

20 21 22 23 24 septembre 05
théâtre de grammont

SaiSon
05_06

4.48 Psychose

de Sarah Kane
mise en scène Claude Régy



mardi 20 septembre à 20h45
mercredi 21 et jeudi 22 septembre à 19h00
vendredi 23 et samedi 24 septembre à 20h45

tarif général : 20€, réduit : 12,50€ (hors abonnement)

Location – réservations
Opéra Comédie 04 67 99 25 00

4.48 Psychose

de **Sarah Kane**

mise en scène **Claude Régy**

assistant à la mise en scène **Alexandre Barry**

texte français **Evelyne Pieiller**

scénographie **Daniel Jeanneteau**

lumière **Dominique Bruguière**

son **Philippe Cachia**

vidéo **Erwan Huon**

costumes **Ann Williams**

assistants **Alexandre Barry** et **Rémy Godfroy**

directeur technique **Sallahdyn Khatir**



photo © Pascal Victor

avec

Isabelle Huppert

Gérard Watkins

Création au Théâtre des Bouffes du Nord (Paris),

le 1er octobre 2002

Une **rencontre publique** exceptionnelle avec Isabelle Huppert, Claude Régy et Gérard Watkins

animée par Gérard Lieber

aura lieu, en amont des représentations,

en partenariat avec la Librairie Sauramps

le **15 septembre 2005 à 19h30** dans le hall du théâtre de Grammont.

Ce spectacle est accueilli avec l'aide de la Région Languedoc-Roussillon Septimanie et le concours de



Une production des Ateliers Contemporains et du CICT-Théâtre des Bouffes du Nord.

Production tournée internationale 2005 polimniA.

Avec le soutien de l'AFAA (Association Française d'Action Artistique).

Nous remercions tout particulièrement Cartier pour son soutien exceptionnel.

Avec le partenariat d'Air France



à propos de 4.48 Psychose

Pièce ou plutôt poème car Sarah Kane, en écrivant ce texte, voulait découvrir comment un poème pouvait quand même être théâtral.

4.48 peut être considéré, selon les propres termes de Sarah Kane, comme,

« *une dépression chaotique* »

« *une structure apparemment brisée et schizophrénique qui présente un matériau sans commentaire et demande au public de se fabriquer sa propre réponse.* »

Comme elle l'a dit pour **Manque** (sa pièce précédente), cette pièce parle du désespoir et du suicide. Et la raison, dit-elle, c'est qu'elle l'a écrite à un moment où elle était totalement désespérée.

Il semble aussi que, depuis **Manque**, le rythme prédomine sur le sens. Il semble, pour ses deux dernières œuvres **Manque** et **4.48 Psychose**, qu'elle ait senti le rythme de l'œuvre avant de savoir quoi écrire. Grâce au rythme et à la composition – le choix des mots donc des sons – quand le sens arrive, c'est plusieurs sens à la fois.

Dans l'économie de chaque ligne est dissimulé un dispositif concentré assez semblable à un explosif.

Grâce à quoi Sarah Kane peut écrire dans **4.48** :
« *Rien qu'un mot sur une page et il y a le théâtre.* »

Élimination du spectaculaire.

Stricte économie de la langue. Travail sur la langue.

Pour écrire, pour trouver en elle le noyau de cette transmission immédiate, elle dit simplement qu'elle « *s'immerge dans l'écriture* ». Et nous, écoutant ou

lisant, pour recevoir en nous de l'être immédiat, pour devenir sensibles au-delà même de la compréhension, pour nous ouvrir à des correspondances non exprimées entre des sphères apparemment étrangères, nous devons aussi nous laisser faire, être immergés dans l'écriture.

Car, dit Sarah Kane, « *il y a bien plus important que le contenu de la pièce, c'est la forme. Tout art de qualité est subversif, dans sa forme ou dans son contenu. Et l'art le plus grand est subversif dans sa forme et dans son contenu. Et souvent, la forme est l'élément qui fait le plus injure à ceux qui veulent imposer la censure. Beckett, Barker, Pinter, Bond, ils ont tous été critiqués non tant pour le contenu de leur œuvre que parce qu'ils utilisaient des formes non naturalistes qui se dérobaient à une interprétation simpliste (...)*

La forme et le contenu tentent d'être une seule et même chose – la forme est le sens. »

C'est un peu une révolution, une révolte contre l'inflation du sens, contre une vision étroite – abusive – de la notion de sens.

C'est une indication, en tout cas, sur comment lire, comment écouter, comment finalement appréhender l'absolue nouveauté de cette écriture qui fait entendre, mêlé aux cris qui se font en nous, l'écho des cris stridents du monde.

C'est simple parce qu'immédiat.

Dans **Manque** Sarah Kane a écrit :

« *Dieu je voudrais avoir la musique mais tout ce que j'ai c'est les mots* ».

Qu'elle se rassure, sa musique et ses mots foncent droit sur nous.

Claude Régy

« Je viens de me mettre au travail sur une nouvelle pièce (*4.48 Psychosis*) dans laquelle il s'agit de la division entre la conscience et le corps. Pour moi, la folie est liée à cette déchirure, et l'on n'a de chance de retrouver ce que l'on appelle son bon sens que si l'on se raccroche à soi-même du point de vue spirituel, corporel, émotionnel. » Sarah Kane

« Je suis en train d'écrire une pièce intitulée 4.48 PSYCHOSIS. Elle offre des similitudes avec CRAVE (Manque), tout en étant différente. La pièce parle d'une dépression psychotique. Et de ce qui arrive à l'esprit d'une personne quand disparaissent complètement les barrières distinguant la réalité des diverses formes de l'imagination. Si bien que vous ne faites plus la différence entre votre vie éveillée et votre vie rêvée. En outre, vous ne savez plus – ce qui est intéressant dans la psychose – vous ne savez plus où vous vous arrêtez et où commence le monde. Donc par exemple, si j'étais psychotique, je ne ferais littéralement pas la différence entre moi-même, cette table et Dan (son interlocuteur). Tout ferait partie d'un continuum. Et diverses frontières commencent à s'effondrer. Formellement, je tente également de faire s'effondrer quelques frontières – pour continuer à faire en sorte que la forme et le contenu ne fassent qu'un. Ce qui s'avère être extrêmement difficile et je ne compte dire à personne comment je m'y prends. Ce que j'ai pu commencer avec CRAVE, je le pousse ici un cran plus loin. Et pour moi se dessine une ligne très claire qui part de BLASTED (Anéantis), en passant par PHAEDRA'S LOVE (L'Amour de Phèdre), pour aboutir à CLEANSED (Purifiés), CRAVE (Manque) et cette dernière pièce (*4.48 Psychose*). Où cela va-t-il ensuite, je ne sais trop. »

Sarah Kane

Conversation avec des étudiants, novembre 1998

Sarah Kane éléments biographiques

« J'ai d'abord commencé comme actrice. Je suis allée à l'université et j'ai étudié le théâtre. Après deux ou trois spectacles, j'ai décidé que je n'aimais pas beaucoup les metteurs en scène. Et je suis donc devenue metteur en scène. Et en tant que metteur en scène, j'avais besoin de textes et j'ai décidé d'écrire mes propres pièces. »

entretien avec Johan Thielemans, décembre 1998

« Dur à croire, je sais, mais j'ai été une chrétienne fervente (...). Jusqu'à dix-sept ans, j'ai sincèrement cru ne pas avoir à craindre la mort, que le jugement dernier se produirait de mon vivant, que je n'aurais jamais à mourir physiquement.

