

Entretien avec Arnaud Rykner

Arnaud Rykner a travaillé à la traduction puis à la dramaturgie de *Chutes* et de *La Terrible Voix de Satan*, deux pièces de Gregory Motton montée par Claude Régy respectivement en 1991 et 1994. Il a également œuvré à la dramaturgie de *Jeanne d'Arc au bûcher* en 1992, et à celle de *La Mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck (lorsque le spectacle était encore prévu pour la « salle modulable » de l'opéra Bastille). Il a participé aux répétitions de certains de ces spectacles.

Olivier Besson ____ Pour *La Terrible Voix de Satan* de Gregory Motton, tu as travaillé avec Régy sur la traduction, sur la dramaturgie, et sur les répétitions du spectacle, autrement dit sur l'ensemble du processus de création. Ce dont je voudrais que tu nous parle, c'est d'une vision rétrospective de ce trajet, depuis le moment des répétitions.

Arnaud Rykner ____ Quand on passe aux répétitions, c'est assez frustrant, parce que le rôle du traducteur dramaturge est à peu près fini, sauf éventuellement, à apporter de nouveaux textes ou de nouveaux éléments de traduction qui peuvent relancer la machine. Mais ce qui est étrange, c'est que l'on retrouve absolument tout ce qu'on a rencontré au fil du travail de préparation, mais que cela vient d'un seul coup. Toutes les strates de questionnement que l'on a rencontrées au cours de la traduction – questionnement qui a pour objet avec Régy de laisser affleurer tout ce qui n'est pas dit dans le texte original, mais que l'on peut y entendre sourdre – donc toutes ces strates qui font que l'on a buté, parfois sur chaque mot, chaque virgule, chaque point, resurgissent d'un coup dans l'image, ou dans un élément d'information que Claude donne aux comédiens. Il ramasse tout, fait tout le travail sien, se le réapproprie, avec évidemment pour ceux qui ont travaillé en amont le sentiment d'une certaine frustration. Mais dans le même temps on s'y retrouve, en tant qu'individu débarrassé de son ego. Cela me fait penser aux sur-marionnettes de Craig, qui seraient, dit-il, l'acteur sans le moi, c'est un peu ça. Le spectacle, c'est le dramaturge, sans le moi du dramaturge. Tout ce que l'on a apporté se retrouve dans le spectacle, ce n'est plus à nous, et cela ressurgit d'une manière incompréhensible. Dans le temps de la préparation, on a été du côté de la connaissance, du « savoir » sinon de « l'intelligence » (qui reste toujours sujette à caution), et tout à coup Claude abolit toute l'intelligence et lui restitue son côté brut, instinctif.

Olivier Besson ____ Est-ce une chose qui vient uniquement de la parole de Régy, ou bien est-ce également un surgissement dans le moment du travail des acteurs ?

Arnaud Rykner ____ Oui, c'est les deux. Claude Régy parle énormément aux comédiens, mais il fait très peu de choses, il respecte énormément l'espace, leur espace ; il ne leur montre notamment jamais comment faire, contrairement à beaucoup de metteurs en scène. C'est un grand respect des comédiens et du plateau, mais par la parole il ramasse tout ce qui a été accumulé durant des mois par le travail de traduction et de dramaturgie. Il en fait sa propre histoire. Mais cela vient aussi du fait de se confronter à l'espace théâtral : qu'est-ce qu'on fait, qu'est-ce qu'on met sur le plateau ? Je me souviens par exemple du travail sur la première scène de *La Terrible Voix de Satan*, où un personnage est dans une pissotière, et commence à raconter une histoire - c'est une sorte de prologue - puis la lumière s'éteint, il se pisse dessus, puis dit "ah, mes chaussures". Daniel Jeanneteau, le scénographe, avait moulé en résine une pissotière usagée du théâtre, qu'il avait mise sur le plateau, mais curieusement ça ne donnait pas grand chose, c'était mort, alors il a été décidé d'essayer avec une pissotière neuve, mais l'une des difficultés était qu'elle était en émail, et donc extrêmement lourde à bouger. Donc le problème était de savoir comment la faire venir, et comment la faire partir. Bizarrement, Régy a trouvé par des indications très simples, notamment en demandant aux acteurs d'aller de plus en plus vite, comment la faire sortir dans le noir. Mais par un effet de rémanence, la pissotière devenait une sorte d'ange, ou d'oiseau qui partait dans la nuit, or c'était totalement la thématique de la pièce. Ce n'était pas prévu, mais tout d'un coup Régy a retrouvé une image d'ange, d'oiseau magique, c'était une image d'apparition et de disparition d'une forme de pureté absolue, qui venait de quoi ? D'une pissotière. C'est typiquement quelque chose qui venait de la préparation de l'écriture, et de tout ce que l'on avait trouvé sur l'oiseau magique, les mythologies nordiques, la réversion du haut et du bas, du laid et du beau, et qui tout à coup passait par un objet très bête, très concret.

Olivier Besson ____ Lorsque cette image-là a surgi, Régy n'a fait aucun commentaire ?

