

entretien avec Alexis Forestier

Vous avez monté *Claire* il y a dix ans. Qu'est ce qui vous a donné le désir de la reprendre en 2007 ?

Alexis Forestier : Si l'on se réfère proprement à l'expérience de René Char, il y a quelque chose qui nous parle et nous instruit encore aujourd'hui dans notre rapport à l'histoire, notamment face à un événement inscrit dans un contexte historique et politique précis. Ce qui m'intéresse dans la pièce *Claire*, est la manière qu'a René Char de circonscrire un ensemble de situations de façon à la fois elliptique et complexe, sans user de procédés proprement dramaturgiques ou explicatifs et davantage encore, la relation qu'il entretient avec sa propre mémoire. Comme si le jugement sur un événement politico-historique ne pouvait être qu'immanent à la situation en question. Il se défend de porter un jugement a posteriori. Cela m'a intrigué et m'a donné envie de faire entendre ce texte écrit en 1948, au moment où se construisaient des "mémoires propriétés", des réappropriations abusives de ce que fut la Résistance. René Char se maintient à distance et rétablit cette relation poétique au monde qui fût mise en péril par son engagement dans un champ de conscience à un moment précis de son histoire. En même temps cet engagement politique donne la mesure et restitue la nécessité première de cette existence vouée à la poésie. Ce qui me paraît important aujourd'hui dans la perspective de faire entendre le texte ce sont ses réflexions sur "l'hostilité" du monde contemporain qui nous retire jusqu'à la possibilité de "la Rencontre". Les questions qu'il introduit sur le théâtre, qui n'est pas le lieu habituel de son écriture, sont essentielles. Le fait qu'il choisisse une forme dramatique pour dire cette tension extrême entre sa recherche poétique et l'injonction du politique, m'intéresse aussi de même que la forme très libre qu'il donne à cet essai théâtral.

Y a-t-il un côté visionnaire chez René Char dans son analyse du monde de l'après seconde guerre mondiale ?

Certainement, car il voit les déviations qui s'opèrent et qu'il a déjà pointées au moment où il était engagé dans la Résistance. Son analyse du monde qui suivra est intimement liée à ce qu'il vient de vivre.

À quoi correspond ce qu'il appelle "l'impossibilité de la Rencontre" ?

Sans doute l'idée même de "la Rencontre" s'est-elle aujourd'hui déplacée. On voit sur les murs des villes des affiches qui objectent que "les règles du jeu ne sont plus les mêmes qu'auparavant", et ce à propos de la rencontre amoureuse... Les visages en effet et les regards sont davantage reliés aux gadgets contemporains qu'ils ne semblent être tendus vers la possibilité de la rencontre. Mais en ce qui concerne René Char il s'agit aussi de la rencontre avec le monde, de la relation poétique au monde. Les structures d'aliénation qui sont de plus en plus présentes aujourd'hui et les logiques de conditionnement qui sont les nôtres sont sans doute un obstacle à cette quête d'absolu menée par René Char tout au long de son existence, à son idée de la liberté, associées à un certain pessimisme, à une réfutation de l'idée de bonheur obligatoire. À mon sens, depuis les cinquante dernières années, il y a eu un écrasement aliénatoire, à tel point que la conscience de celui-ci même est difficile à accepter.

Comment interprétez-vous le prologue de la pièce ?

Le prologue est une invitation au partage de l'instant de théâtre, une invitation à suivre cette rivière qui nous est racontée et qui "est faite de beaucoup de Claires". La parole de Char nous conduit immédiatement vers cette possibilité d'échange intime et indicible. La figure de Claire formule cette "naissance", cette venue en présence qui est la sienne au sein de la représentation et se propose d'incarner cet échange en invitant le spectateur à se sentir au plus près de ce qu'elle traverse, "à reconsidérer à travers ses yeux des moments auxquels nous aurions participé ou contre le sens desquels nous nous serions dressés". Elle porte en effet un regard changeant sur les situations qui la contiennent ou ne font que la nommer. À travers ce prologue, on touche aux questions essentielles de la représentation, de l'acte de représenter. Le seuil de la représentation, ce lieu où celle-ci ne s'affirme pas encore comme telle, est un endroit qui m'intéresse, un espace potentiel à explorer. Le prologue, le seuil, est ici un lieu où s'énonce une parole, qui interroge en s'y projetant ce qui doit suivre.