J'ai commis le péché irrémédiable de savoir que Dieu existe et de décider consciemment de le rejeter. J'ai cru en Dieu mais pas dans le style de vie qu'exige le christianisme. J'ai connu un tas de chrétiens dont je pensais qu'ils étaient fondamentalement mauvais et un tas de non-chrétiens dont je pensais qu'ils étaient absolument magnifiques, et je ne pouvais pas comprendre ça, aussi ai-je pris la décision consciente de rejeter Dieu, et, peu à peu, ma foi s'est effondrée. Selon la Bible, je suis à présent absolument damnée. C'est la question posée dans *Phèdre* : si vous n'êtes pas sûr de l'existence de Dieu, soit vous protégez vos fesses et vous vivez votre vie précautionneusement, « au cas où », comme le fait le prêtre, soit vous vivez votre vie comme vous voulez la vivre. S'il y a un Dieu et qu'il ne peut pas accepter cette honnêteté, alors, bon, tant pis. »

Interview de David Benedict, 1996

« Dans un passage de *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes dit que la situation d'un amoureux malheureux est comparable à celle d'un prisonnier à Dachau. Au début, j'étais intriguée par cette comparaison, je trouvais que les souffrances de l'amour ne pouvaient en aucun cas être aussi terribles que celles que l'on endure dans un camp de concentration. Puis j'ai réfléchi, et j'ai mieux compris ce que Barthes voulait dire. Il parle de la perte de soi. Quand on se perd soi-même, qu'est-ce qui reste encore à quelqu'un ? »

Entretien avec Nils Tabert, février 1998

In *Playspotting, Die Londoner Theaterszene der 90.* – Rowohlt 1998

Texte français – Alexis Baatsch

Sarah Kane est née le 3 février 1971 à Brentwood dans le comté d'Essex. Tout d'abord comédienne, elle étudie le théâtre à l'Université de Bristol, puis à l'Université de Birmingham et devient metteuse en scène et écrivain. En 1995, elle écrit sa première pièce **Blasted** (Anéantis) qui est aussitôt créée au Royal Court Theatre de Londres. Sarah Kane parvient immédiatement à la célébrité, faisant les gros titres de la presse britannique. Les critiques étaient, pour la plupart, très négatives et la rumeur a couru que la censure pourrait être réintroduite en Angleterre.

Sarah Kane s'est suicidée à Londres le 20 février 1999 laissant une cinquième pièce, **4.48 Psychosis**, créée à l'été 2000 au Royal Court Theatre.

Sarah Kane – l'œuvre

Il y a cinq pièces.

La première, **Blasted** (Anéantis) a été créée au Royal Court Theatre Upstairs en 1995.

La deuxième, **Phaedra's Love** (L'amour de Phèdre), a été créée au Gate Theatre en 1996.

En avril 1998, **Cleansed** (Purifiés) a été créée au Royal Court Downstairs, et en septembre de cette même année, **Crave** (Manque) est produite par Paines Plough and Bright Ltd au Théâtre d'Edimbourg, puis reprise au Royal Court Theatre à Londres, et en tournée internationale.

La dernière pièce de Kane, **4.48 Psychosis**, a été créée en juin 2000 au Royal Court Jerwood Theatre Upstairs.

Sarah Kane a mis en scène sa deuxième pièce **Phaedra's Love** (L'Amour de Phèdre) au Gate Theatre de Londres, puis **Woyzeck** de Georg Büchner en octobre 1997.

Elle a écrit un scénario, **Skin** (Peau), réalisé par Channel Four et présenté à l'automne 1995.

« J'ai été stupéfaite de ces clameurs d'épouvante qui ont éclaté à propos de mes pièces, parce qu'en fin de compte il ne s'agit pas de brutalité ou de cruauté : elles sont là, sans plus, quand on écrit et qu'en dépit de toute la violence qui existe on veut continuer à aimer et à espérer.

Pour moi **Manque**, où il n'y a même pas un commencement de violence physique, et qui est un texte très silencieux, est le texte le plus désespéré. (...)

Plus fortement que dans les pièces qui ont précédé, la violence est métaphorique dans **Purifiés**. Puis je me suis rapprochée d'une orientation plus poétique. C'est sur **Manque** que c'est le plus manifeste. C'était drôle – quand j'ai terminé mon travail sur **Manque**, je n'avais aucune idée de la manière dont mon travail allait se poursuivre, tout cela était si minimal, cela dépassait tellement la question de la langue, dans quelle direction allais-je enfin pouvoir faire quelque chose ? Et puis je me suis mise, il y a quelques semaines, à un nouveau texte : il n'y a même pas encore de personnages... A peine peut-on parler d'une tradition de ce genre dans le théâtre britannique ! Bien sûr, si les gens connaissaient Artaud ou Heiner Müller, ils verraient clairement le rapport, mais dans le contexte britannique, c'est probable qu'on pense : qu'est ce que c'est que cette merde ? Et ça sera probablement la réaction à ce nouveau texte, une fois qu'il sera terminé. »
(ce nouveau texte sera son dernier texte : **4.48 Psychosis**)

Entretien avec Nils Tabert, février 1998
In Playspotting, Die Londoner Theaterszene der 90. – Rowohlt 1998
Texte français – Alexis Baatsch

Claude Régy - biographie

Metteur en scène, directeur des Ateliers Contemporains.

Découvreur d'écritures contemporaines, étrangères et françaises, il est l'un des premiers à avoir mis en scène des œuvres de Marguerite Duras (1960), Nathalie Sarraute (1972), Harold Pinter (1965), James Saunders (1966), Tom Stoppard (1967), Edward Bond (1971), David Storey (1972), Peter Handke (1973), Botho Strauss (1980), Wallace Stevens (1987), Victor Slavkine (1991), Gregory Motton (1992), Charles Reznikoff (1998), Jon Fosse (1999), David Harrower (2000).

Il a également travaillé pour la Comédie Française (**Ivanov** d'Anton Tchekhov en 1985, **Huis clos** de Jean-Paul Sartre en 1990) et pour l'opéra (au Théâtre du Châtelet, **Passaggio** de Luciano Berio en 1985 et **Les Maîtres-chanteurs de Nuremberg** en 1990, à l'Opéra de Paris-Bastille, **Jeanne d'Arc au bûcher** de Paul Claudel et Arthur Honegger en 1991).

