espace beaucoup plus grand. Je pense qu'il y a une relation non seulement entre l'espace et le temps mais aussi entre l'espace et le silence/ la sensation qu'on en a. C'est presque empirique. On s'aperçoit que si on fait respecter le silence, si on ne s'agite pas à remplir l'espace de mouvements précipités, il y a quelque chose qui s'installe d'une autre dimension. C'est comme ça que Pessoa définit Dieu. Il dit que c'est sans doute une chose de l'homme mais que c'est la sensation d'un autre espace, d'un espace plus vaste, d'une autre dimension. Je pense que tous les grands écrivains sont des agrandisseurs d'espace.

**3) V.B. : Vous dites que la scène est un espace de transition entre le monde des vivants et le monde des morts, entre l'ombre et la lumière.... Comment travaillez-vous pour instaurer ce lieu ?**

**C.R. :** Il s'agit d'un espace ouvert qui doit surtout rester ouvert, c'est-à-dire ne pas avoir de signification repérable, ne représenter rien. C'est au moment où on conçoit le dispositif scénique qu'on a des préoccupations diverses : comment privilégier ce passage du texte à travers l'acteur, c'est-à-dire le passage de l'auteur à travers l'acteur, vers le public.

On se préoccupe des conditions acoustiques. Pour *Ode maritime*, la courbe gigantesque qui constitue la scénographie est un résonateur extraordinaire. Dans chaque lieu où on se rend il faut se demander comment le dispositif peut-il améliorer les conditions acoustiques. Visuellement, c'est surtout une question de lumière. Je ne veux

pas faire la différence entre l'ombre et la lumière. Il y a une sorte de lumière dans l'ombre et d'ombre dans la lumière.

Pour restituer cette zone indéfinie, on essaie de se maintenir dans une dialectique à tout propos, c'est-à-dire de cesser d'opposer les contraires, de les considérer comme opposés. On cherche à voir tout ce qui peut communiquer entre les contraires. Dès qu'on ouvre cette communication ce n'est pas facile. C'est même très inconfortable, mais ça ouvre un espèce de territoire inconnu. C'est ce qu'on pourrait appeler une inter zone. Cette inter zone capte quelque chose par osmose des choses qui l'entourent, mais elle n'est aucune des choses qui l'entourent. Ça créé un espace nouveau et même une matière nouvelle. Et je cite souvent Baudrillard parce que ça m'a beaucoup aidé à me servir systématiquement de l'harmonie des contraires. Il dit que la séparation des contraires est faite par les pouvoirs. Dans l'interstice créé entre les contraires opposés le pouvoir s'insinue et s'exerce. L'église, par exemple, se sert de l'opposition de la vie et de la mort parce qu'elle croit qu'elle détient le principe de la vie, elle terrorise les fidèles avec l'idée de la mort, c'est une façon de prendre le pouvoir sur eux. Les politiques ne font pas autre chose, que ce soit avec la grippe, avec la guerre...

**4) C.D. : L'inconscient est-il aussi une inter zone où les contraires peuvent s'harmoniser ?**

**C.R.** : Certainement. La frontière entre la vie et la mort est très marquée dans nos civilisations. Dans les civilisations nordiques le rapport entre la vie et la mort est très différent. La mort est toujours mêlée à la vie. Elle est tout le temps présente. C'est essentiel pour ne pas rater sa vie et ne pas rater sa mort non plus.

**5) V.B. : Pour le travail que vous avez fait avec Valérie Dréville, vous aviez mis en place un dispositif avec un puit de lumière et un cube, cela m'a fait penser au dojo pour les sumotoris. Vous inspirez-vous du théâtre oriental ?**

**C.R.** : Je ne m'en inspire pas vraiment. Quand je suis arrivé à Paris, s'est inventé ce qui s'est d'abord appelé le « Festival de Paris » et qui est devenu « le Théâtre des nations » : ça a été pour moi extraordinaire parce que j'ai vu arriver beaucoup de théâtres étrangers dont le japonais, le No. J'ai découvert l'utilisation de l'inconscient, la relation du monde des vivants et des morts, le ralenti, les timbres de voix très renforcés : tout cela m'a énormément intéressé.

