

A l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement - Entretien avec H. Meschonnic

In: Langue française. N°56, 1982. pp. 24-34.

Citer ce document / Cite this document :

Vitez A. A l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement - Entretien avec H. Meschonnic. In: Langue française. N°56, 1982. pp. 24-34.

doi : 10.3406/lfr.1982.5146

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1982_num_56_1_5146

A L'INTÉRIEUR DU PARLÉ, DU GESTE, DU MOUVEMENT entretien avec Henri Meschonnic ¹

Henri MESCHONNIC. – A propos du rythme au théâtre, j'ai pensé à ce que tu dis quelque part que, comme la culture avant qu'elle soit reconnue culture, la création n'est pas encore culturelle et je me demandais si le rythme lui aussi n'est pas ce qu'on n'a pas encore reconnu, si le rythme n'est pas au schéma ce que la « gifle au goût public » des futuristes, que tu rappelais, est à la culture.

Antoine VITEZ. – Je peux tout de suite répondre. Presque entre parenthèses. Parce que c'est une réponse tout à fait fragmentaire. J'avais peur qu'on ne parle que du rythme, du rythme oral ou du rythme du souffle, du rythme de la voix, au théâtre, au théâtre ou ailleurs, et finalement, en y réfléchissant, puisque tu viens de parler du rythme au théâtre, je dis que le rythme au théâtre, ce n'est pas seulement la voix. Je voudrais parler un peu humblement et immodestement à la fois, en tant qu'acteur et en tant que metteur en scène, mais vraiment à partir de ma propre expérience concrète. Quand les gens de théâtre parlent du rythme, généralement ils parlent du rythme d'une scène – rythme d'un moment, rythme d'un mouvement, rythme d'un acte entier, rythme d'une pièce. On parle parfois aussi du rythme d'un moment vocal, du rythme d'un morceau du poème dramatique. Mais finalement le théâtre n'est pas composé que de poèmes dramatiques écrits en vers. Dans le rythme d'une comédie, le texte n'est qu'un des composants. Alors, en analogie en effet avec ce que je disais, je sais que c'est une des choses qui m'a distingué sans doute depuis le début de mon travail de mise en scène, je ne m'intéresse pas du tout au rythme quand je commence le travail de répétition. A la différence de beaucoup de metteurs en scène. Je ne dis pas que j'ai raison. Il n'y a pas de raison ni de tort en l'occurrence. C'est ma pratique, ma pratique et mon goût, et ça doit vouloir dire quelque chose. J'avais toujours, comme comédien, comme jeune comédien, dans

1. Entretien réalisé par Régine Blaug.

les écoles d'art dramatique, été irrité par ça justement. Et j'ai fait du théâtre comme metteur en scène en réaction contre ce que l'on m'avait appris, contre les choses qui m'avaient irrité. Ce qui m'avait irrité, c'étaient les pratiques de mise en scène où on dit aux acteurs quel doit être le rythme de la scène qu'ils vont jouer. On donne le rythme au départ. D'ailleurs c'est généralement dit d'une manière très simpliste. On parle de ping-pong par exemple – le rythme de répliques qui s'échangent comme des balles de ping-pong. Ou bien on parle d'un rythme analogue au rythme du cœur. Et ça m'a toujours paru incompréhensible. Je n'ai jamais réussi, comme acteur, à jouer en suivant un rythme qui m'était donné *a priori*. Quand j'ai commencé à faire de la mise en scène, ce qui m'a intéressé, c'était de laisser s'écouler le temps dramatique, le temps des actions et des paroles, en ne sachant pas du tout quel rythme allait s'installer. Et je découvrais progressivement le rythme avec une sorte de jouissance, de délice; finalement un rythme se trouve, mais qu'on ne connaissait pas. Ce rythme naît des relations des acteurs entre eux. D'abord *des* rythmes de vie des acteurs. Il y a un rythme naturel des différentes personnes. Certaines personnes sont plus rapides que d'autres dans la vie, ou bien elles jouent telle chose, telle expression de tel sentiment spontanément de façon plus rapide. Et après quelque temps, en mettant bout à bout les différents morceaux qu'on a montés, on découvre que l'œuvre a un certain rythme qu'on ne savait pas. Ou que quelquefois on pouvait sentir ou prévoir, mais pas certainement, en tout cas pas imposé avant. Et c'est tout à fait analogue à cette idée de la culture qui n'est reconnue qu'après coup, on ne sait pas encore quand c'est de la culture. Et le rythme c'est ça aussi. C'est qu'on le trouve après. Enfin c'est une expérience tout à fait personnelle que je décris là, et originale, en tant qu'acteur. C'était une parenthèse, une « réponse parenthèse ».