Ces dernières années, après **Paroles du Sage**, texte biblique de **L'Éclésiaste** traduit par le linguiste Henri Meschonnic, en 1995, et **La Mort de Tintagiles** de Maurice Maeterlinck, en 1997, il met en scène **Holocauste**, sur un poème de l'Américain Charles Reznikoff, au Théâtre National de la Colline ainsi qu'en tournée en France et à Bruxelles durant toute l'année 1998. Puis, pendant la saison 1999/2000, deux créations se sont succédées au Théâtre Nanterre Amandiers : **Quelqu'un va venir** du Norvégien Jon Fosse (Festival d'Automne à Paris) et **Des couteaux dans les poules** du jeune Écossais David Harrower.

En janvier 2001 a lieu la première représentation de **Melancholia** - théâtre, extraits du roman de Jon Fosse, présenté au Théâtre National de la Colline à Paris, puis en tournée à Caen, Rennes et Belfort.

La même année, le KunstenFestival des Arts lui confie la mise en scène d'une œuvre musicale, **Carnet d'un disparu** de Léos Janacek, créée en mai à Bruxelles, puis présentée au Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, au Théâtre Nanterre Amandiers / Théâtre&Musique et au Carré Saint-Vincent d'Orléans.

4.48 Psychose, le dernier texte de la jeune anglaise Sarah Kane, a été créé en octobre 2002, avec Isabelle Huppert, au Théâtre des Bouffes du Nord, avant de tourner à Caen, Gérone, Genève, Lorient, Lisbonne, Anvers, Lyon, Rennes, Sao Paulo.

En octobre 2003, il crée une nouvelle pièce de Jon Fosse, **Variations sur la mort**, au Théâtre National de la Colline, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris.

Le Grand Prix National du Théâtre a été décerné à Claude Régy en 1991, et le Grand Prix des Arts de la Scène de la Ville de Paris en 1994.

Publications :

Espaces perdus Plon - 1991,
réédition Les Solitaires Intempestifs - 1998
L'Ordre des morts
Les Solitaires Intempestifs - 1999
L'Etat d'incertitude
Les Solitaires Intempestifs - 2002

Commentaire dramaturgique :

La Mort de Tintagiles, Maurice Maeterlinck
collection "Répliques" - Babel / Actes Sud 1997

Co-traductions :

avec Simone Sentz-Michel **Ivanov**, Anton Tchekhov -
Edition dramaturgique / Comédie Française 1984
avec Arnaud Rykner **La terrible voix de Satan**,
Gregory Motton - Bourgois 1994

Filmographie :

comme réalisateur: **Nathalie Sarraute** -
conversations avec Claude Régy — La Sept / INA
1989

A propos de son travail :

Mémoire du Théâtre « Claude Régy » - INA 1997
Claude Régy – le passeur, réalisation Elisabeth
Coronel et Arnaud de Mézamat,
Abacaris films / La Sept ARTE 1997
Claude Régy, Par les Abîmes, réalisation Alexandre
Barry, ARTE

Isabelle Huppert – éléments biographiques

Née le 16 mars 1955 à Paris, Isabelle Huppert sait très tôt ce qu'elle veut faire de sa vie. A 14 ans, elle suit des cours d'art dramatique au Conservatoire de Paris et monte sur scène pour jouer de petits rôles. A 16 ans, elle se voit proposer son premier rôle dans **Faustine et le bel été** de Nina Companeez, aux côtés d'Isabelle Adjani. Du jour au lendemain, les deux jeunes filles sont catapultées en haut de l'affiche. En parallèle, elle étudie la littérature russe à la faculté de Clichy et joue dans quinze films. Dans **Les Valseuses**, elle apparaît aux côtés de Gérard Depardieu et Patrick Dewaere. C'est le rôle d'une introvertie, dans **La Dentellière** de Claude Goretta, qui lui apporte la consécration, nous sommes en 1977.

Elle aura incarné bon nombre des rôles féminins les plus intéressants de son temps, des portraits de femmes tourmentées, de Marie dans **Une Affaire de femmes** de Chabrol, à Dominique, la célibataire battante dans **L'École de la chair**, de Benoît Jacquot, où elle est une femme qui s'éprend éperdument du beau Quentin (Vincent Martinez) et qui l'entretient. Petit jeu de la séduction bien connu, mais où les rôles sont inversés.

La comédienne, dont la célébrité est désormais mondiale, participe aussi régulièrement à des projets plus difficiles, comme **Amateur**, film indépendant de Hal Hartley, dans lequel elle campe, aux côtés de Martin Donovan, une vieille fille nymphomane, ou deux films de Godard : **Sauve qui peut (la vie)** et **Passion**. Elle n'hésite pas non plus à jouer dans des films plus sulfureux, comme **La femme de mon pote** de Bertrand Blier ou **Coup de Torchon** de Bertrand Tavernier, incarnant des femmes déchirées entre envie, danger, plaisir, douleur et passion.

Cinéma

In America (2004) de Jerzy Skolimowski
Ma mère (2003) de Christophe Honoré avec Louis Garrel
Le Temps du Loup (2002) de Michael Hanecke avec Béatrice Dalle
Deux (2001) de Werner Schroeter avec Bulle Ogier
La Vie Promise (2001) de Olivier Dahan avec Maud Forget
8 Femmes (2001) de François Ozon avec Catherine Deneuve
La Pianiste (2000) de Michael Hanecke avec Benoît Magimel
La Comédie de l'Innocence (2000) de Raoul Ruiz avec Jeanne Balibar
Merci pour le Chocolat (2000) de Claude Chabrol avec Jacques Dutronc
Les Destinées Sentimentales (2000) de Olivier Assayas avec Charles Berling et Emmanuelle Béart
...

Théâtre

4.48 Psychose de Sarah Kane, mise en scène Claude Régy, théâtre des Bouffes du Nord Paris
Médée d'Euripide, mise en scène Jacques Lassalle, Festival d'Avignon, Théâtre de l'Odéon, tournée
Mary Stuart de Schiller, mise en scène Howard David, Royal National Theatre de Londres Théâtre des Bouffes du Nord
Orlando de Virginia Woolf, mise en scène Bob Wilson, Théâtre de Vidy-Lausanne, Théâtre de l'Odéon
Jeanne au bûcher de Paul Claudel, mise en scène Claude Régy, Opéra Bastille

Mesure pour mesure de William Shakespeare, mise en scène Peter Zadek, Théâtre de l'Europe-Odéon
Un mois à la campagne de Tourgueniev, mise en scène Bernard Murat, Théâtre Edouard VII
On ne badine pas avec l'amour de Musset, mise en scène Caroline Huppert, Théâtre des Bouffes du Nord.

Gérard Watkins
acteur, auteur, et metteur-en-scène

Il est né à Londres en 1965. De père anglais, Peter Watkins, cinéaste, et de mère française, Françoise Watkins, institutrice. Il a passé une partie de son enfance à l'étranger, à New York, Los Angeles, au Nouveau Mexique, à Oslo, et à Stockholm. Il vit en France depuis 1973.

Après une séance de travail à l'âge de dix ans avec Peter Brook au Lycée International de St-Germain-en-Laye, il n'arrêtera pas de faire et écrire du théâtre. Il écrit **Dead End**, pièce en un acte, qu'il met en scène à l'âge de 14 ans. **Scorches**, qu'il met en scène en 1984, dure plus de trois heures et réunit dix-sept acteurs.