Arnaud Rykner ____ Non, aucun. Et pourtant je suis sûr qu'il l'a vu comme moi, ou que ça travaillait dans son inconscient. Mais il ne ferme jamais le sens. De ce point de vue, il fait le chemin inverse de celui du dramaturge : tout ce que l'on a pu trouver comme éventuelles explications, lui, travaille à l'oublier. C'est un travail inverse de l'intelligence, où on ne choisit plus une piste, mais où l'on redonne d'un coup toutes les pistes. C'est l'élaboration d'un non-savoir. Oublier tout ce que l'on a pu trouver, toutes les références, et laisser faire l'inconscient de chacun. Il donne des notes aux acteurs, mais leur demande ensuite de dormir dessus et de les oublier, et de laisser faire l'imaginaire. Cela se fait à un niveau où on ne comprend plus, où on ne choisit plus, qui ne dépend plus de nous. C'est une question d'abandon après tout le travail fourni, au moment des répétitions.

Olivier Besson ____ De ce point de vue, n'y aurait-il pas des assonances entre ce travail, et la notion d'attention flottante des analystes ?

Arnaud Rykner ____ Ça peut tout à fait aller dans cette direction, même si on n'a absolument pas besoin de convoquer le corpus analytique pour parler du travail de Régy. Ce n'est absolument pas un travail analytique. Une fois que le discours arrive, que des mots sont mis sur des choses, c'est fichu.

Olivier Besson ____ Est-ce que précisément le travail de Claude ne se fait pas de ce point de vue à rebours : on commence par penser, parfois de manière très savante, pour ouvrir des portes, dans le sens, l'imaginaire, afin de mesurer à quel point le nombre des portes est infini ?

Arnaud Rykner ____ Sauf que Régy fait tout de front. Je ne sais pas s'il y a une élaboration savante, puis un oubli. Il a la capacité d'oublier qu'il est intelligent.

Olivier Besson ____ Lors des premières lectures autour de la table, Régy a coutume de commencer par dire aux acteurs qu'il n'en sait pas plus qu'eux sur ce texte, qu'il est démuné, alors que tout de même, il y travaille en général depuis plus d'un an, il a lu énormément, il a regardé des images, bref, il a accumulé un matériau considérable. Ne peut-on pas alors le soupçonner d'user de son discours de non-savoir vis à vis des acteurs comme d'une stratégie ?

Arnaud Rykner ____ On pourrait le soupçonner en effet, mais l'on aurait tort. Il ne triche jamais. Il a une grande capacité d'oubli, en une nuit. Il y a un vrai rapport entre maîtrise et non-maîtrise. Ce n'est pas une façon de faire. Il utilise sans doute en revanche des éléments un peu plus stratégiques, notamment dans ses moments de crise, où par exemple il se met à hurler d'une manière presque déraisonnable, mais il sait que cela insuffle une énergie qui bouge les corps, et relance le travail.

Olivier Besson ____ Tu as dit presque déraisonnable. Le presque n'est-il pas de trop ?

Arnaud Rykner ____ Ce n'est pas n'importe quelle sorte de déraison. Un segment de droite a une infinité de points, mais il est borné. Régy travaille à l'intérieur de ces bornes, le tout est de définir le bon segment d'infini à explorer. C'est très maîtrisé entre ces deux points, qui sont une manière de préserver de l'informel, de la liberté. Donc c'est un travail, en effet, presque déraisonnable. Comme sa façon de mettre en danger toute son équipe, et lui le premier. Me revient en mémoire le fait qu'Isabelle Huppert, pour *Jeanne au bûcher*, était placée très en hauteur, pour tout un tas de raisons, symboliques ou non, d'espace aussi, bien sûr, mais il se trouve qu'elle a énormément le vertige, et que c'était pour elle une épreuve, mais très productrice. Ce n'était pas de la part de Régy une stratégie de mise en danger,

mais comme par hasard il l'a rencontré, parce que c'était inscrit dans le texte. Il ne provoque pas les choses, il se laisse faire par elles, et donc il ne les refuse pas, même si cela représente du danger. Il est très proche de la logique des œuvres et du monde, donc il rencontre le danger. Il parvient à faire revenir ce qui est déjà là mais que l'on ne voit pas, qui n'est pas dit clairement dans les œuvres, mais qu'il retrouve dans la mise en scène. Et une fois qu'il l'a vu, il apparaît que c'est évident, que c'était là depuis toujours mais qu'on n'était pas capable de le voir. Est-ce que ce n'est pas le propre de l'artiste ?.

Olivier Besson ____ Malgré ces mises en danger physiques, qui reviennent presque sur tous les spectacles, il n'y jamais d'accident. Serait-ce parce qu'elles ne sont pas délibérées, mais en quelque sorte consubstantielles à la chose travaillée ?

Arnaud Rykner ____ On peut aussi dire que l'on va à la rencontre du danger, mais que l'on a les armes pour l'affronter. Il donne la chose impossible à faire, mais aussi les moyens de la faire. On se casse le pied en marchant dans la rue sans faire attention ; mais en revanche la mise en danger met en état constant d'éveil, et du coup on est plus armé pour l'affronter. Régy provoque la rencontre avec le Réel (que nous cachent la réalité quotidienne et nos habitudes de regard). Il parvient par instants à nous faire regarder en face le soleil et la mort, alors que c'est impossible. C'était le cas avec Holocauste, où l'on a pu toucher au plus près l'irregardable, où l'on a pu voir ça, cette Chose, alors que rien n'était montré.