

# entretien avec Claude RÉGY

## **Est-ce la première fois que vous travaillez sur une œuvre de Fernando Pessoa ?**

**Claude Régy** : Non, pour des stages de formation, j'ai travaillé sur Fernando Pessoa avec des élèves comédiens à Vidy-Lausanne et à Rennes (École du Théâtre national de Bretagne). Mais c'est le premier spectacle que je présenterai à partir d'une œuvre de Fernando Pessoa. Ce sera l'intégrale de *Ode maritime*.

## **Pourquoi aujourd'hui vous y intéressez-vous ?**

Cela vient de l'inconscient plus que d'un choix délibéré. J'avais d'abord pensé inscrire l'œuvre dans un grand lieu, parce que c'est un texte gigantesque au souffle puissant. Mais c'est, à la fois, un texte d'une grande précision de vocabulaire, de rythme et de sonorités. Après le travail méticuleux que nous avons fait sur la traduction, moi et Parcídio Gonçalves un jeune écrivain portugais, j'ai changé d'avis. J'ai choisi de faire de ce travail une sorte de laboratoire, dans un lieu abstrait, non historique. J'ai refusé le plein air. Ce sera un dispositif autonome, avec un gradin spécifique réduit à deux cents places et construit par le Festival d'Avignon. Je veux essayer de rendre l'exactitude scientifique des sensations, et cela, à l'intérieur de leur caractère multiple et démultiplié à l'infini. L'identification entre le spectateur et l'auteur du texte doit être totale. Fernando Pessoa lui-même exprime son dédoublement quand, à la fin du poème, il dit ne pas savoir comment il a pu aller aussi loin dans l'exploration des abîmes. Sadomasochisme commun aux deux sexes, hommes violeurs, femmes violées.

## **N'y a-t-il pas une alternance de séquences de natures différentes dans ce monologue ?**

Il y a d'abord une vision globale assez violente qui mêle passé et présent. Par exemple il n'y a pas de frontière entre le monde des pirates et le monde moderne. On est dans l'indéfini infini hors de l'espace et du temps. Après la violence où le sang recouvre l'océan, Pessoa retrouve le souvenir de sa maison d'enfance. Il y a là comme une sorte de « douceur douloureuse » d'une grande intériorité. À d'autres moments il faut travailler à trouver la source de ce lyrisme échevelé et effrayant comme, par exemple, jeter des blessés encore vivants aux requins, ou enterrer vivants dans des îles désertes des enfants de quatre ans. Lyrisme ne veut pas dire chant incantatoire. C'est le souffle de l'écriture. C'est un abandon à la folie. Dépassement des limites sans aucun interdit et travail intense pour s'en tenir à l'expression juste clouée avec précision dans ces territoires où la folie nous fait vivre une autre vie, une vie ravie à la morale. Recherche d'authenticités contraires pour des sensations extraverties et introverties. L'origine, c'est peut-être cette vie empêchée qu'a eu Fernando Pessoa qui n'a pu vivre qu'en imagination ce qu'il voulait vivre. Il est très clair sur ses frustrations, sur ses jouets cassés, sur cet « attachement » à sa mère qui, semble-t-il, ne l'a jamais quitté, puisqu'il n'a eu de toute sa vie qu'une seule aventure amoureuse quasi platonique. Son désir, ses orgasmes, sa bisexualité s'exaltent seulement dans l'acte d'écrire, dans l'invention de rythmes verbaux.

## **Fernando Pessoa a donc utilisé ses œuvres pour vivre en imaginaire ce qu'il ne pouvait vivre dans la réalité ?**

Certainement, car il a voulu tout vivre. Toutes les sexualités. Tous les excès. Sur mer et sur terre. Toutes les violences du monde... Dans son œuvre, quel que soit l'hétéronyme au travail, Pessoa est d'une sincérité d'émotion absolue. À aucun moment il ne triche.

## **Ces hétéronymes sont des facettes de sa personnalité mais pensez-vous qu'ils sont aussi des styles d'écriture différents ?**

Oui, il a réussi à inventer, à travers ses hétéronymes, plusieurs écoles d'écriture. Chacune avec ses théories littéraires. Elles peuvent se contredire et combattre entre elles. Il a frôlé le futurisme, le dadaïsme. Il critique Aristote, mais il a encensé les Grecs. Il a violemment critiqué le christianisme, mais le Christ est présent dans sa dernière œuvre, *Message*. Travaillant sur Pessoa, je sens rôder autour de moi Vincent Van Gogh, Antonin Artaud, Friedrich Hölderlin, Robert Walser, Sarah Kane, Francis Bacon. Le goût, le désir de parler de la mort et de la folie n'est pas malsain. Simplement, souvent les hommes sont terrorisés d'être dans l'excès, dans l'inconnu. Ils redoutent de travailler dans le non-connaissable. Il ne faut jamais oublier que les dieux des enfers et de la mort étaient aussi, chez les Grecs et chez les nordiques, les dieux de la poésie. Ce qu'on croit incompatible est au contraire nécessairement lié. Pessoa parle de « sensations incompatibles et analogues ».