Après 3 ans d'études au C.N.S.A.D, vient **Barcelone ou l'Etranger Est Mort**, (lecture publique au Théâtre de Nanterre Amandiers en 1990), suivi de **La Capitale Secrète**, créée au Théâtre de Gennevilliers et à l'ADC Quimper en 1995. **La Tour**, présentation publique au Studio Théâtre de La Comédie Française pour les dix ans de la Fondation Beaumarchais. **Suivez-Moi**, créée au théâtre Gérard Philipe de St-Denis en 1999. **Dans La Forêt Lointaine** au Théâtre Le Colombier en automne 2001. En 2004 il met en scène à l'Espace Nautique de Saint-Ouen **Icône** dont il est également l'auteur, et en signe la réalisation audiovisuelle.

Il a obtenu deux bourses de création du Centre National du Livre, trois aides à la création de la DMDTS, et est lauréat de la Fondation Beaumarchais.

Acteur, il a joué dans plus de trente productions de théâtre, avec des metteurs en scènes comme Jean-Louis Martinelli, Lars Noren, Claude Régy, Bernard Sobel, Jean-Pierre Vincent, ainsi qu'avec Elizabeth Chailloux, Michel Didym, Marc François, Philippe Lanton, Yvon Lapous, sur des textes de Babel, Büchner Fichet, Grabbe, Hamsun, Ibsen, Kane, Koltes, Lagarce, Motton, Noren, O'Neill, Ostrovsky, Pirandello, Shakespeare, Williams.

Il vient d'interpréter Ian dans **Anéantis**, une pièce de Sarah Kane mise en scène par Daniel Jeanneteau, créée au TNS à Strasbourg, reprise au TGP Saint-Denis et en tournée. En 2006, il jouera à l'Odéon dans **Le Roi Lear** mis en scène par André Engels.

Il a joué dans une demi-douzaine de films, dont **La Commune de Paris** de Peter Watkins, **Le Loup de la Côte Ouest**, de Hugo Santiago, et **Jeux d'Enfants** de Yann Sammuel.

Egalement guitariste, chanteur et auteur-compositeur, il prépare un album intitulé **The Tower**.

Transmettre l'intime

4.48 Psychose

Entretien avec Isabelle Huppert

Claude Régy m'a raconté que vous ne lui aviez jamais formellement dit « oui » pour ce rôle et que vous aviez répondu par un geste qui avouait une sorte de fatalisme. Était-ce une rencontre inévitable pour vous ?

Certaines aventures obéissent à une nécessité, s'imposent comme une évidence. Mais ce geste signifie peut-être aussi qu'on ne peut répondre parce qu'on ne sait pas où cela va nous emmener. Avec ce texte de Sarah Kane et accompagnée par Claude Régy, j'avais l'intuition, qui se vérifie jour après jour, que la pièce me conduirait dans des régions inhabituelles du théâtre.

Pourquoi ?

Le texte est quasiment un monologue, même si je ne suis pas seule sur le plateau. Gérard Watkins m'accompagne, mais notre relation est très particulière : nous ne nous voyons jamais, il est comme une présence qui m'enveloppe. Ce dispositif et ces paroles monologuées créent d'emblée une tonalité singulière, qui déborde les codes familiers de l'art dramatique. Curieusement, j'ai trouvé très rapidement des repères dans cet espace atypique, parce que la pièce m'a traversée de façon immédiate, très intime, alors qu'elle n'évoque pas forcément des situations et des sentiments que je connais. Elle parle de la mort, du suicide, de la maladie mentale mais aussi du rapport à la vie, d'une exigence de vie, de la difficulté de vivre... L'écriture de Sarah Kane ne ressemble à aucune autre. Elle associe une langue poétique avec un vocabulaire extrêmement concis, réel, comme lorsqu'elle énumère le nom des médicaments qu'elle avale. La prose, le vers, la scansion sont mêlés, jouent sur les sonorités, les rythmes, les silences... comme dans la chanson. C'est un texte musical. Elle disait d'ailleurs que, face à tout ce que la musique peut libérer dans l'imaginaire, elle se sentait impuissante avec les mots, qu'elle trouvait contraignants et limités. En fait, son écriture allie une grande liberté de style et une construction très précise, très pensée pour l'acteur aussi. Elle parvient à indiquer le fond par la forme. Les sons, les cadences, la présence ou non de ponctuation... Tout est porteur de sens, même la typographie. Par exemple, selon qu'elle dispose des chiffres de façon éclatée, comme sur une carte du ciel, ou selon qu'elle les aligne en colonne, le sens change.

Comment pénétrer dans ce texte où n'existe pas de personnage au sens classique mais où une voix nous parle depuis un au-delà indéfinissable ?

La pièce invite à plonger au plus profond de soi et donne formidablement la possibilité de transmettre de l'intime - ce que cherche tout acteur. Un écran comme les Bouffes du Nord favorise cette proximité car je ne suis pas obligée de forcer sur ma voix pour que les spectateurs m'entendent. Mais, au risque de me contredire, le texte permet ensuite, et peut-être même est-ce nécessaire, d'imaginer un personnage, Sarah Kane, tout simplement... Pour me protéger derrière une autre identité, qui ne serait pas moi... Pour écarter la tentation de se laisser

complètement envahir par ces mots, éviter de glisser vers cette zone dangereuse où ils pourraient nous entraîner.

Cette parole se façonne dans les contradictions : colère autodestructive et désir de vivre s'entrechoquent en permanence. Réveille-t-elle la part de violence qu'on a en soi ?

Pas plus que pour la plupart des autres rôles. Je crois depuis longtemps qu'être actrice c'est se confronter à sa propre violence. Ici, la brutalité est dans les mots, dans ce qu'on sait du destin de Sarah Kane, mais elle n'explose jamais vraiment. C'est une violence qui la consume, mais sans agressivité ni haine. Avec de l'autodérision et de l'ironie, qui créent une certaine distance. Quand elle répond au docteur qui lui demande si elle a des projets : « Prendre une overdose, me trancher les veines et puis me pendre », cela ne manque pas d'humour.

Comment imaginez-vous Sarah Kane après vous être immergée dans cette œuvre testamentaire si intime ?

Comme quelqu'un avec une grande exigence et un fort appétit de vie mais aussi une énorme difficulté à vivre, à s'aimer, à savoir qui elle était. « Vous croyez qu'il est possible de naître dans le mauvais corps ? », demande-t-elle. Elle déteste son apparence de femme, se trouve trop grosse, moche, dévalorisée... Elle parle beaucoup de son corps. C'est très féminin. Sarah Kane ne cesse de chercher son identité. On sent son androgynie. Dans 4.48 Psychose, tantôt elle aime une femme, tantôt un homme. Son besoin physique paraît n'être jamais en accord avec son esprit. Sarah Kane est aussi d'une extrême sensibilité à notre époque. Dans sa douleur, elle endosse la souffrance du monde, c'est comme une brûlure en elle. C'est en cela que son théâtre est aussi politique. Elle éprouve très violemment la dissonance des rapports humains, l'absurdité des conflits qui déchirent la planète, l'injustice qui fragmente la société... toute cette haine qui empêche l'harmonie. Elle s'en sent presque responsable, elle s'identifie à la maladie du monde. Elle va jusqu'à se prendre pour Dieu par moments. Ces accents mystiques traversent son écriture.