H. M. – Ce n'est pas une parenthèse. Au contraire je pense que c'est fondamental. L'opposition que je faisais du schéma et du rythme, je crois qu'elle implique que le rythme ne se prescrit pas. Et le metteur en scène prescriptif que tu décrivais, en disant aux acteurs quel devait être leur rythme, leur imposait un schéma, et non plus un rythme. Il y a une question que je voulais te poser parce qu'elle est pour moi dans l'inconnu. Elle touche le rythme mais peut-être indirectement. Qu'est-ce que c'est pour toi qu'écrire pour le théâtre? Qu'est-ce que c'est qu'une écriture de théâtre, une écriture scénique? Est-ce qu'il y a un rythme propre au théâtre, à certaines pièces bien sûr, mais qui soit spécifiquement du théâtre, ni du poème ni du roman?

A. V. – Je peux répondre partiellement. J'aimerais qu'on remette au jour ces mots : le poème dramatique. Ce que je veux dire par là, pour une raison un peu étymologique quant au sens du mot « poème », c'est que, écrire pour le théâtre, c'est faire une action que je dirais insoluble. C'est-à-dire une action sans précédent. Je veux dire par là que rien ne m'inspire plus de suspicion que l'utopie communautaire en ce qui concerne les écrivains de théâtre, en ce qui concerne les poètes de théâtre, c'est-à-dire l'idée que le poète de théâtre doit nécessairement, pour être un bon poète de théâtre, vivre à l'intérieur d'une compagnie d'acteurs,

connaître les besoins de cette compagnie, écrire pour cette compagnie, etc. Je ne dis pas que ce soit impossible, ça peut arriver mais s'il en sort de bons poèmes ce n'est pas *pour cela* qu'il en sortira de bons poèmes dramatiques. Je pense que ce qui, au contraire, est nécessaire à l'œuvre théâtrale, au théâtre, à l'histoire du théâtre, c'est que des poètes écrivent des œuvres sans du tout savoir comment elles pourront être représentées. Et cela me semble une chose absolument indispensable. Que des poètes, donc, écrivent des œuvres, insolubles et énigmatiques à première vue. Je prends quelques exemples très simples. Le plus flagrant, à mon avis, dans la langue française, c'est celui de Claudel. Il y en a un autre en Russie. Claudel a écrit une œuvre théâtrale qui n'était pas jouable quand il l'a écrite. Il n'y avait pas alors, dans l'arsenal des moyens de la représentation théâtrale, de possibilité de jouer cette œuvre. Personne ne savait quoi en faire. On y a vu bien souvent d'obscures œuvres symbolistes, et on les a jouées avec une attitude pleine de religiosité, en croyant que c'étaient des œuvres extrêmement obscures. On a fait toutes sortes de tentatives jusqu'à une période assez récente. Celui qui a fait le pas décisif, c'est Jean-Louis Barrault en montant *Partage de Midi*. Qui a le premier compris qu'il s'agissait d'un théâtre réaliste, bourgeois (je dis ce mot sans idée polémique, au sens propre), et d'un théâtre extrêmement simple à comprendre, dont le langage ne cachait pas de mystère (sauf les *grands* mystères religieux et philosophiques), que le texte n'était pas obscur. Tout est extrêmement facile à comprendre. J'ai enseigné pendant treize ans Claudel au Conservatoire et j'ai enseigné que c'était un texte facile à comprendre, et dont l'écriture, le système même de l'écriture, le système graphique utilisé par Claudel, n'était là que pour noter les schémas intonatifs. Et pas du tout pour obscurcir le sens. Claudel est arrivé d'une manière étrange à une notation de schémas intonatifs sans utiliser de système de portée. Et l'écriture du théâtre, c'est ça : c'est cette écriture-énigme, cette écriture-sphinx qui ne se laisse pas interroger facilement et qui ne donne sa réponse souvent qu'au bout d'un certain temps.

L'autre exemple, au début du XX^e siècle, est celui de Tchekhov. Quand Tchekhov a écrit ses pièces, personne ne savait les monter. D'ailleurs, au début, elles étaient considérées comme injouables, ennuyeuses, un peu absurdes, pleines d'obscurité. Puis Stanislavski les a jouées. Et c'est en les jouant qu'il a découvert le système du jeu d'acteurs qu'on appelle *le système de Stanislavski* : né de la nécessité de trouver les moyens de jouer cette écriture-là. Et cette fonction directrice de l'écrit, enfin du poème dramatique, relativement à la pratique du théâtre, est une chose très importante. Évidemment c'est toujours réciproque : les pratiques les plus foraines du théâtre, les pratiques populaires du jeu, le jeu du cinéma, le jeu de la télévision, etc., interviennent naturellement sur l'écriture, mais, en définitive, c'est la poésie insoluble, dans son insolubilité même, qui tire derrière elle le théâtre. J'en suis tout à fait convaincu.