## **Y a-t-il d'autres sources d'inspiration perceptibles dans *Ode maritime* ?**

On a parlé de Samuel Taylor Coleridge, de Robert Louis Stevenson dont il utilise une chanson empruntée à *L'île au trésor*, récit de pirates s'il en fut. Mais je crois que l'influence la plus frappante est celle de Walt Whitman. Pessoa a écrit une ode à Walt Whitman : *Walt, grand pédéraste, pédéraste de Dieu*. Lire Whitman nous a aidés à retraduire Pessoa, une poésie nouvelle, libérée, qui côtoie la prose. *Ode maritime* est une œuvre unique dans sa composition.

## **Y a-t-il pour vous une forme de théâtralité dans cette œuvre ?**

Pessoa était très fasciné par Shakespeare, autant que par Homère. Je pense qu'il y a une théâtralité incluse dans ses œuvres. Même dans celles qu'il ne destinait pas au théâtre. De toute façon, on peut penser qu'il n'y a qu'une seule écriture, toutes catégories confondues.

Si je regarde un peu en arrière, j'ai le sentiment que ce que j'ai monté de plus intéressant ce n'était pas des textes écrits pour le théâtre. Je pense à *Holocauste*, je pense à mon travail avec Emma Santos, elle-même malade mentale jouant son propre texte, à *Melancholia*, qui était un extrait de roman. De même, j'ai travaillé sur des textes bibliques, surtout à cause des traductions d'Henri Meschonnic. Avec Meschonnic, j'ai été plongé au cœur d'une sorte de laboratoire d'étude du langage. En toutes ces occasions, on constate qu'il n'y a pas à faire de différence entre théâtre et littérature, poésie et prose, qu'il s'agisse de textes contemporains ou de textes plus anciens, entre lesquels d'ailleurs il est intéressant d'établir une passerelle. L'ancien et le moderne mutuellement s'éclairent. Et cet éclaircissement nouveau, l'un de l'autre les rapproche.

#### **La grande diversité de vos choix est-elle due au hasard ou y a-t-il un chemin construit d'œuvre en œuvre ?**

C'est le hasard absolu qui me guide. Il n'y a jamais eu pour moi une construction rationnelle d'une œuvre en devenir. Je crois à l'inconscient, je m'y abandonne entièrement. Je monte des textes qui m'attirent, des textes qui ont quelque chose de commun avec moi. Sinon je serais dans l'incapacité d'en faire quoi que ce soit. Par contre ce n'est pas un hasard si le côtoiement avec la maladie mentale, l'absence de frontière entre la vie et la mort sont des thèmes récurrents dans les œuvres que je travaille.

#### **En parcourant votre biographie on constate un très net intérêt essentiellement pour les textes contemporains.**

##### **Pourquoi ?**

Là encore, je ne suis pas sûr que ma réponse soit la plus juste et la plus vraie mais je crois que c'est à cause de mes études secondaires. L'enseignement des tragédies et l'étude des auteurs classiques, à travers les petits livres de chez Garnier en particulier, où tout est déterminé, classifié, organisé, action, caractères, personnages, m'ont éloigné de ces œuvres.

Si j'ajoute que je ne suis pas spécialement patriote en littérature, vous comprendrez pourquoi, à part Nathalie Sarraute, qui est d'origine juive russe, et Marguerite Duras, qui se présente comme « un enfant jaune », je ne me suis guère intéressé à la littérature française.

#### **Est-ce que votre intérêt manifeste pour les œuvres anglaises ou allemandes vient d'une connaissance de ces langues ?**

Aucunement. Je ne parle aucune langue étrangère. Mais je travaille beaucoup avec les traducteurs. Avec ceux qui s'intéressent plus au rythme, aux sonorités, qu'au sens. Par exemple dans Pessoa il faut protéger les répétitions qui sont très nombreuses mais qui disparaissent souvent dans les traductions françaises. Or les répétitions, c'est la trace de l'inconscient dans l'œuvre. Les supprimer, c'est castrer l'œuvre. Il faut dans toute la mesure du possible, restituer les allitérations qui font partie de l'organisation des sons. En travaillant sur la traduction on passe par un moment où la langue est abstraite, non formulée, suspendue entre la langue de départ et la langue d'arrivée. C'est là, peut-être, qu'existe une langue idéale, une langue qui n'a pas de son et qui n'a pas de signes et qui est primordiale. C'est elle qu'il va falloir faire entendre quand on va la jouer. Souvent cette langue est oubliée, par ignorance plus que par volonté consciente. Cette langue idéale, muette, essence même de l'écriture, est très souvent ignorée de ceux qui « font » du théâtre.