Je me suis battu avec Handke contre la simplification que représente le théâtre politique, le théâtre qui donne des leçons. On a simplifié Brecht et c'est ce qu'on a fait de lui qui est condamnable. La façon chez Brecht de mettre l'acteur face au public m'a influencé. La lenteur m'a été transmise par Wilson, à travers son spectacle *Le regard du sourd*.

Je voulais chercher une façon d'exprimer quelque chose autrement.

**6) C.D. : Vous parlez de voix muette...**

**C.R.** : Ce n'est pas moi, c'est Jon Fosse. Il a écrit un article qui s'intitule *La Voix muette de l'écriture*.

La voix muette, c'est comprendre, contrairement à ce que la majorité croit, que le langage n'arrive pas à dire ce qu'il veut dire. Il y a parallèlement au langage écrit, aux

signes, une voix muette qui n'est pas écrite, qui est une espèce de ligne en dessous. Que se passe-t-il si on ne la fait pas entendre, cette voix muette, si on ne la rétablit pas en lisant, si les acteurs ne la font pas entendre. Il faut faire intervenir le silence à l'intérieur même du bruit que fait l'émission du langage, c'est l'art le plus difficile, l'exigence la plus difficile à tenir pour les comédiens, d'autant plus qu'en général personne n'en parle, que ce n'est pas du tout un sujet d'enseignement, ni une habitude professionnelle. Les acteurs ne sont pas du tout préparés à se créer un sens supplémentaire qui leur permet d'entendre et d'interpréter, de faire passer et transmettre cette voix qui n'est pas écrite et qui est essentielle. Le poète trouve le moyen de faire entendre ce qui en fait est inexprimable. Il n'y a que la part muette du langage qui exprime l'indicible à partir de la partition qu'on entend. Ce double jeu est pour moi tout à fait essentiel. Il y a une part de silence qu'on utilise avant la parole, qui crée une autre manière de parler et de faire entendre la parole, et qui se manifeste aussi à la fin de l'image ou d'un groupe de mots pour faire entendre les échos. Il y a ce second silence, très important, qui est celui qu'il faut faire entendre en même temps que le bruit des mots. Il ne s'agit pas de s'arrêter, de faire des acrobaties vocales, c'est comme toutes les choses importantes, c'est une chose inexplicable, c'est une chose qu'on ne peut pas apprendre. On peut l'apprendre par l'expérimentation, on peut s'entraîner.

Comme dit Duras, les acteurs n'aident pas l'écriture, ils la tuent. Cette deuxième voix non-dite est nécessaire. Pour ceux qui travaillent sur des textes, c'est curieux qu'ils n'aient pas réfléchi à l'écriture. Ça m'a beaucoup aidé de travailler avec Duras, Sarraute. Ma rencontre avec Meschonnic a été déterminante. Il parle de cette théâtralité inhérente au langage. S'il y a une théâtralité à l'intérieur du langage il faut que les gens puissent la percevoir. Il faut donc diminuer le potentiomètre des autres théâtralités, sinon, elles font du bruit et de l'agitation et elles étouffent toute chance de percevoir cette chose invisible et inaudible.

**7) V.B. : Vous avez lu l'ouvrage qui vous est consacré dans les *Voies de la création théâtrale* ?**

**C.R. :** Je ne l'ai pas lu, je ne peux pas lire un ouvrage où mon nom apparaît toutes les trois lignes. Du point de vue de la documentation, c'est important. Ces dames ont fait un vrai travail de chercheur. Elles ont rétabli tous les travaux que j'ai pu faire, à tous les âges. Il y a un article sur la traduction que j'ai lu. Il donne des exemples très frappants de la façon de traduire d'une amie, des corrections qu'on a apportées avec son consentement. Les différences sont considérables.