On sent également un besoin d'amour qui la déchire, une recherche éperdue de sa part manquante...

Oui, la figure d'un amour inaccessible flotte dans toute la pièce. On peut penser aussi que, durant son séjour à l'hôpital, elle est vraiment tombée amoureuse du docteur, et qu'elle n'a pas supporté cet amour resté sans réponse pour elle. Cette hypothèse ne suffit certes pas à expliquer sa souffrance, car sa détresse et son manque puisent leurs racines bien au-delà. Parfois, les histoires d'amour malheureuses viennent simplement se loger dans un cœur déjà fissuré.

Comment, en tant que femme, abordez-vous l'androgynie qui émane du texte ?

Je m'y suis déjà confrontée avec *Orlando*, mis en scène par Bob Wilson, mais dans ses aspects ludiques, pas dans ce qu'elle peut révéler de douloureux. Au cinéma, je l'ai plutôt vécu comme une réalité objective, c'est-à-dire que, souvent, les rôles que j'ai interprétés ne répondaient pas au parangon de la féminité telle qu'on l'entend habituellement, sauf récemment dans *La Vie promise*, d'Olivier Dahan. Je ne me sens pas toujours correspondre à l'image classique de la « Femme ». Je crois que souvent j'exprime quelque chose de plus indéfini... une identité physique où affleure une part masculine. *La Pianiste* de Michael Haneke est le seul film où j'ai, d'une certaine manière, abordé la souffrance d'être dans cet entre-deux sexuel. Bien sûr, les situations sont très différentes. La pianiste n'affiche pas physiquement son androgynie. Cependant, dans son comportement, elle est un peu comme une mutante, c'est-à-dire que, maladroitement, elle agit un peu à la façon d'un homme : elle fixe les règles du jeu, non par volonté de pouvoir ou désir de séduction, mais par peur de ne pas être aimée comme elle voudrait. A sa façon, elle explore ce no man's land entre l'homme et la femme. Sarah Kane aussi. Sa sexualité incertaine n'est peut-être qu'une conséquence de la peur de ne pas être aimée comme elle voudrait. Elle ne sait pas si elle veut se comporter comme une femme ou comme un homme.

Dans la pièce, corps et esprit apparaissent irrémédiablement séparés. Comment traduire cela sur le plateau ?

« Le corps et l'âme ne peuvent jamais être mariés », dit-elle. Cette dichotomie est une manifestation de la psychose qui trouble son cerveau. C'est un état que je ne connais pas mais je peux en transmettre les effets. Sur scène, je le transforme en une sensation de douleur. Et puis le théâtre permet justement de saisir cette division mentale : parce que l'acte est présent charnellement, il peut donner l'impression, émotionnellement, physiquement que son corps est là et sa pensée ailleurs.

Avec Claude Régy, l'acteur apparaît plus comme un médiateur entre l'écriture et le spectateur que comme un interprète incarnant un personnage. Cette conception oblige sans doute à se dépouiller de toute posture dans le jeu ?

Oui, son projet est d'affranchir l'acteur de toute tentative ou nécessité de théâtralité. Il ne convoque pas l'acteur chez « l'acteur » mais la personne.

C'est-à-dire ?

Au théâtre, on fait trop souvent appel à des codes de comportements, à des contenance, des postures censés exprimer un caractère ou des sentiments. On se sent souvent limité dans ce projet, dans ce mensonge. Et donc, même quand j'interprète un rôle comme Médée, qui exige de composer un « personnage », je cherche en moi-même, avec mes moyens, et j'essaie de trouver des attitudes qui m'appartiennent. Avec Claude Régy, c'est ce que j'appelle l'état zéro du jeu. C'est dans cette condition qu'on devient médiateur car on procure de la sensation pure ; aucune figure ne s'interpose alors entre l'acteur et ceux qui reçoivent le texte. C'est à la fois très intime et très difficile, parce qu'au théâtre on est toujours tenté de s'abriter derrière des poses. Il faut trouver constamment la note la plus personnelle, la plus juste, être en relation totale avec soi, ce qui demande une grande concentration et une grande disponibilité.

Dès qu'on perd cette liaison intérieure, dès qu'on se laisse distraire, on est vite pris dans une espèce de petite musique, on s'enferme dans des postures. Pour revenir à soi, il faut oublier qu'on est un-acteur-qui-joue-une-pièce-au-théâtre, autrement dit établir un lien de réalité avec le public, raviver sans cesse la sensation d'être au milieu des gens, se demander ce que cela signifie d'être là, dans cet espace donné, devant ces spectateurs-là. Paradoxalement, Claude Régy parvient à déthéâtraliser la représentation en faisant prendre conscience à l'acteur de sa position au sein du théâtre à chaque instant. Or, on oublie très souvent cette donnée de réalité alors qu'elle est essentielle.

Quand vous dites « je cherche avec mes moyens », quels sont-ils ?

Mes moyens, c'est moi, ce que je suis... ma capacité à projeter mon intériorité. Bien sûr, je possède des techniques, je sais moduler ma voix, canaliser mon énergie... Claude Régy sait que l'art dramatique ne se réduit pas à cet exercice-là, qu'il peut permettre cette confrontation plus personnelle avec soi-même. Il a compris depuis longtemps que le théâtre peut être porteur d'autres choses.

Vous avez finalement peu joué au théâtre...

Oui, mais je me suis trouvée dans des aventures particulières, que ce soit avec Bob Wilson avec qui j'ai fait *Orlando* de Virginia Woolf, avec Peter Zadek (*Mesure pour Mesure* de Shakespeare à l'Odéon), avec Claude Régy déjà dans *Jeanne au bûcher* de Claudel à l'Opéra-Bastille ou en jouant *Marie Stuart* de Schiller au National Theater de Londres, ou *Médée* dans la cour d'Honneur du Palais des Papes, sous la direction de Jacques Lassalle. Auparavant, j'avais à mes débuts joué une pièce adorable de Jean-Jacques Varoujean, *Viendra-t-il un autre été ?*, puis j'avais travaillé avec Robert Hossein à Reims. Après, j'ai joué aux Bouffes du Nord *On ne badine pas avec l'amour* de Musset sous la direction de ma sœur Caroline. Plus tard, j'ai renoué avec le théâtre avec *Un mois à la campagne* de Tourgueniev, mis en scène par Bernard Murat. Donc, finalement, j'ai pas mal joué au théâtre quand même !

Est-ce pour vous un plaisir différent que de jouer au cinéma ?

Au théâtre, le plaisir surgit dans la douleur. Pour l'atteindre, il faut passer par un véritable chemin de croix ! Peut-être moins maintenant... A chaque fois, on se demande pourquoi on y retourne ! Sans doute parce que c'est magique, parce qu'on traverse des sensations qu'on ne peut éprouver nulle part ailleurs, parce qu'on sait qu'au plus profond de la souffrance il y a le plaisir annoncé. Oui, c'est pour ça qu'on y retourne...