Et je dis ça, moi qui ne suis pas poète dramatique, mais seulement metteur en scène. Nous avons besoin de poètes dramatiques pour nous obliger à résoudre un certain nombre de problèmes que nous ne savons pas résoudre.

Je ne sais pas si je réponds à ce que tu me demandes...

H. M. — Si, parce que ce que je te demande, c'est de parler constamment de ta matière qui est le théâtre, du rythme, y compris au sens où des corps se déplacent sur une scène, dans le temps et dans l'espace, dans quelle mesure le rythme intervient dans la mise en scène, comment le rythme évolue au fil des répétitions.

A. V. — Au fond, je ne m'en rends pas bien compte. Quand je commence des répétitions, j'interroge l'image des acteurs que j'ai devant moi, j'interroge leurs relations, j'interroge les relations aléatoires qui se font immédiatement. C'est un travail un peu médiumnique, et dont il ne faut pas manquer une seule seconde, naturellement. J'interroge le groupe des personnes telles que je les vois, et (je les interroge en moi-même) il se dégage de cela une sorte de fluidité, je ne sais pas comment dire, un mouvement, un mouvement qui me donne des désirs, des désirs de brutale accélération ou de ralentissement. Si je vois un personnage A s'approcher d'un personnage B, ne serait-ce que, croyant qu'il y a une pause dans la répétition, pour lui demander du feu, ce mouvement que je vois alors se déplacer devant moi me donne l'idée d'un mouvement que je garderai dans le tissu général du spectacle et qu'éventuellement je transformerai en un mouvement accéléré. J'en garderai la trace mais j'en modifierai la vitesse. Je parle de manière empirique. J'ai du mal à parler autrement. C'est ce qui me paraît le plus important dans mon travail. Je réfléchis au sens de ce que je vois. Pas seulement le sens des mots qui sont prononcés, mais le sens des conduites des personnes. Et je ne m'intéresse pas beaucoup à ce rythme prescrit dont tu parlais tout à l'heure.

H. M. — Quand il est prescrit, il cesse d'être rythme.

A. V. — C'est tout à fait différent pour le théâtre lyrique. Quand la musique des mots est écrite sur une partition, quand la mesure aussi est écrite, c'est tout ça que je n'ai plus à faire. Que je n'ai plus à dire aux acteurs. Sinon, je le dis aux acteurs, ou bien ils l'inventent. En tout cas je le corrige, je parle aux acteurs sans cesse du schéma intonatif et de la mesure. Je parlerai ici plus de mesure que de rythme, et de la mesure qui change, de même que la musique contemporaine depuis longtemps a appris à changer de mesure. Le noter, c'est ce que fait Claudel. Son système est un système de notation de la mesure qui induit, de façon quasi irréfutable, le schéma intonatif. Il n'a pas besoin de noter le schéma intonatif. Il suffit, la langue française étant connue, un certain nombre de choses caractérisant la situation sociale, et les relations des personnes entre elles étant connues, il suffit de noter la mesure pour que l'intonation se déduise.

H. M. — Est-ce que c'est particulier à son théâtre? Ce n'est pas dans les *Cinq Grandes Odes*.

A. V. — Si, c'est dans les *Cinq Grandes Odes*. Seulement, dans les *Cinq Grandes Odes*, ça fonctionne moins bien puisqu'il n'y a pas de personnage théâtral. Où ça fonctionne parfaitement c'est quand on peut arriver à imaginer quelle est la caractéristique sociale du personnage. Si le personnage appartient, par exemple, à la petite bourgeoisie vulgaire

des villes, alors, on sait déjà un certain nombre de choses. Il suffit de noter la mesure pour que l'intonation soit déduite. Tandis que dans les *Cinq Grandes Odes*, on est dans le registre du sublime. C'est un registre qui est celui du poète mais du poète masqué, pas le poète avec son accent de La Fère en Tardenois, c'est le poète...

H. M. – Avec un masque grec.

A. V. – Avec un masque grec, oui, c'est ça. Il perd un peu sa voix. Et je disais que moi, ce qui m'intéresse, c'est de repérer, justement, les différences de mesure, à l'intérieur du parlé et du geste, et du mouvement.