C'est un retravail que j'ai fait sur Pessoa. Je ne parle ni anglais, ni portugais. Je n'arrive à parler aucune langue étrangère. Ça me permet de faire la rencontre d'une langue idéale. Meschonnic le dit, la traduction est un atelier de réflexion sur le langage. En travaillant, même sur des langues que je ne connais pas, je comprends beaucoup mieux. C'est un théoricien du Coran qui dit que parallèlement à la langue écrite et aux signes qu'on entend ou qu'on voit, il y a cette langue idéale, idéale dans le sens où elle est dans l'idée, cette langue idéale qui n'a aucun signe, ni visible ni sonore. Il dit que c'est l'âme qui s'exprime.

**8) V.B. : Il y a un article de Madeleine Morvan-Roux qui étudie les manières de parler des acteurs de Claude Régy. Elle parle du *meditatio* qui est un mode liturgique au moyen-âge. Le *meditatio* qui a une racine hébraïque**



**signifie « murmurer à voix basse ». Elle rapproche ce travail de voix de l'incantation, de la supplication, au sens spirituel : une supplication pour rencontrer une essence divine alors qu'on sait qu'elle n'existe pas. Est-ce que vous vous sentez proche d'un travail de la langue relevant de la profération?**

**C.R. :** Oui, je pense. Meschonnic est aussi important sur ce plan-là parce qu'il n'a pas traduit La Bible comme un livre religieux mais comme un poème. Il a débordé La Bible. On peut s'occuper de l'esprit et des choses spirituelles sans porter une soutane comme disait Artaud. On a beaucoup pensé que j'étais dans une mystique quelconque. On a parfaitement le droit de s'occuper de l'esprit, on peut même oser le mot « âme ». L'embêtant, c'est qu'on crée immédiatement l'opposition entre l'âme et le corps. Pessoa l'exprime très bien : il y a du corps dans l'âme et de l'âme dans le corps. Les expressions d'habitude employées pour le corps, il les associe à l'âme. Il parle du sang et des nerfs pour l'âme. C'est très important de ne pas être dans la séparation. Il existe quelque chose qu'on pourrait appeler « âme » sans lui donner une connotation religieuse. Aucune église n'a le droit de s'arroger l'exclusivité de la spiritualité.

On a demandé à Jeanne D'Arc, lors de son procès avec les évêques français, si elle voyait de la lumière quand lui apparaissait St Michel. Elle a répondu : « La lumière n'est pas toute pour vous ». La lumière n'est pas toute pour eux. Ils vendent une lumière falsifiée. Spinoza disait qu'il y avait une chose plus importante que la circulation du sang, c'est la circulation de l'esprit. Les poètes, les artistes ont absolument le droit et le devoir de s'occuper de l'esprit, de l'imaginaire, du mental et de sortir de l'emprise du matérialisme, sans basculer dans aucune religion.

**9) V.B. : Dans le rapport scène-salle vous évoquez le rôle du spectateur qui doit être muni d'un silence actif. Vous dites « pas on, pas nous, mais je ». Pour vous, entre la scène et la salle, y a-t-il un rapport de communion ? Est-ce qu'on doit fabriquer quelque chose qui englobe la scène et la salle ? Quelle forme ça doit avoir et pour quels objectifs ?**