Qu'est-ce qui est douloureux ?

Etre devant 500 personnes et recommencer chaque soir est une situation objectivement difficile. De même que les contraintes formelles qu'impose le théâtre. Mais j'imagine que cela procure un certain... soulagement. Jouer libère le bouillonnement intime qui nous agite, laisse s'exprimer les autres « soi-même » qu'on réprime dans sa vie. Ça permet de crier en silence...

Propos recueillis par Gwénola David
THEATRES octobre 2002

Entre non désir de vivre et non désir de mourir

Entretien avec Claude Régy

"La pensée n'avance pas autrement que par des avancées. (...) Je pense souvent à ce peut-être. On est devant un mur. Chercher le moment où cesse la foi en la réalité. (...) Il s'agit de travailler sur tout ce qu'un corps émet qui n'est pas forcément visible et qui ne passe pas forcément par l'échange direct. (...) Des particules suspendues nous attendent. Nous respirons les forces du vide. (...) Il y a l'autre nous-mêmes... Et il y a l'autre que nous-mêmes."

Claude Régy, L'Etat d'incertitude, éditions les Solitaires Intempestifs, 2002

Pourquoi avez-vous choisi 4.48 Psychose plutôt que Purifiés dont vous parlez beaucoup dans votre dernier ouvrage, L'Etat d'incertitude¹ ?

Parce que c'est la dernière œuvre de Sarah Kane, que ses autres pièces ont été souvent montées et que j'aime m'aventurer sur des terres encore vierges. D'autre part, lorsque j'ai lu le texte, j'ai ressenti l'urgence de faire entendre cette parole qui m'a énormément frappé. J'ai alors repoussé d'un an le projet sur lequel je travaillais.

De quelle manière cette parole vous-a-t-elle touché ?

Quand quelque chose frappe, ça frappe partout. Il ne faut pas distinguer le corps, la sensibilité, l'esprit. La véritable intelligence se compose de tous ces modes de perception réunis. Le plus saisissant dans 4.48 Psychose est que Sarah Kane se place dans une interzone que nous ne connaissons pas, mais dont pourtant nous sentons plus ou moins consciemment l'existence en nous-mêmes. Elle se situe dans un entre-deux, entre le non désir de vivre et le non désir de mourir, entre l'homme et la femme. L'hermaphrodisme fuse d'ailleurs de toutes ses œuvres. Elle est dans l'indéfini de son identité sexuelle, dans l'indéterminé de son désir, au milieu de ce vide. Et elle nous parle depuis cette sphère inexplorée qui frôle des états identifiables sans jamais s'y réduire. Dans cette cavité inconnue, tout résonne avec un sens nouveau.

Quelles limites Sarah Kane repousse-t-elle ?

En fait, Sarah Kane abolit les limites, entre la vie et la mort, entre le masculin et le féminin. Cet effondrement des frontières apparaît très clairement dans Purifiés : le frère meurt d'une overdose dans la première scène mais réapparaît à la troisième, la sœur change de sexe à la fin... Cette interchangeabilité brouille les démarcations habituelles. Dans 4.48 Psychose, la réversibilité est également permanente. Dès lors que vous abattez ces deux frontières, vous ne pouvez maintenir celle entre le bien et le mal, ni, par extension, toutes les autres. C'est donc toute la construction de la société qui s'écroule. Jean Baudrillard a d'ailleurs souligné que le pouvoir se logeait dans la division des contraires. En introduisant une séparation entre le corps et l'âme, entre la vie et la mort, l'Eglise a pu régner pendant des siècles sur ces sujets. Pour moi, l'effondrement des frontières entre des éléments officiellement opposés est un acte violemment subversif. J'avais déjà fait cette analyse à partir de La Mort de Tintagiles de Maeterlinck que j'ai mis en scène en 1996. Il n'y a rien de plus révolutionnaire que de briser les catégories sur lesquelles la société fonctionne.

Sarah Kane semble pourtant chercher sans cesse à retrouver une unité perdue...

C'est une femme très contradictoire et c'est ce qui la rend passionnante, et vraie. Cette quête trouve peut-être ses origines dans sa ferveur religieuse. Elle a en effet été très chrétienne jusqu'à 17 ans. Lorsqu'elle a perdu la foi, elle s'est cru damnée et a vécu dans un sentiment de culpabilité, qui se sent d'ailleurs dans tous ses écrits. Elle a beaucoup lu la Bible, la cite souvent, et sans doute d'autres textes religieux anciens. Elle en est restée très imprégnée. Or, dans Le Zohar, livre fondamental de la Cabale, les êtres étaient bisexués. Les parties mâle et femelle ont ensuite été séparées pour la reproduction de l'espèce humaine. L'amour peut donc s'interpréter comme une recherche de cette unité perdue. Dans l'histoire occidentale, cet amour a longtemps été focalisé sur le divin et le grand Un, assimilé à Dieu. Mais pour moi, la multiplicité contradictoire qui émane de l'œuvre de Sarah Kane, reflet de sa propre pluralité, est beaucoup plus riche que le principe d'unité que nous ont légué la philosophie grecque, puis le catholicisme, et qui ne sait pas saisir la vie telle qu'elle palpète en nous. La complexité et la contradiction sont plus proches de l'état véritable de l'être.

Sarah Kane ébranle également la limite entre réel et imaginaire ? Elle travaille à partir d'un état psychotique où cette frontière disparaît, syndrome courant de la schizophrénie. Elle peut se projeter et porter son amour sur plusieurs personnes de sexe différent, mortes ou vivantes. La femme aimée qu'elle évoque représente presque une vision mystique qu'on ne peut appréhender, ni rencontrer. Sarah Kane avouait qu'elle-même ne s'était jamais rencontrée. Cette figure inaccessible n'est peut-être que la projection d'elle-même. Par moment, elle ne différencie plus ses rêves de la réalité, ni sa conscience de son corps, ni son être des objets qui l'entourent. Elle joint même les extrêmes quand elle dit : « J'écris pour les morts, pour ceux qui ne sont pas nés. » Son imaginaire surabondant crée un labyrinthe où elle se cogne et se perd sans cesse.

De même, elle abolit la frontière entre la forme et le fond.

« La forme est le fond », dit-elle. Elle pousse ici un cran plus loin la recherche amorcée dans Manque. 4.48 Psychose me semble l'aboutissement d'une évolution qu'elle a suivie après Purifiés vers un théâtre fondé uniquement sur la puissance dramaturgique du texte. Purifiés constitue d'ailleurs à plusieurs égards sa pièce centrale et aide à éclairer les deux précédentes comme les deux suivantes. Sarah Kane y livre en effet tous les thèmes récurrents de son œuvre. 4.48 Psychose est écrit comme un poème, sans didascalies, juxtaposant dans une apparente incohérence monologues intérieurs, fragments de

répliques, bribes de conversations, séries de mots, chiffres... La forme fait sens, non seulement par la musicalité de l'écriture, mais également par la disposition du texte sur la page, les retours à la ligne, les annotations à droite, les espaces...