H. M. – Par mesure, tu entends aussi l'intonation : la lève, la baisse.

A. V. – Oui, c'est ça.

H. M. – Le rythme ne se voit pas, puisqu'il est oral dans le langage, mais est-ce qu'il ne peut pas être rendu visible en même temps qu'audible? Quelle part du rythme y a-t-il dans le simulacre du théâtre? Tu as dit dans *Art Press*, en novembre 1981 : « La pratique du simulacre est critique. » Cette formule m'a impressionné parce qu'on s'y rencontre. Je pense que le rythme est critique comme le discours est la critique de la langue. Autrement dit, qu'est-ce que la voix pour toi, quel rapport y a-t-il avec le représentable, avec le corps de l'acteur? On pourrait comparer avec la typographie : comme la typographie peut être l'aspect visuel de recherches orales, est-ce que les déplacements des acteurs sont une représentation du rythme?

A. V. – Avant de parler de la voix, je voudrais terminer quelque chose que je n'ai pas dit sur le théâtre lyrique – c'est tellement lié à la voix – c'est que, dans le théâtre lyrique, la mise en scène est déjà faite à moitié par la musique. *Les Noces de Figaro*, pour prendre cet exemple classique, c'est déjà la moitié de la mise en scène du *Mariage de Figaro*, par Mozart. L'autre moitié est à faire par le metteur en scène. Mais il s'agit bien d'une mise en scène du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, du texte de prose. Les caractères des personnages sont interprétés par Mozart d'une manière qui est dans le *texte musical* des *Noces*, qui est fixe. A partir du *Mariage de Figaro*, on peut avoir plusieurs interprétations du personnage du Comte, mais Mozart réduit le champ et le fait briller plus intensément par son interprétation. Cette interprétation est notée par la musique. C'est une chose extrêmement importante pour ce qui est de la mise en scène des œuvres lyriques, et qui rend relatif le rôle du metteur en scène d'une œuvre lyrique, comparé à ce qu'est le rôle du metteur en scène d'une œuvre dramatique, où le metteur en scène a la fonction de Mozart. Parce qu'il peut intervenir sur le temps. Si je monte *Les Noces de Figaro*, je peux intervenir sur beaucoup de choses, mais je ne peux pas intervenir sur le temps. Le temps, lui, m'est donné. Ça c'est essentiel.

Tu me parlais de la voix? Je me suis toujours beaucoup intéressé à cela. Pour moi, la voix des acteurs, c'est leur corps même. Je ne distingue pas bien la voix du corps. Je ne parle pas de la diction ici; je parle de leur voix, et par conséquent de leur souffle.

H. M. – Il y a une différence entre la voix et la diction.

A. V. – Oui. Je voudrais rappeler des expériences que j'ai faites avec

des élèves, qui étaient des expériences de reconstruction imaginaire de voix perdues. Je demandais à des acteurs, à des groupes d'acteurs, d'imaginer, bien qu'ils ne l'aient jamais entendue – on peut l'entendre, je sais, sur bandes magnétiques – d'imaginer quelle pourrait être la voix de (par exemple) L.-F. Céline. Je leur demandais de lire des textes de Céline en imaginant une voix, en lui donnant une voix. Naturellement, on est en pleine utopie, parce que le timbre de la voix des acteurs différents n'était pas le même que celui de Céline, mais il me semble qu'on trouvait quelque chose de l'essence de la voix de Céline, en essayant de bien comprendre de quoi était faite cette voix, la voix qui parle dans les textes de Céline. Certains éléments de qualité apparaissaient, comme l'amertume de cette voix. L'amertume historique de cette voix. J'avais attiré l'attention des acteurs sur le fait que les textes de Céline ont une sorte de beauté vénéneuse qui tient au fait que Céline fait entendre, sous son texte, des textes qui sont empruntés à la plus belle littérature, à Racine, à Baudelaire, à Vigny. Jamais Rabelais, contrairement à ce qu'on a pu raconter, mais Mallarmé. Il y a sous Céline le reste de la littérature française, et pas n'importe quel reste. Comme quelqu'un qui nous dirait : « Si vous saviez à quel point je sais moi aussi écrire comme ça, à quel point je sais le faire, et à quel point on ne me reconnaît pas. » La recherche de ce qui est inclus et de ce qui est plus ou moins inavoué dans la voix de l'écriture, fait apparaître une voix qui donne à comprendre beaucoup de choses de la conduite politique et morale de Céline. Finalement, on voit bien qu'il s'agit de quelqu'un qui se plaint perpétuellement de ne pas avoir été reconnu, de ne pas avoir été aimé comme il aurait dû l'être, de ne pas être considéré comme un très grand styliste, et qui donne perpétuellement le change. Nous avons beaucoup joué aussi à travailler avec la voix de Marcel Proust. Là, ça me semble plus facile, parce qu'il y a une voix qui parle à l'intérieur d'elle-même, quelqu'un qui suit une pensée en essayant de ne rien en perdre et ça donne aussi quelque chose de la voix. Si on se met dans cette situation, si l'acteur intériorise cette conduite-là, il trouve une voix. Et j'ai la faiblesse de penser que cette voix ne doit pas être si loin de la voix qui était celle de l'auteur lui-même. Je pense que ce qui nous reste dans toutes ces traces, ce sont des choses apparemment irréproductibles, mais – la voix.