**C.R. :** Il faut s'abstenir d'entrer dans les déclinaisons du théâtre construites pour être du théâtre. Il y a eu beaucoup de constructions au XVIIIème siècle de théâtres italiens. Cela ne correspond plus du tout à la notion de ce que pourrait être un théâtre contemporain. Cela risque de freiner l'évolution du théâtre. Pour moi, c'est très important que le lieu où se passe le spectacle et le lieu où le public le regarde - l'esprit ne fait pas que regarder, être passif, il doit être actif et créateur - que ce lieu soit unique, sans séparation, sans distinction de décoration. C'est difficile à avoir. La salle de Lausanne est un parallélépipède. A Avignon, on a choisi une salle des fêtes, avec quatre murs. On a refait des murs noirs, à nos dimensions, on a fait un gradin spécifique. Il n'y avait aucune différence de décor. Dans cette salle du TNS, qui peut accueillir huit cent spectateurs, on a réduit la jauge à deux cent cinq places. Vous avez vu quelque chose de bâtard : le cadre de scène ne se voit pas beaucoup. A cause de la passerelle surélevée qui donne de la présence à l'acteur, les premiers rangs ont été supprimés. On commence au troisième rang du gradin qui enchaîne sur la corbeille. On a supprimé tout le deuxième étage : c'était trop loin et trop plongeant. On a supprimé les places de côté. On a essayé d'estomper le plus possible la lumière des sorties de secours.

**10) C.D. : En tant que spectatrice, j'avais l'impression, à certains moments, d'être hypnotisée. Les avant-bras et le visage de l'acteur sont découverts, nus. Quand Jean-Quentin Châtelain place ses mains en porte-voix, lentement, j'avais l'impression que mon corps se projetait dans le sien.**

**C.R. :** C'est cela qu'on cherche : que vous deveniez l'acteur et donc l'auteur. Cela me surprend aussi beaucoup. J'applique la lenteur qui agit certainement, il y a quelque chose de magique. Il y a toujours un silence assez grand quand il lève les mains et les rabaisse. Le cri est impressionnant. C'est écrit dans le texte, qu'il met ses mains de chaque côté de la bouche. Ça déforme un peu son visage. Et là, on est tombé dans des intensités lumineuses extrêmement basses, on ne sait plus très bien ce qu'on voit. On peut imaginer tout ce qu'on veut.

**11) V.B. : Je ne sais pas si vous connaissez Quignard : c'est un pré-symboliste de la fin du XXIème. Il a écrit un article qui s'intitule *De l'inutilité absolue de la mise en scène*.**

**C.R. :** Ce genre de questions est posé à un rythme régulier. Le symbolisme a essayé de tuer les déformations du théâtre et la grandiloquence. Mais on revient très vite à des formes conventionnelles parce que ce sont ces formes là qui font plaisir aux acteurs et au public. C'est un espèce de coït obscène. Tout le monde retourne au coït. Il faut tout le temps repartir en guerre, refaire la même bataille. J'aurais eu beaucoup de plaisir à lire Quignard.

**12) V.B. : Il dit : « Le théâtre sera ce qu'il doit être, un prétexte au rêve. La parole crée le décor comme le reste. L'œuvre se montre toute nue, vierge de maquillage et décèle aussitôt sa beauté native ou sa tare originelle, honnêteté peut-être insolente mais qui ne va point sans péril. »**

**C.R. :** Il faut republier cet homme! Maeterlinck disait qu'il avait le trac quand il entrait dans un théâtre et qu'il voyait le rideau fermé. Et en effet, quand l'acteur qui joue Hamlet entre, je sais déjà que la pièce est finie. Je préfère la lire. Comment représenter sans tomber dans ses travers? Les acteurs aiment ça, même Jean-Quentin Châtelain est chatouillé par le démon.

**13) C.D. : Vous dites que le but c'est que l'acteur devienne l'écriture du poète, comment êtes-vous entrés dans le texte avec Jean-Quentin Châtelain ?**

**C.R. :** On part du travail autour de la table. Avant de venir à Strasbourg, pour la reprise du spectacle, Jean-Quentin a travaillé une semaine avec le répétiteur pour se remettre le texte en bouche. Puis, ensemble, nous avons travaillé deux semaines autour de la table pour revenir au plus près du texte et pour éviter certains déraillements qui sont des procédés d'acteur. Je lui en ai encore parlé hier. Je lui ai permis une fois de faire du déblaiement parce qu'il fallait faire entendre les répétitions. Si on développait trop les énumérations intermédiaires on n'entendait pas les répétitions. Les acteurs aiment déblayer le texte, mais on n'entend plus rien, le temps passe et on ne s'ennuie pas et on est content que ça aille vite, on attend le prochain rendez-vous.

