



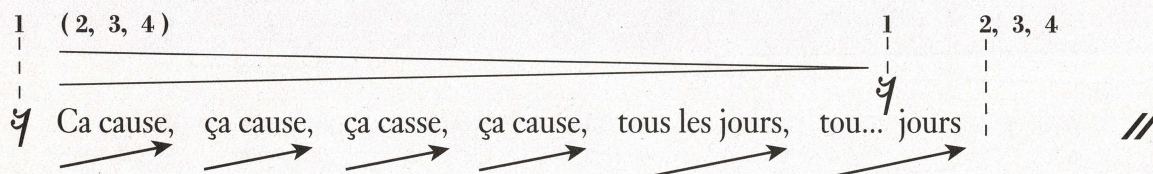
Jacques Rebotier. © Marc Enguerand

Les habitués du TNS sont maintenant des familiers du travail de Jacques Rebotier. Durant la saison 94/95, nous avons accueilli son spectacle Réponse à la question précédente, puis, quelques mois plus tard, il avait dirigé un atelier avec les élèves du Groupe 29 de l'Ecole du TNS à partir de ses propres textes, Sortir de ce corps.¹ La saison suivante, une commande lui avait été passée d'un texte pour les comédiens de la troupe : ce fut Vengeance tardive, créé du 9 mai au 1^{er} juin 1996 au Wacken. De plus, il a été par deux fois l'invité du Festival Musica, en 1994 pour la création de son Requiem et en 1996 pour Quelques nouvelles du facteur, présenté à Pôle sud. Son parcours strasbourgeois ne s'arrêtera d'ailleurs pas là puisqu'il fait parti des auteurs associés au TNS pour la saison 96/97, au terme de laquelle il livrera un nouveau texte de théâtre... Il s'explique ici sur la direction et le sens du travail qu'il fait avec les comédiens.

La course de la langue

Entretien avec Jacques Rebotier

1. Le numéro 2 de Séquence lui avait, à cette occasion, consacré un article.



■ **Séquence :** *Quel est le sens des chœurs parlés de Réponse à la question précédente ?*

Jacques Rebotier : Je crois que je cherchais quelque chose d'à la fois très quotidien et très abstrait, parlé par tous d'une même voix et qui donne à entendre ce qu'on pourrait appeler le grondement de notre langue. Sous la forme d'une sorte de chœur à l'antique, mais contemporain.

Une parole de la rue ?

J.R. : Le parlé est de nature « rythmique », c'est-à-dire qu'il « coule ». Comme un ruisseau ou un cru. L'objectif était de restituer le naturel et la fluidité de la voix parlée dans la complexité de ses intonations, des variations de débit, de ses articulations, des accents, du rythme. Dès qu'il s'agit de parler à l'unisson, la nécessité d'une mise en place induit souvent un caractère scandé, empesé, mécanique même et en tout cas artificiel, qui tue net la parole. Faire mourir la langue vivante, je voulais absolument éviter cela. Il s'agissait pour moi de donner à entendre la souplesse de la langue lorsqu'elle est parlée en solo, mais rendue soudain étrange et étrangère, par le simple fait de la parler à plusieurs. Le contenu et la matière même du discours, personnel, subjectif, devient tout-à-coup objet, comme donné à voir et c'est cet écart entre l'intime et l'objectivité, le vivant et l'abstrait qui déplace le regard.

Et comment en pratique ont été réalisés ces chœurs ?

J.R. : Paradoxalement, par le respect rigoureux

d'un tempo. Ce tempo était fictif, il n'avait pas de rapport intrinsèque avec le débit de la parole, ni même son isochronie implicite, mais il donnait, à travers les temps d'une mesure tout aussi fictive, des points de repère, où se retrouvaient les acteurs. Nous avons travaillé quotidiennement au métronome, puis les acteurs, Marie Pillet, Alain Fromager, Emmanuelle Zoll, puis Corinne Hache ont progressivement intériorisé le tempo et se sont passés du métronome.

Comment lire les textes que nous publions ici ?

J.R. : Le texte se présente comme une partition de paroles, allant dans la précision aussi loin qu'il est possible, tout en restant praticable par des acteurs non lecteurs de musique mais pourvus d'un bon sens rythmique.

Quatre plans de lecture : en haut, les chiffres d'une mesure à quatre temps, dans un tempo inamovible de 72 à la noire ; en dessous, les indications de dynamique, de caractère aussi ; ensuite le texte lui-même ; enfin les indications de hauteur, qui déterminent l'intonation.