Je prends encore un exemple. Je me suis amusé beaucoup à imaginer des voix de personnes morales et non de personnes physiques. Par exemple, si le journal *L'Humanité* était une personne physique, quelle voix aurait-elle? Et en fait, il y a une voix de *L'Humanité*. Ce n'est pas la voix d'un militant communiste, c'est une voix. Nous avons cherché des voix. Tout ça se rattache de très près à toutes les recherches de Juvet dans ce sens. C'est Juvet qui, pour moi, est tout à fait important. C'est le seul de tous les hommes de théâtre français qui ait dit, qui ait vu, ces choses-là. Juvet était persuadé qu'il retrouvait l'asthme de Molière, l'emphysème de Molière, dans la ponctuation de *L'École des femmes*. Je ne parle pas de la ponctuation telle qu'elle est écrite dans les petits classiques, parce que c'est une ponctuation refaite après coup par des professeurs et par des éditeurs, mais la ponctuation en gros, c'est-à-dire quand commencent

les phrases, comment les phrases sont coupées par les vers. Cette ponctuation de *L'École des Femmes* donne bien l'image, si on la suit, d'un essoufflement. Et cette image d'essoufflement, on peut l'interpréter de différentes manières. Est-ce que c'est le personnage d'Arnolphe qui a été écrit ainsi par Molière, ou est-ce, dans l'impudeur de Molière (qui s'incarnait complètement dans Arnolphe), lui-même qu'il représentait par là? Jouvett affirme que, d'Arnolphe à Orgon et d'Orgon à Sganarelle, on retrouve toujours le même système de ponctuation qui permet finalement de faire du théâtre un acte de reviviscence, de résurrection. Il suffit en quelque sorte de mettre ses pas dans les traces desséchées de quelqu'un qui a vécu autrefois, et qui est l'écrit tout simplement, pour renaître et retrouver la marche de quelqu'un. En mettant sa voix dans la voix de Molière telle qu'elle est tracée, telle que l'empreinte en demeure, c'est sans doute quelque chose de la démarche physique de Molière, de l'image de ses bras, du port de sa tête, qu'on arrive à reconstituer. La preuve de cela est évidente. Pour rire, je fais depuis mon adolescence beaucoup d'imitations de voix, je sais bien que l'imitation de la voix de quelqu'un n'est pas que l'imitation du timbre. L'imitation de la voix, c'est la possibilité de répondre à une situation telle que le quelqu'un en question y répondrait. Par exemple, Pierre Douglas, qui fait des imitations de Marchais, est assez extraordinaire puisqu'il arrive à faire parler Marchais dans des situations qui n'ont rien à voir avec les situations dans lesquelles Marchais parle vraiment. Il peut faire parler Marchais de n'importe quoi, et c'est toujours Marchais qui parle. Il trouve ce que dirait Marchais. Parce qu'il a découvert le système en épousant sa trace. Sa trace vocale.

H. M. — Quand tu évoques cette intuition de Jouvett, même s'il n'y en a pas de preuve scientifique, elle est précieuse comme intuition, je me demande si elle n'est pas la figure même du rapport entre la littérature et le rythme. Est-ce que dans toute œuvre, à partir du moment qu'il y a eu un investissement passionnel qui a donné quelque chose de l'histoire individuelle au langage, au rythme des pauses, etc., par l'ensemble des contraintes qui sont restées inscrites, il n'y a pas eu une modification tout à fait unique du langage?