On a l'impression qu'il y a deux textes dans la pièce : les dialogues d'un côté, les didascalies de l'autre. Comment traitez-vous cette dualité ?

Les didascalies sont parfois très écrites, elles déterminent nécessairement une part de l'écriture scénique et de la dramaturgie. L'effusion matinale est le climat physique et métaphorique du premier tableau, Claire se révèle aux éléments qui l'ont fait naître, dévoile son existence au spectateur en même temps qu'elle surprend la leur. Il est également question d'un chercheur de champignons qui s'approche de l'eau naissante puis gravit une haute falaise ; naturellement lorsqu'il s'agit de telles indications une transposition scénique s'impose. Certaines didascalies ont un statut à part, elles semblent suivre le cours d'une rivière aux aspects et aux tonalités musicales changeantes. Ces indications en particulier induisent la nécessité de composer un paysage ou une dramaturgie sonore.

Il y a des changements permanents de lieux et en même temps les scènes sont très brèves, cela pose des problèmes pour les décors ?

On bascule en effet dans des fragments de réalités qui se succèdent avec une grande rapidité sans transition ni lien apparent. Or notre proposition tend à dissiper le cloisonnement dans l'espace et dans le temps de la représentation par un système de glissement d'une scène à l'autre. Durant le déroulement de chaque tableau le spectateur voit se dessiner la mise en place physique de la scène suivante. La scénographie repose sur l'utilisation de châssis roulants tendus de toile de chanvre blanc. Ils composent et décomposent les espaces propres à chaque tableau. Leur mouvement continu permet à l'aire de jeu de se déplacer et de varier en profondeur et latéralement. Les ouvertures et fermetures de plateau rendent possible le glissement de Claire d'une scène à l'autre ; elle y est une figure changeante, n'ayant jamais le même statut, irréductible aux circonstances et aux milieux qu'elle traverse.

René Char s'est-il inscrit dans certains personnages de sa pièce ?

Cela ne peut pas se formuler aussi clairement mais il est indéniable qu'affleure dans le texte une dimension autobiographique. Il est question au cœur de la pièce de deux hommes qui conversent amicalement dans un refuge de montagne. Nous sommes en 1943. Le chef d'opérations envoie son hôte accomplir une mission délicate auprès d'un notaire dont le comportement est à leurs yeux suspect. Ce même chargé de missions devient au sortir de la guerre le poète que rencontre Claire ; plus tard encore il est "un visiteur" se réchauffant à la parole d'un vieil homme qui se tient à l'intérieur d'un monde poétique devenu difficilement accessible – "un îlot planté d'arbres fruitiers".

Ce texte peut-il faire partie de ce que l'on pourrait appeler un théâtre de "résistance" ?

Je crois qu'un théâtre de "résistance" peut sourdre des matériaux les plus divers. Le texte n'est pas toujours le garant de cette possibilité ou de cette perspective. René Char touche ici à une sorte de théâtre "post-dramatique" avant l'heure, où la dramaturgie, fragmentée, se recompose peu à peu par un agencement très singulier et où les éléments entrent en résonance les uns avec les autres et appellent une résolution scénique qui n'est pas essentiellement subordonnée au texte. En général, nous choisissons des textes qui favorisent cette instabilité de la représentation, parfois peu rassurante, à la lisière de la dramaturgie traditionnelle. Nos spectacles sont une invitation à une certaine errance de la représentation, les images qui les traversent veulent garder une part d'indécidabilité pour ne pas contraindre le regard ou imposer un ordre d'idée. Il en résulte un théâtre qui ne se veut pas forcément lieu de dévoilement du sens mais où l'apparition du sens sera davantage immanente à l'état de représentation, à la mise en présence d'éléments non hiérarchisés qu'elle ne reposera sur un pré-supposé dramaturgique. Pour moi la représentation est un trouble de l'émergence du sens, un lieu d'émergence voilé.