Très contraignant, non ?

J.R. : C'est vrai, j'en demande ici pardon ! A vrai dire nous nous sommes bien amusés, les acteurs ont tout de suite pris cela comme un jeu, une gymnastique aussi, peut-être même une ascèse ; contrairement à ce que je redoutais en demandant à plusieurs personnes de parler d'une seule voix et de calquer leurs intonations au millimètre, de surcroît sur un schéma préétabli, il n'y a eu aucun problème d'ego. Le jeu des comédiens ne fonctionne pas à l'échelle psychologique, mais au-delà et en deçà. Et ils atteignaient par moments à une réelle neutralité, au cœur du vide, qui rendait certaines représentations, au début surtout, très saisissantes,

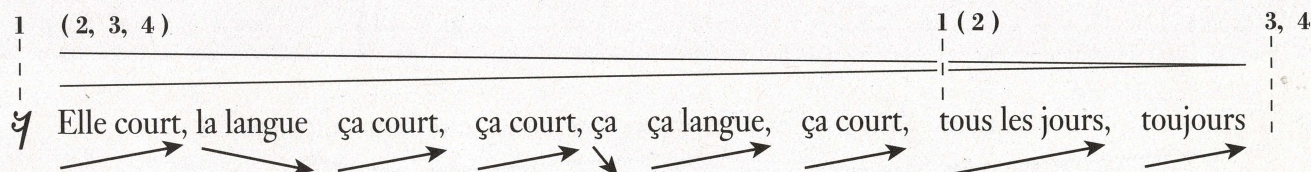
comme suspendues. Certains acteurs, parfois, ont une telle présence qu'on dirait qu'elles les absente. Les chœurs opéraient sans doute à la manière d'une ardoise magique – on efface tout et on repart –, une sorte de rideau mental, un rideau brechtien de l'intérieur, un peu sans doute comme fonctionne la nuit dans nos vies, venant opportunément par le sommeil et le rêve remettre les compteurs à zéro. Une nuit de loin en loin s'emparait du plateau, qui permettait ensuite aux acteurs de mieux replonger dans la peau de leurs rôles, nus et lavés.

« De la fenêtre on voit la lumière, on la voit, on la voit plus, on la voit, on la voit plus, toute la nuit, comme ça... »

J.R. : Et nous permettait du même coup de percevoir cet aller et retour, qui noue au fond nos vies, entre nos sentiments personnels, nos idées, nos désirs, nos pauvres mots, notre petite histoire, le plan de la psychologie et sur l'autre versant, le bain général de la langue, la permanence de la mort, le transcendant, l'histoire.

Vous parlez d'un état où les comédiens ne fonctionnaient pas à l'échelle psychologique, mais au-delà et en deçà. Est-ce que cela correspond à quelque chose sur le plan technique ?

J.R. : L'attention portée au corps de la langue, à la façon dont se produit la parole, jusque dans ses détails intimes, son grain, sa peau, le regard posé à l'échelle des syllabes, des phonèmes, tout cela travaille l'en deçà, travaille la micro-langue. L'au-delà, c'est le territoire de la macro-langue, la langue TGV, formes légères et floues qu'on ne perçoit qu'à très grande vitesse, ces conversations croisées dans les cafés, la rue, la rumeur télévisuelle, publicitaire, juridique, et aussi la parole intérieure qui continuellement déroule en chacun de nous son fil et à travers qui parle le langage généré





Corinne Hache, Alain Fromager et Marie Pillet dans *Réponse à la question précédente* de Jacques Rebotier. © Jean-Pierre Le Ny

ral, la langue de l'histoire enfin, l'histoire même de la langue, vie et mort du vocabulaire, glissements de syntaxe... L'aller et retour entre ces deux plans crée chez l'acteur disponible un déplacement, ou un décalage, du regard, dont j'espère quelques courts circuits mentaux.

L'essentiel est dans le mouvement ?

J.R. : Oui. Dans ce changement constant d'échelle, la coexistence de ces deux niveaux d'observation et cet écart tendu qui existe entre les deux, contradictoire. L'essentiel est ce mouvement immobile qui fait que l'on tient les deux choses d'une même main, fermement la chair de la langue et son défilement. Vient un moment où le flou du trop loin – du trop vite – se perçoit du même œil que le flou du trop près. Quelque chose comme un plan d'ensemble très rapproché, ou un gros plan très très large. L'ivresse légère qui en résulte. Je rêve d'un théâtre aérien, comme vu d'avion et pourtant très précis, à la fois intérieur et sans poids.