"Rien qu'un mot sur une page et le théâtre est là."

Sarah Kane

Cette corrélation entre la forme et le contenu pose de grands problèmes de traduction. Tout d'abord parce que l'anglais est plus concis que le français. Comment restituer le sens que portent les rythmes et les sonorités ? Ensuite parce que l'anglais utilise beaucoup d'accords neutres, ce qui renvoie à l'hermaphrodisme de Sarah Kane. Comment conserver cette ambiguïté ?

Vous avez souvent traduit les textes étrangers que vous avez mis en scène. Est-ce une façon de pénétrer dans la genèse de l'écriture, de marteler les mots pour en appréhender tous les sens ?

Ce travail me permet de sonder la langue, d'en sentir les sonorités, les rythmes, la respiration. J'ai fini par me rendre compte que le fait de choisir souvent des pièces étrangères ne relevait pas simplement du hasard, mais que j'aimais me trouver dans cet « hermaphrodisme linguistique », autrement dit me situer entre deux langues, ni tout à fait dans l'une, ni tout à fait dans l'autre. Traduire en « franchouillant » les mots n'est pas un procédé satisfaisant pour moi. Il faut qu'on entende en filigrane la texture de la langue originelle, quitte à se faire accuser d'inventer des néologismes ! Lorsque je traduis, j'ai une perception de la phrase dans la langue étrangère, du sens qu'elle porte, des vibrations, des connotations, de la mémoire, des sons, des rythmes... qu'elle dégage. Tout cela reste suspendu dans l'air. Il faut trouver des équivalents sonores et syntaxiques en français. En captant cette matière vivante qui s'échappe des mots, la traduction démontre que la vie de l'écriture dépasse les simples signes couchés sur le papier. D'ailleurs, beaucoup de versions françaises sont pleines de contresens, notamment celles de Ibsen, Strindberg, Dostoïevski ou Kafka. Or, malgré tout, l'essence de leurs œuvres nous parvient. L'art d'écrire est de savoir créer de la vie, et non de se contenter de jolies formules littéraires. C'est cette matière vivante, en suspens, dont les acteurs se servent et qui donne la vie d'une représentation.

Votre démarche ne tend-elle pas justement à saisir cet au-delà du texte, là où le sens ne se réduit pas seulement aux signes, cet au-delà des images, là où elles ne représentent pas qu'elles-mêmes ?

Bien sûr, j'ai senti assez tôt la nécessité d'aller fouiller derrière la signification immédiate et je n'ai cessé de développer cette recherche. Maintenant, je mène presque un travail de laboratoire pour montrer cette vie de l'écriture. Comme dit Sarah Kane : « Rien qu'un mot sur une page et le théâtre est là. » A condition

qu'on ne l'ensevelisse pas sous la mise en scène, l'écriture constitue un élément dramatique en soi, c'est-à-dire qu'elle transmet des sensations et crée des images. Lorsqu'on entend un texte, l'esprit génère des flux d'images. La mise en scène doit rester minimaliste pour ne pas formater la vision des spectateurs, et empêcher le libre développement de leur imaginaire à partir de ce qu'ils entendent et voient. La multiplicité des impressions et des pensées qui surgissent de l'écoute d'un texte est infinie. Le langage est plein de trous, d'équivoques, de sous-entendus. C'est dans ces écarts-là que tout se passe. Ce qu'on lit n'est pas la matière du livre, mais se compose en majorité de nos propres projections mentales. D'ailleurs, personne ne lit le même livre. De même, lorsqu'on se replonge dans un ouvrage quelques années après, on a le sentiment que ce n'est pas tout à fait le même, parce qu'on est soi-même un peu autre. C'est en ce sens que je dis que ce qu'on entend et voit est au-delà du texte écrit, au-delà de l'image apparente. L'absence de représentation libère la force créatrice de l'écriture. Il ne s'agit donc pas de fabriquer de belles images plastiques à contempler mais de concevoir celles qui permettront, comme un tremplin, à l'imagination de glisser, de dérailler même ; autrement dit il s'agit de faire en sorte que le texte fasse voir.

Autrement dit, montrer l'invisible ?

Merleau-Ponty m'a fait découvrir une réalité évidente : l'invisible fait partie de notre façon de voir. L'œil humain ne peut jamais embrasser dans un seul regard la totalité d'un objet. Il ne peut en capter qu'une face à la fois. Cela signifie qu'il faut intégrer cette donnée, maintenir une part cachée et tenter de l'imaginer à partir de celle que l'on voit.

Cette conception va à l'encontre de la notion de représentation telle qu'on l'entend classiquement.

Oui, le personnage, tout comme l'incarnation, la psychologie, les décors, les costumes, la séparation scène-salle... tout ce vocabulaire et ces méthodes très ancrés dans la vie théâtrale me paraissent inadaptés pour traiter la littérature contemporaine. D'ailleurs, si mon théâtre est ce qu'il est aujourd'hui, ce n'est pas que je l'ai décidé a priori. C'est parce que je me suis consacré aux textes contemporains, et que cette pratique m'a conduit là. A force de s'y frotter, on décèle des points communs qui transcendent les différences entre auteurs, on sent le besoin d'inventer un traitement différent. Mes idées sur le théâtre se sont forgées dans ce long travail sur les écritures contemporaines. Duras et Sarraute ont bien sûr influencé ma réflexion, et des écrivains comme Peter Handke, Jon Fosse, David Harrower ou Sarah Kane me confortent dans mon approche. Cette évolution dramaturgique résulte aussi de la perte de l'illusion du théâtre à message, la fin de la croyance que certains détiennent une vérité, politique ou autre, qu'ils doivent l'enseigner au cours de la représentation à un public ignorant, pour lui montrer le droit chemin. De mon point de vue, ce schéma est totalement périmé, même si beaucoup continuent de penser que la transmission de cette vérité fonde la nécessité de leur métier. Cela dit, ces considérations ne concernent que ma recherche. D'autres approches sont possibles.

Pourquoi avez-vous ressenti cette nécessité d'inventer de nouvelles formes ?

Je ne sais pas... peut-être ai-je tenté de nouvelles expériences

uniquement par esprit de contradiction ! En fait, je crois que toute recherche artistique tente de franchir des limites, que ce franchissement inépuisable est le sel de la vie. Toute mon existence, j'ai essayé, avec des acteurs et un texte, de repousser les frontières dans l'espace du théâtre. J'ai cherché comment on peut faire autre chose que ce que l'on voit tout le temps. Se risquer à passer là où personne n'est encore allé, ne pas se contenter de copier des formes déjà explorées, ne pas se satisfaire d'arpenter toujours les mêmes chemins, sont des exigences intransigeantes pour moi. Sinon, ce n'est pas la peine... Cependant, j'ai ressenti le besoin de concevoir de nouvelles formes parce que je me suis rendu peu à peu compte que le cadre habituel de la représentation, et notamment la traditionnelle coupure scène/salle, empêchait les spectateurs de percevoir tout ce qu'un texte et des acteurs peuvent dégager. Dans beaucoup de lieux, l'architecture induit un faux rapport à l'image, parce que les places sont situées trop loin ou trop haut ou de côté, comme dans les salles à l'italienne ou même dans ces gigantesques théâtres bétonnés qui ont été construits un peu partout en France. La taille de ces équipements et leur configuration sont inadaptées pour accueillir des spectacles de recherche. Cette inadéquation vient sans doute aussi de l'évolution du regard des spectateurs, habitués au gros plan par le cinéma, la sculpture et surtout la télévision. Les gens ont besoin de proximité, d'un contact intime. Mettre le spectacle dans une boîte où l'on voit s'agiter de loin de petits personnages, ne permet pas cette rencontre. Il faut casser le cadre de scène et créer un espace qui laisse se déployer librement l'imaginaire, aussi bien chez ceux qui assument le texte que chez ceux qui l'écoutent. Là, dans ce lieu mental, les spectateurs peuvent devenir participants de la représentation.