A. V. — Un peu dans le sens inverse de ce que je viens de dire, tous ces exercices qu'on a faits ont toujours achoppé sur certains auteurs, et je me suis demandé pourquoi. En particulier sur Racine. Racine est au fond le seul dont je n'entende jamais la voix, qui à mon avis n'a pas de voix. Il n'a pas de voix parce que le système du vers alexandrin est arrivé chez lui à une qualité de perfection qui est probablement la perfection absolue. L'alexandrin de Garnier est magnifique, mais ce n'est pas le même. Celui de Racine est parfait. Après, on l'a imité. Hugo s'est amusé à le concasser en mettant autre chose à l'intérieur de la forme, mais c'est une autre histoire. Avec le système du vers alexandrin dans Racine, il n'y a plus de voix. Et je voudrais utiliser une métaphore. Je comparerais le poème dramatique de Claudel à un parc comme on dit « à l'anglaise », un lieu où les allées sont sinueuses, où il y a des rochers, des surprises. La marche à l'intérieur de ce lieu est une marche perpétuellement arrêtée. Le rythme de notre marche dans ce lieu nous est donné par le dessin

du lieu. Claudel est extrêmement contraignant, puisqu'il prescrit à l'interprète son intonation. Tandis que Racine ne prescrit rien. Et c'est bien le comble de la contrainte et le comble de la liberté, une liberté qui s'apparente au vide. Car le poème dramatique de Racine est comparable à une immense salle pleine de colonnes ou à un jardin à la française (c'est l'époque, d'ailleurs), dans lequel les allées se coupent à angle droit de façon régulière, et les chemins que l'on peut prendre sont en nombre infini. Il n'y a aucune obligation de coupe ici plutôt que là. Naturellement, cette liberté n'existe que si l'on se soumet de façon absolue à la contrainte de l'alexandrin lui-même. Cette contrainte ouvre sur une liberté épouvantable, sur une impossibilité d'entendre la voix du poète. Les personnages n'ont pas de voix. Les personnages n'ont que des conduites, des relations de domination, d'exécration, de désir, de cannibalisme. Mais ils n'ont pas de voix. Ils n'ont pas de statut social. Il est faux de dire que ce sont des princes. Ce sont des princes en imagination. La fiction des princes permet de raconter, comme les contes de fées, toutes les histoires possibles. Mais ce ne sont pas des princes au sens social du terme. Les princes de Shakespeare, eux, sont des princes, parce que face aux princes il y a le peuple; il y a des princes et il y a des généraux, il y a des princes légitimes et des princes illégitimes, etc. Mais les personnages de Racine n'ont aucun statut social. Il n'y a que de la langue et des conduites écrites. Dans les contes de fées ou dans les livres pornographiques nous pouvons faire l'amour vingt fois de suite. Notre statut est non seulement la liberté que donne un statut social élevé, mais en même temps une liberté physiologique infinie. C'est un rêve social dans la mesure où le mot *prince* donne idée de la possession absolue de tous les moyens. Mais la réduction à des privilèges sociaux, à l'idée qu'il s'agirait de la description d'une société de privilège, serait tout à fait erronée. Or cette réduction fait partie d'une tendance actuelle qui est la tendance sociologiste au théâtre. Il s'agit beaucoup plus de ce que tout le monde peut vivre en imagination et en rêve – la dévotion à ses passions, donc sous une forme (naturellement) de conte, une forme princière.

H. M. – Tu évoquais, à propos de *Britannicus*, l'idée de pouvoir faire autrement et en même temps, pour une mise en scène d'une même pièce. Pour montrer qu'il n'y a pas de vérité unique. C'est une pensée qui est liée chez toi au théâtre comme fugitif, comme variation. Est-ce qu'il y a plusieurs rythmes possibles d'une pièce? Pas plusieurs diction.

A. V. – S'il y a plusieurs rythmes, alors on fait varier le sens. Ce qui n'existe, au sens propre, pas, c'est le sens. Le texte est fixe. Il y a naturellement toutes sortes d'éléments de sens qui sont là, qui sont connus. Je ne parle pas ici de la pratique de théâtre qui s'amuse à ne pas jouer cela du tout et à le détourner. Je voudrais prendre un exemple avec une œuvre qui ressortirait au théâtre réaliste. Prenons encore une fois le théâtre de Tchekhov, ou des pièces plus lourdement écrites que le théâtre de Tchekhov, comme le théâtre d'Ibsen, pour parler de ce grand théâtre réaliste de la fin du XIX^e siècle. Il est certain que si on fait varier la vitesse dans le théâtre de Tchekhov, et pas tout le temps de la même manière, donc si on crée des effets de rythme, on peut très bien,