Il faut aussi se mettre à la place de Jean-Quentin Châtelain. Il a la responsabilité, pendant deux heures, de maintenir un public qui est très difficile, avec un texte de cet ordre et une mise en scène absente. Il prend des mesures de sauve-garde. Quelques fois, il fait des choses beaucoup plus violentes, plus fortes quand les gens bougent ou toussent, quand la salle est un peu bruyante. C'est certain qu'on travaille avec le public.

Je suis là tous les soirs pour surveiller et éviter les déraillements. Mais il faut aussi qu'il y ait une liberté. S'il n'y a pas de liberté, c'est ennuyeux. Il faut aussi qu'on sente qu'il invente. Ce n'est pas un travail scolaire. Ça ne peut pas être une corvée de faire ça. Il faut qu'il prenne du plaisir.

**14) C.D. : Vous parlez de théâtre figé. Est-ce qu'il s'agit d'un théâtre où les acteurs se laissent aller à ces procédés ?**

**C.R. :** Figé non pas dans l'immobilité, mais figé au sens de périmé, figé dans des formes néfastes.

**15) C.D. : Quels sont ces procédés ?**

**C.R. :** Ça vient des habitudes professionnelles. Les acteurs s'entendent mutuellement, ils s'imitent plus ou moins. Les professeurs font la même chose. Ils recommandent aux acteurs d'aller plus vite quand c'est ennuyeux.

**16) C.D. : Comment faites-vous pour atteindre l'essence du texte, pour faire en sorte que Jean-Quentin Châtelain arrive à abandonner ce qui est en trop ?**

**C.R. :** Il a fait un travail formidable. Durant les répétitions à Paris, je l'ai repris sur des choses que je pouvais difficilement lui dire en Avignon. J'ai remis des choses en place, quelques fois des choses très simples, il s'agit surtout d'empêcher de faire des nuances. Il y a cette phrase magnifique dans le poème : « Je frémis en pensant au fils que je n'ai pas et qui dort tranquille à la maison ». Cette phrase superbe est très personnelle : A la fois il a un fils et il ne l'a pas. Il l'a sans l'avoir. Si l'acteur dit « Je frémis en pensant au fils/ QUE JE N'AI PAS/ Et... qui dort tranquille à la maison » la phrase de Pessoa est foutue. Si on la dit comme elle est écrite, dans son propre mouvement. Il faut empêcher l'acteur de prendre la place de l'écrivain, c'est-à-dire de mettre au premier plan le jeu d'acteur avec ses trucs et ses brillants et son efficacité. C'est très difficile de retirer ça à l'acteur car il peut avoir très peur que ça se passe mal, d'ailleurs Jean-Quentin avait très peur. On avait la chance que ça se passe plutôt bien à Lausanne et à Avignon, maintenant il est un peu rassuré. Je pense qu'il va avoir très peur au Théâtre de La Ville.

**17) V.B. : Ça se passe mieux qu'il y a deux ans. Quand j'avais vu *L'Homme sans but* à Genève, au Théâtre du Loup, il y avait énormément de gens qui partaient.**

**C.R. :** Ça tenait beaucoup au théâtre qui était trop petit et avait une très mauvaise acoustique. Et c'était un gradin de location qui était très bruyant. Il y avait un grand

nombre de sorties. Mais c'est très étrange, il y a quelque chose que je n'ai jamais compris. Au début de *L'Homme sans but* les spectateurs riaient dès que Jean-Quentin ouvrait la bouche. Après ils ont vu que ce n'était pas drôle donc ils ont démissionné. Pourtant, Jean-Quentin n'a pas la réputation d'acteur comique.