Vous avez évolué dans votre façon de travailler, aussi bien dans la musique que dans le théâtre. Allez-vous tenir compte de cette évolution dans cette nouvelle mise en scène d'un spectacle passé ?

Cela me trouble forcément de reprendre ce travail qui a plus de dix ans, mais je trouve cette perturbation fort excitante ; d'une part le fait de plonger à nouveau dans l'œuvre de René Char que j'ai beaucoup fréquentée durant cette période et pour ainsi dire abandonnée depuis ; d'autre part je ne prends plus possession d'un plateau de la même façon qu'à cette époque. Je vais donc travailler sur la mémoire de ce que nous avons mis en place et confronter cette matière à une pratique musicale qui est devenue une composante essentielle de mon travail. La musique était absente du paysage sonore que nous avons composé à la création, et je voudrais aujourd'hui introduire différents claviers dont un piano peut-être, travaillé dans une logique de préparation et d'inspiration proche de la musique de John Cage qui rappelons-le était un lecteur de René Char. Je partage cet aspect du travail avec Antonin Rayon qui est un pianiste et improvisateur disposant de nombreuses ressources. Nous explorons la possibilité de mêler, de confondre des parties musicales à la matière sonore initiale faite de bruits d'eau, de crépitements de poêle, de rythmes produits par les maillets d'une fabrique de papier, etc. le piano dans cette logique de préparation peut être d'une grande fluidité ou légèreté, mais également d'une extrême brutalité lorsque l'utilisation du clavier incline notamment vers une logique de percussions.

Vous avez eu une longue pratique musicale avant de vous intéresser au théâtre ?

J'ai suivi un parcours assez sinueux puisque ma première formation qui est l'architecture a été envahie peu à peu par une pratique musicale. Lorsque nous avons créé les endimanchés au sein de la scène alternative, nous imaginions des dispositifs de percussions à partir d'éléments métalliques, et nous avons produit une musique bruitiste, violente. Puis nous avons scandé les textes que nous écrivions dans une langue très pauvre et une veine burlesque, grotesque même. Ensuite nous avons introduit des instruments traditionnels et nous sommes appropriés certains aspects de la musique populaire du début du xx^e siècle. Puis j'ai également exploré la musique traditionnelle roumaine. Dans mes compositions ou propositions musicales actuelles on retrouve ces influences qui vont de l'expérimentation la plus brute à des accents traditionnels, de la ritournelle à la culture punk-rock ou à l'improvisation. Avant de former la compagnie je suivais des études d'ethno-musicologie et m'intéressais aux cabarets littéraires puis aux mouvements d'avant-garde, à la relation qu'ils ont entretenue avec les formes scéniques. Finalement ces

recherches ont peu à peu éveillé un désir de théâtre et je me suis tourné un moment vers l'œuvre Brecht avant d'élaborer mon premier spectacle *Cabaret Voltaire*, évocation de la naissance du mouvement Dada à Zürich. C'est là que j'ai posé les jalons des expériences scéniques menées ultérieurement. Le plateau s'est prolongé comme lieu possible de l'expérimentation musicale mais s'est ouvert à d'autres composantes avant de tenir la musique à distance. Plus tard est venu se greffer un travail sur l'image avec les films réalisés par Cécile Saint-Paul en super 8 et en vidéo. Notre collaboration qui porte sur les différents aspects de la création théâtrale a commencé lorsque nous avons eu le projet en 1994, de monter *Chaînes* d'Henri Michaux puis *Claire* de René Char qui ont été nos premiers textes de théâtre.

Propos recueillis par Jean-François Perrier en février 2007