à partir d'un certain seuil, sans rien faire d'autre, provoquer un effet de comique et de cruauté. Stanislavski a inventé son théâtre à partir de l'énigme que lui posait le théâtre de Tchekhov; mais il n'est pas du tout sûr que, ce faisant, il ait épuisé le théâtre de Tchekhov. D'abord on ne peut pas considérer comme complètement négligeable (encore que je la considère comme de l'ordre de la plaisanterie et du paradoxe) l'affirmation de Tchekhov selon laquelle Stanislavski n'avait rien compris à son théâtre. Que ce théâtre était un théâtre comique. Je pense qu'il s'agit d'un paradoxe, mais il y avait bien un rêve chez Tchekhov d'une autre manière de jouer son théâtre, même sous la forme de la plaisanterie. Il le disait. Et quelqu'un comme Otomar Krejča a apporté d'autres solutions. On s'est aperçu qu'il y avait un Tchekhov cruel. Le Tchekhov cruel est obtenu d'une façon quasi automatique par une intervention sur le rythme. Donc le sens change. De la même manière, on pourrait faire des effets de rapprochement dans le temps. Par exemple si, dans l'œuvre de Victor Hugo ou l'œuvre de Racine, on exagérerait la lenteur, si on créait des effets de rythme syncopés avec de grands passages de lenteur et quasiment de vide, on rapprocherait d'une manière étrange le sens même du texte de la sensibilité contemporaine. On se mettrait à l'entendre autrement. A entendre le poème amoureux de tout autre façon. Et à ce sujet-là je veux dire quelque chose, quelque chose que j'ai commencé à écrire et que je n'ai pas fini d'écrire. C'est une observation que j'ai faite sur la rapidité du jeu. J'ai constaté que l'on joue au théâtre de plus en plus lentement. C'est facile à savoir puisqu'il y a des cahiers de régie. On sait très bien combien de temps on mettait, en 1910, à jouer *Le Misanthrope* à la Comédie-Française, puisqu'on savait bien (les documents sont là) à quelle heure on commençait et à quelle heure on fermait les portes. On sait même la durée des actes. On sait tout ça depuis quelque chose comme deux siècles. Il est certain qu'aujourd'hui on joue de plus en plus lentement. Je me suis demandé pourquoi. D'abord parce qu'on ajoute des choses. Depuis le début de ce siècle, à cause de Stanislavski, qui ne connaissait pas Freud mais qui était son contemporain, on a l'idée que le texte ne dit pas la vérité des choses. Que la vérité est ailleurs, dans ce que Stanislavski appelait le *sous-texte*. Et qu'il faut mettre en scène non seulement ce qui est dit, mais, en plus, l'inconscient. Nous cédon tous, et là je m'y englobe, à une sorte d'illusion (dont, je crois, je suis en train de sortir, puisque précisément j'en parle) : l'illusion qu'on peut mettre en scène l'inconscient à côté du conscient. Quand on fait deux mises en scène, il n'est pas étonnant qu'elles durent le double, puisqu'il y a une mise en scène des deux lignes de la partition. Il y a la partition de ce qui est immergé et la partition de ce qui est émergé. On fait émerger l'immergé. On croit qu'on le fait. Mais l'inconscient, dès qu'il a émergé, n'est plus du tout l'inconscient. Il faudrait encore mettre en scène l'inconscient du metteur en scène, etc. D'ailleurs ça se fait. D'où un allongement infini des œuvres, qui surprend les gens qui ont une formation plus traditionnelle du théâtre. La tradition du jeu rapide ne joue que ce qui est écrit. L'inconscient passe. Quand c'est bien, il passe. Je ne pense pas que les gens d'il y a quatre-vingts ans étaient plus bêtes

que nous pour entendre ce qui était contenu dans le théâtre de Racine, par exemple. Quelqu'un comme Otomar Krejča joue beaucoup plus vite qu'on ne joue en France. Il joue plus vite parce qu'il joue *positivement*. Plutôt avec une tendance à l'accélération, qui crée un effet de cruauté, sur n'importe quel texte. Cette tendance à l'accélération crée un effet de sarcasme. Alors que le ralentissement, la mise en scène consciente de l'entre-deux, a pour objectif utopique la représentation sur la scène de deux mises en scène. En collage transparent l'une à l'autre. Si on a commencé à faire cette remarque, on ne peut plus l'oublier. Et, quoique j'en souffre, je ne peux plus l'oublier. La mise en scène des idées a, d'une certaine façon, cédé le pas à la mise en scène de l'irrationnel.

H. M. – Ce sont des dérivées de la formule de Hopkins, sur le *sprung rhythm*, le « mouvement de la parole dans l'écriture ». Il n'y a d'irrationnel que pour le signe. Une dernière chose pour l'alexandrin. Tu disais dans *Le Monde* (11-12 octobre 1981) : « Nous serons implacables avec l'alexandrin. Nous nous exercerons au rejet et à l'inversion sans jamais transgresser les lois de l'architecture prosodique. Pas question de jouer le théâtre de Racine en éludant le problème de l'alexandrin. Racine sans le vers perd sa forme et son sens. » Comment vois-tu le rapport entre le rythme du vers et le naturel. A propos de *Britannicus*, tu disais : « c'est l'alexandrin qui permet le naturel ». Qu'est-ce que le naturel? Est-ce que c'est le cri qui sort et qui démétrifie le vers?