**18) V.B. : C'est la première fois que je voyais jouer Jean-Quentin Châtelain, et j'ai ri au début parce que c'est très étrange.**

**C.R. :** Pourquoi l'étrangeté fait-elle rire ?

On n'aurait pas dû accepter ce théâtre-là, mais je ne voulais pas passer à La Comédie de Genève. Ils n'ont trouvé que cette salle du Loup dans le genre parallélépipède.

Je me souviens de *La Voix de Satan* à Vidy-lausanne déjà avec Gonzales, où ça s'est très mal passé : les gens s'en allaient, certains nous insultaient. Depuis, je n'étais plus retourné à Vidy. Mais, là, il a craqué sur Pessoa et Jean-Quentin seul... Je n'ai pas un bon rapport avec la Suisse. La dialectique ne se fait pas.

**19) V.B. : Comment faites-vous travailler des jeunes acteurs ?**

**C.R. :** Comme les vieux. Je ne crois pas que ce soit différent.

**20) V.B. : Mais avec Jean-Quentin il y a un passif, un vocabulaire qui est préexistant...**

**C.R. :** Avec Jean-Quentin, on a toujours fait avec des difficultés entre nous. C'est officiel qu'on a plutôt un rapport difficile. Et en même temps, il y a chez lui un goût de revenir. Pendant une période, il m'a dit « il faut que je laisse passer au moins trois ans à chaque fois parce que c'est trop dur ». Entre *L'Homme sans but* et *Ode Maritime* il n'a pas mis de distance.

Le travail avec les jeunes comédiens, c'est un peu la même chose : ils vont au théâtre, voient le naturalisme proliférer, regardent la télévision, vont voir un certain cinéma qui ne nous échappent pas de ça. Ils suivent des cours où on leur apprend la même chose, le travail est à reprendre complètement. Quand j'interviens dans une école, c'est difficile au départ, et ça ne peut pas se passer sur la totalité des élèves d'une classe. Il y a toujours des éléments avec qui ça se fait mieux. Là, je suis content car c'est souvent au cours de stage que j'ai rencontré de jeunes acteurs qui n'ont pas la sclérose des acteurs de métier. Martial Di Fonzo Bo est tombé très vite dans le panneau, grâce à quoi il a brillamment réussi.

Quelques fois les jeunes acteurs n'ont pas encore les défauts professionnels qu'ils attrapent en jouant. Ils sont plus vierges et plus malléables.

Je suis heureux de rencontrer dans les écoles des gens qui ne sont pas encore déformés. Tous les êtres humains ne sont pas aptes à ce genre d'aventure, comme tous les publics ne sont pas aptes à aimer ça. Tous les jeunes acteurs n'ont pas envie de se casser la tête, ni de changer leurs habitudes et les recettes qui sont garanties comme donnant de bons résultats. La façon de faire ne garantit pas le bon résultat. Faut-il mettre devant soi, en premier, l'obtention du résultat ? Je ne le pense pas.

**21) C.D. : Vous avez réalisé un spectacle complètement silencieux et vous avez dit que ça avait été une erreur, pourquoi ?**

**C.R.** : Oui, ça avait été une erreur. L'idée était venue de ce que j'avais fait à l'opéra : il y avait des moments silencieux et des séquences où il n'y avait que de la musique, pas de chant. Je me suis dit que c'était peut-être très bien de faire des spectacles comme ces séquences-là. Mais en fait, le silence est magnifique par rapport à la parole, soit pendant la parole, accompagnant la parole, soit avant ou après. Quand il n'y a pas de parole, le silence reste vide ou il faut inventer une chorégraphie, une façon autre de travailler. Je n'ai donc pas réitérer cette tentative qui a été suscitée par Jack lang.

Il était directeur de Chaillot à l'époque, il avait quitté Nancy où avait eu lieu *Le Regard du sourd* pour la première fois. Il avait voulu créer à Chaillot quelque chose qui est devenu très à la mode, des spectacles qui seraient à la fois pour des adultes et pour des enfants. Il avait parlé à Vitez et à moi de faire des spectacles à usage double.