#### **N'accordez-vous pas une place primordiale à la scénographie dans votre travail de metteur en scène ?**

J'y travaille avant le moment des répétitions. Mais quand je m'investis dans une mise en scène, je n'ai pas l'idée du spectaculaire. J'ai plutôt le désir de trouver la part invisible du langage. C'est-à-dire la part inconsciente qui est dans l'écriture, cette part de liberté que les auteurs ne peuvent jamais contrôler tout à fait. Il faut donc que le spectateur soit dans la position de l'écrivain et qu'il découvre comment les mots qui lui arrivent dans l'assemblage choisi par l'auteur — assemblage de rythmes et de sonorités — fabriquent une espèce de tissu verbal qui est à la fois visuel et sonore. Les sons font voir et sentir. Ma recherche scénographique consiste à ne pas créer deux lieux : une scène sur laquelle on voit un spectacle et un lieu où l'on met du public pour regarder cette scène. C'est au contraire créer un lieu unique, sans coupure entre scène et salle, sans cadre de scène, et de préférence sans cariatides qui entourent le public. Dès 1968, pour *L'Amante anglaise*, j'ai cherché à casser l'architecture théâtrale, comme d'ailleurs l'avait fait l'auteur, Marguerite Duras, pour son écriture puisque ce texte était la reprise, sous forme de roman, d'une pièce qu'elle avait reniée, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*. Par cette démarche elle voulait, comme moi à sa suite, échapper à la convention théâtrale.

#### **Comment participez-vous à l'élaboration de la scénographie et des lumières ?**

Je suis incapable de dessiner une scénographie ou d'établir un plan lumière. Mais j'interviens de la même façon que lorsque je travaille avec les traducteurs. Je ne pourrais pas accepter une lumière qui n'aurait pas une sensibilité intérieure identique à celle qu'on ressent en entendant le texte. Ou un décor qui, représentant, occulterait la part invisible de l'imaginaire.

#### **Depuis des années, vous avez des activités régulières de pédagogue. Cela vous paraît-il indispensable pour un metteur en scène ?**

Je vous ai déjà un peu répondu en filigrane quand je vous ai laissé entendre que, pour moi, les metteurs en scène et les acteurs ne réfléchissaient pas suffisamment sur le langage. Je suis persuadé que le travail sur les textes contemporains oblige à inventer d'autres formes de représentation qui viennent enrichir la façon de jouer les classiques. Mon désir obsessionnel est de ne pas jouer les mots mais la langue invisible qui se trouve entre les mots, la matière impalpable que l'écriture suggère mais ne dit pas, ce que Jon Fosse appelle « la voix muette de l'écriture ». Ce n'est pas très répandu dans les écoles et c'est très dommage.

**Parlant du travail de l'acteur vous avez écrit il y a quelques années : « Les acteurs par leur intonation devraient pouvoir seulement suggérer, faire penser à plusieurs interprétations, ne pas faire de commentaires, leur ton ne devrait porter aucun jugement. » Est-ce encore ce que vous cherchez aujourd'hui quand vous travaillez avec les acteurs ?**

Oui, je le dis encore chaque après-midi de travail. Il y a des travers, souvent venus par habitude, qui pour moi sont catastrophiques. Marguerite Duras disait souvent que le jeu des acteurs n'apportait rien à l'écriture et que souvent « il tuait l'écriture ». C'est sans doute pour cela qu'en assistant à certains spectacles, j'ai l'impression d'assister à un meurtre.

**Faut-il donc pour l'acteur toujours être, comme le disait Valérie Dréville, dans la recherche des profondeurs de lui-même ?**

Il faut en effet que l'acteur apprenne à se connaître lui-même en travaillant sur les textes qu'il doit jouer. Seul le risque est intéressant. Et la recherche de l'inconnu. Piétiner dans le connu empêche de découvrir des territoires gigantesques et splendides qui bien sûr, appartenant à l'inconnu, appartiennent au danger. Il n'y a aucune raison de nier ce qu'on ne peut pas percevoir. On peut travailler, j'en suis certain, sur une matière qu'on ne perçoit pas. Elle est là, déposée dans l'écriture, plus mystérieuse que celle qu'on perçoit.

**Propos recueillis par Jean-François Perrier pour le Festival d'Avignon 2009**