Vous évoquez dans vos écrits la physique quantique. En quoi a-t-elle modifié votre appréhension du réel ? Cette théorie démontre que le réel, au sens où nous l'entendons, n'existe pas, c'est-à-dire que nous ne possédons pas les moyens matériels de le saisir, ne serait-ce que parce que ce qui est examiné est modifié par la présence même de l'observateur. Les physiciens supposent que les particules virtuelles possèdent une réalité, parce qu'ils parviennent à en déceler les traces. Mais ils n'ont aucune preuve formelle de leur existence. Ils parlent de « présomption d'existence ». Cela signifie donc à l'inverse, qu'on ne peut pas conclure à l'inexistence de cette réalité parce que dans l'état actuel des méthodes d'observation, nous ne pouvons pas la voir. Cette conception ouvre de formidables champs d'investigations théâtrales. La physique quantique renverse complètement le matérialisme scientifique classique. Toutes les certitudes s'écroulent. La science moderne devient imprécise. Souvent d'ailleurs, les physiciens font référence à la poésie pour parler de ces notions. Car les poètes sont justement ceux qui, avec l'imperfection du langage, parviennent à faire entendre ce qu'on n'arrive pas vraiment à dire, j'ai découvert cette pensée au moment où je m'apercevais que je travaillais sur des choses que je ne savais pas définir précisément mais dont je pressentais l'existence. Cela m'a encouragé à approfondir ma démarche. Si on abandonne le postulat d'un réel intangible, ce que d'ailleurs les philosophies anciennes et orientales avaient fait, cela veut dire que c'est notre perception qui devient la matrice de réalités multiples. J'ai également appris que le vide n'est pas vide, qu'il est rempli de particules. L'astrophysicien Michel Cassé parle

même de l'énergie du vide. Travailler sur le vide du plateau et le laisser manifester son énergie à travers les acteurs, voilà qui révolutionne radicalement l'activité des acteurs, mot qui, étymologiquement, vient de « action » !

Comment traduire sur le plateau le choc que vous avez ressenti au moment de la première lecture ?

Le processus d'élaboration d'un spectacle obéit beaucoup à l'instinct. La vraie justesse est celle de la sensibilité. Après avoir vécu pendant des mois avec le texte, l'avoir traduit, avoir réfléchi, cherché, on possède tout une substance en soi.

Les comédiens, le scénographe, le concepteur des lumières ont eux aussi leur perception. Ces matériaux se rencontrent sur le plateau, se confrontent, s'ajustent, et d'un coup, on sent par instinct que ça sonne juste. Le texte donne beaucoup d'indications. Quand on le viole, qu'on passe à côté ou qu'on le détourne, la parole sonne faux. On revient très souvent sur les mêmes lignes, les mêmes scènes. Il n'y a pas de but à atteindre. Le spectacle naît de tâtonnements et se construit peu à peu. Il se modifie sans cesse, même lorsque les représentations ont commencé. Car le public fait partie de la création, puisqu'il y mêle ses propres fantasmes.

Pourquoi avez-vous choisi Isabelle Huppert pour porter cette parole ?

J'ai très vite pensé à elle. Lorsqu'elle avait joué *Jeanne au bûcher* sous ma direction, j'avais vu que je pouvais vraiment travailler avec elle, parce qu'elle cherche à aller ailleurs, parce qu'elle est en demande d'autre chose. Isabelle Huppert possède une invention personnelle et un instinct miraculeux qui me fascinent. Il me semblait aussi qu'elle pouvait se tenir sur la bordure entre une grande intelligence, une lucidité extrême, et l'abandon total à l'animalité et à la folie. Elle a cette aptitude extraordinaire à puiser dans son inconscient tout en gardant l'acuité de la conscience.

Dans vos spectacles, l'inconscient paraît d'ailleurs flotter sur le plateau...

L'écriture recèle toujours une énorme part d'inconscient qui s'échappe du geste de l'auteur, et qu'il faut transmettre sur le plateau. Je n'aborde jamais une pièce rationnellement, en essayant de l'illustrer, de la clarifier, en recourant à des sentiments reconnaissables, à des humeurs... Je déteste les cris, les déclamations, l'agitation. Je cherche au contraire à maintenir cette masse d'inconscient qui fuse du texte et à la faire rejoindre l'inconscient des spectateurs. Pour que cette rencontre ait lieu, la mise en scène doit se faire très discrète, laisser passer tout ce qui veut passer, afin que les spectateurs puissent se laisser envahir par la matière vivante de l'écriture, inventer et rejoindre l'auteur lui-même. Le public ne peut recevoir cette parole et créer sa propre fiction que s'il est très disponible et que ses sens sont en éveil. Parler très bas, plonger le spectacle dans l'ombre, c'est une manière de favoriser cette mise en conscience, c'est faire bouger les seuils de perception et, peut-être, faire entendre autrement.

Quel espace scénique avez-vous conçu ?

Ce spectacle marque une rupture avec les précédents pour lesquels j'avais conçu des espaces « scène-salle » très intimistes, afin justement de supprimer la discontinuité entre

plateau et public. Le théâtre des Bouffes du Nord est plus vaste, et constitue déjà un décor un soi. Il ne faut surtout rien y ajouter. Les comédiens évoluent sur le proscenium, presque au milieu des spectateurs. Derrière eux, un rideau de tulle métallique, opaque ou translucide selon l'éclairage, masque ou découvre la cage de scène vide, que j'utilise comme une caisse de résonance, pour créer cet au-delà du texte et des images dont nous parlions. Des projections sur les murs viennent brouiller la lisibilité de l'architecture du théâtre, ce qui rend le lieu presque immatériel, comme un espace mental. En fait, c'est toujours la même tentative : prouver que la matière existe et qu'en même temps elle n'existe pas, montrer qu'une autre matière existe mais qu'elle n'est pas visible. Cette matière impalpable, c'est tout l'univers de la création, de l'imaginaire. Il est beaucoup plus vaste que le monde saisissable, et sans doute plus vrai, parce que ce qu'il exprime est plus proche de la vérité de l'être.

Propos recueillis par Gwénola David

1. Éditions Les Solitaires Intempestifs, septembre 2002.