J'étais parti d'un conte. Vitez avait réalisé quelque chose sur les miracles. Les deux spectacles étaient plus ou moins ratés. Ça arrive quand les directeurs donnent des directives, je pense que ce n'est pas sain pour le métier.

**22) V.B. : Comment choisissez-vous les textes sur lesquels vous avez envie de travailler ?**

**C.R.** : On ne peut pas savoir ce qui pousse à choisir une œuvre, une manière de travailler. C'est pour une grande part instinctif. C'est surtout un travail d'aveugle. Je pense qu'il faut énormément s'abandonner à cette cécité et que c'est comme cela qu'on voit clair. Je ne sais pas pourquoi un texte me parle. Il y a sans doute une correspondance entre ce texte et quelque chose chez moi. Quand on lit un livre, quand on écoute une musique ou qu'on regarde une toile il y a quelque chose qui fait qu'on est rejoint par ça, qu'on se sent proche de ça. On sent aussi qu'on a quelque chose à faire avec ça et qu'on peut faire quelque chose de ça et qui correspond à ce qu'on a envie de dire. On décide de le faire et ça paraît inéluctable. Quand j'ai lu la *Chevauchée sur le lac de Constance*, ça m'a paru évident qu'il fallait le faire de toute urgence. J'ai lu Sarah Kane et dans l'instant où j'ai lu le manuscrit j'ai eu envie de le faire. Le lendemain matin, j'ai appelé Isabelle Huppert parce que j'avais la sensation que c'était la même chose pour elle. Je l'avais déjà fait travailler une fois pour *Jeanne au bûcher*. Je pensais qu'elle n'accepterait pas parce que c'était très périlleux pour une star. Sa fille était très excitée par Sarah Kane, elle s'est donc laissée influencer par son enfant. Elle a finalement accepté. Après, elle était très heureuse avec ce texte. Si je n'avais pas arrêté les choses, on serait encore en tournée.

Ce sont les textes qui s'imposent. Je sens qu'il y a une nécessité dans le temps. Il y a aussi une continuité très étrange : J'avais monté il y a très longtemps un auteur très peu connue, Emma Santos. Elle a écrit ce beau livre, *La mal castrée*. Elle était vivante, elle était très heureuse qu'on fasse ce spectacle. Il s'est passé une chose étrange : elle est venue aux lectures. Et comme il s'agissait de sa maladie et de ses problèmes personnels elle n'a pas supporté de l'entendre dit par les acteurs. J'ai aussi connu ça avec Duras et Sarraute.

J'ai toujours été proche de la maladie mentale. J'ai l'obsession de mêler la vie et la mort, de parler de la mort et donc de l'inconscient. L'inconscient, comme le dit Jung, est certainement le monde des morts depuis la création de l'humanité. C'est énormément de monde qui nous habite et plus ou moins nous téléguide, nous télécharge.

Tout se recoupe. Quand on lit une œuvre il y a aussi cette continuité très étrange. Il y a des thèmes récurrents : le crime, la folie, l'incompréhension. J'aime travailler sur les choses pas claires, irrationnelles, auxquelles on ne peut pas donner d'explications logiques.

Il y a des rencontres avec des acteurs. Quand on lit une œuvre on pense à certains acteurs. Il y a des pièces que j'ai montées parce qu'il y avait un groupe d'acteurs qui pouvaient se retrouver dans la distribution, avec lesquels je savais que je pouvais faire correctement ce travail. Il existe des permanences, des constantes : les thèmes, les interprètes. Avec les scénographes ça a fonctionné en séries. C'est après coup que je m'aperçois que tout a tourné autour de la mort et de la maladie mentale. Je ne l'ai pas décidé. Quand j'ai lu *4.48 Psychose*, je n'ai pas pensé à Emma Santos. Plus tard, quand je l'ai relu, j'ai été frappé des similitudes.