A. V. – Non, pas du tout. Je crois que c'est l'alexandrin racinien qui permet le naturel – c'est tout à fait contraire à ce que je croyais pendant un temps. Je crois maintenant que le souci de Racine, c'était le naturel. Mais, d'abord, à l'intérieur de la grille dont je parlais tout à l'heure, cette grille qui me fait penser à une colonnade, il y a des morceaux entiers qui sont exprimés en langage banal. Simplement, on ne sait pas bien les reconnaître, parce qu'il y a comme une ruse, il y a le système général, mais on ne remarque pas que des morceaux entiers sont montés à l'intérieur et qu'ils sont écrits en langage naturel. Un langage qui *était* naturel au XVII^e siècle et qui l'est encore, parfois. Heureusement que la langue n'a pas trop varié. C'est l'alexandrin qui permet ce naturel. Si on prosaïse l'alexandrin, il n'y a plus aucune différence entre les passages qui ne sont pas de l'ordre du naturel et les passages qui témoignent d'une volonté de naturel de la part du poète. La prosaïsation de l'alexandrin est de toute façon une absurdité. On obtient un texte de prose plutôt moins bon que s'il était véritablement en prose. Et surtout il n'y a plus aucun effet de naturel possible. Il me semble que la phrase « Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui » est une phrase absolument naturelle. En tout cas, elle devait l'être tout à fait quand elle a été écrite. C'est un trait de malice aussi de la part du poète, ce montage étroit du naturel dans une structure fixe, dure et cristalline. Oui, cristalline, c'est-à-dire géométrique comme un cristal.

H. M. – Dans le numéro 1 du *Journal de Chaillot*, selon chaque pièce de Racine que tu as montée (*Andromaque* en 1971, *Phèdre* en 1975, *Bérénice* en 1980, *Britannicus* en 1981), tu parles de l'alexandrin autrement, comme si l'alexandrin changeait selon la visée de la pièce, autant que

selon la mise en scène. Pour *Phèdre* tu dis : « contre le naturel on chantait le texte ».

A. V. – C'est que l'alexandrin est aussi, Aragon l'avait bien écrit et il y a longtemps, une arme en France ou le terrain d'un combat. Mon souci, au moment où j'ai monté *Phèdre*, était de lutter contre le faux naturel petit-bourgeois, contre la prosaïsation. D'exalter l'idée d'un théâtre en alexandrins. D'un théâtre qui s'exprime selon un code aussi dur, aussi extrême, que le code du théâtre Nô.

H. M. – Mais peut-être que tu n'aurais pas fait ces effets de cantillation sur autre chose que *Phèdre*. Tu ne l'aurais pas fait sur *Britannicus*.

A. V. – Non, je ne l'aurais pas fait sur *Britannicus*. C'est une œuvre magnifique, mais un peu hybride, car ce dont parle le mieux Racine, c'est du rapport amoureux, sans que la présence du pouvoir historique soit trop marquée. Il me semble qu'en ce sens-là *Bérénice* est meilleure que *Britannicus*. Dans *Britannicus*, l'histoire me semble trop présente pour que Racine puisse jouer comme il joue dans *Bérénice*. Dans *Bérénice*, l'histoire est présente, mais on joue quand même l'histoire de la reine et l'histoire de Bérénice, l'histoire de l'amour perdu ou impossible. Le jeu est moins géométrique dans *Britannicus*.

H. M. – Dans le débat qui avait suivi *Britannicus*, il y avait les personnages, les caractères, et puis l'alexandrin. Le dualisme même du sens et de la forme. Mais les alexandrins ne sont pas autre chose que le discours des personnages. Est-ce que le rythme des vers n'est pas une manière, sous le sens des mots, de produire les rapports, de faire du sens sous le sens?

A. V. – A mon avis, il n'y a pas de caractères non plus. Il n'y a que des conduites. C'est justement pour ça que *Britannicus* est une pièce plus impure que les autres, parce que c'est plus une pièce à caractères. C'est une pièce où l'histoire est plus bloquée, moins réversible, moins universelle. Il y a peu de caractères dans Racine. Dans *Andromaque* il n'y a pas de caractères. Il n'y a pas plus de caractères qu'il n'y a de sens, *au sens où* je le disais tout à l'heure. Il y a des conduites. D'où ce vertige qu'on éprouve.