« Si la langue pouvait parler, elle dirait ça : Le cours de la langue, c'est la face nocturne de notre langue. C'est le texte qui n'a jamais commencé et qui ne finira jamais, l'impossible monologue-dialogue-trilogue-inifinilogue intérieur, notre éternel monologue polyphonique, le bruit de fond de notre langue de fond, que nous finissons par ne plus entendre parce qu'il commence à ne plus rien nous dire, pour une fois pressé de parler à voix haute et qui n'y arrive pas du tout, c'est tout, c'est ça, c'est rien, non non c'est pas ça du tout... » Vous présentiez ainsi il y a quelques années au Centre Pompidou votre lecture

Agrandissement des symboles

γ = demi-soupir

γ̇ = quart de soupir

≡ ≡ = le plus vite possible = ≡

fff **f** = forte

pp **p** = piano

} = soupir

9 = prise d'air très rapide

mf **mp** //

pp sub **p sub**

duo solo tutti

d'un texte intitulé Le Cours de la langue.

J.R. : ... l'idée d'un prélèvement dans un texte infini, sans début et sans fin. Auquel je travaille d'ailleurs toujours !

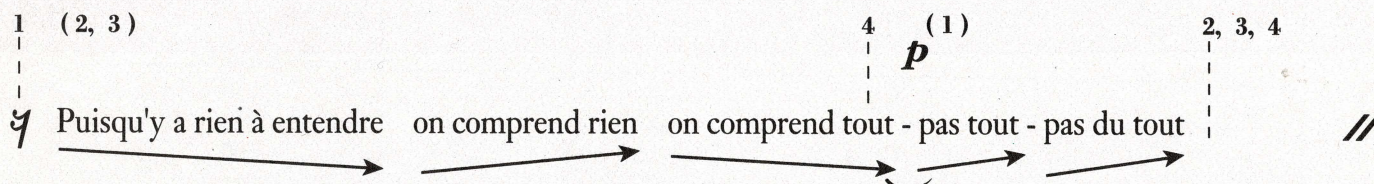
Qui n'est pas sans rapport avec votre « nuit de parole » au Festival d'Avignon ?

J.R. : Le cours de la langue, c'est aussi sa course, la course en solitaire de la langue dans chacune de nos têtes et qui répond à la course collective du langage lancé dans l'histoire. La lecture à Beaubourg c'était un essai de restitution de cela, par l'écriture, par des moyens « artistiques » donc, c'est-à-dire quelque chose de l'ordre du triché (l'idée d'un « mensonge vrai »). Les 9 heures 18 de parole continue, du coucher au lever du soleil, c'était au contraire une « performance », de la pure improvisation, la pensée immédiatement verbalisée, dans le chaos du non-écrit, sa platitude et sa nullité, avec peut-être un ou deux éclairs. Du non personnel en fait, une expérience qui appartient à tout le monde.

Les deux propositions visaient la même cible, mais par des moyens en quelque sorte inverses, l'une nourrissant l'autre.

La langue de tout le monde ?

J.R. : L'océan respire par ses vagues. La langue générale vit par nous, sur le dos de nos langues, elle nous sur-vit et nous, nous vivons à travers elle. Sur le plateau du monde, des millions de petites langues s'agitent en tous sens, pour que se fasse l'immense langue vivante.



Le cours de la langue, 2 (*Réponse à la question précédente, Acte I, Scène 3*)

1 (2,) 3 (4, 1, 2, 3) **f** accel. **p sub** 4, 1, 2

u-ne température idéale pour des conditions idéa-les pour un garçon comm' Ballon, qui ne lui a pas laissé une seule chance.

//

3 (4, 1, 2) 3, 4

Ballon, qui joue Chaussure, qui joue Mallot, qui est avant tout un jeu

//

1 **p** (2, 3, 4, 1, 2) *chuchoté* 3 4, 1, 2, 3, 4

ah, c'est la première faute directe, ah ? on est en direct et c'est ma première faute ? c'est ma très grande faute, direct !

//

1 **p** (≈ 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2,) **mf** **p** **mf**

Maillot saute Défense, passe à Manque, trompe Position, touche Touche, lance Crampette et Bouton, monte Filet (fait main), Ailier fait pour être

f **fff** **p sub** 2, 3, 4

débordé par les ailes, prend le meilleur de Cuisse, qui ar-ra-che Egalisation, donne l'avantage, à: Score !

//

1, 2, 3, 4 **pp**

pied.