On ne peut clarifier les choses que par une analyse a posteriori. Pendant qu'on fait, on ne sait pas ce qu'on fait. On se jette aveuglément dans le trouble et on regarde ce qui se passe.

### **23) C.D. : *Criminel* de Leslie Kaplan a aussi été un travail sur la folie.**

**C.R.** : C'est Duras qui m'a parlé de Leslie Kaplan. Cette maison de folie qui s'appelle Laborde était une des premières maison antipsychiatrique, mais qui est retombée dans les méthodes classiques. J'ai suivi un mouvement de l'antipsychiatrie à travers certains auteurs. Il s'agissait de réfléchir à une autre manière de traiter la maladie.

### **24) V.B. : Vous avez parlé du théâtre comme un lieu dédié au silence, comme temple.**

**C.R.** : Temple signifie vide.

### **25) V.B. : Y a-t-il un manque que le théâtre doit combler dans la société contemporaine et lequel ?**

**C.R.** : Je me suis battu contre la permanence des théâtres à l'italienne. C'était l'époque où on jouait dans les garages : n'être plus dans l'architecture du théâtre, n'être pas dans un lieu de théâtre, destiné à l'origine au théâtre, qui est construit pour. La « Ménagerie de verre » est un endroit formidable. La salle du bas est un ancien garage, c'est bas de plafond, c'est un lieu bizarre, qui n'a en principe aucun charme. Il y a quelque chose dans ses proportions qui fait que c'est un lieu magique. Je suis parti en guerre, d'une part, contre l'architecture conventionnelle, traditionnelle et majoritaire et, d'autre part, contre les grandes institutions. Je trouvais intéressant qu'on nous ouvre d'autres lieux que les théâtres. Je proposais qu'on désaffecte des friches. Ce sont des lieux privilégiés qui peuvent être très beaux en eux-mêmes et puis où on est

complètement libre de créer ce qu'on veut. On n'est pas contraint par une architecture théâtrale, par une disposition imposée du public, avec des étages, des places de côté, des choses aberrantes par rapport à la notion d'image qu'on peut avoir aujourd'hui. Cette revendication, c'était après mai soixante huit. C'était l'époque où on avait envie de casser le rapport spectacle/ spectateur.

Quand on a monté *L'Amante Anglaise*, on a complètement cassé la salle Gémier à Chaillot. J'ai pu le faire parce que j'avais comme décorateur le patron de la scénographie à Chaillot. Il avait les mains libres pour faire ce qu'il voulait. On a supprimé le balcon, on a cassé les fauteuils de l'orchestre, on les a mis en hémicycle. Ils ont installé un diaphragme. On a mis une petite estrade dans la salle. Je peux dire maintenant que les acteurs se trouvent dans la salle. On a fait en sorte que ce ne soit plus un théâtre, que les repères du théâtre ne soient plus visibles.

J'ai été élève chez Dullin, dans le théâtre *Sarah Bernard* (le théâtre de La Ville) qui a été débaptisé par les allemands quand ils ont envahi Paris. Ce théâtre était conventionnel, il y avait trois étages, un poulailler, des loges de côté. C'était un théâtre parfait où Dullin a fini par se ruiner. Ça a été repris par son administrateur qui était un acteur exécrationnel. Il a pris la place de Dullin qui était couvert de dettes et malade. Il a fondé le fameux *Festival de Paris*. Et en même temps, il a fait cette chose importante qui a donné le *Théâtre de Nation*, qui a permis aux Parisiens de voir d'autres productions. Il a ouvert les frontières.

Le grand maître de tout ça c'est le hasard. J'ai eu de la chance. Tout a été à peu près dû au hasard : la rencontre avec les textes, les auteurs, les acteurs. Il y a parfois des décisions, des désirs qui sont exaucés mais la plupart du temps les choses arrivent par hasard. Tout cela est très chaotique. Il ne faut pas trop chercher d'explications logiques et rationnelles.