

Un metteur en scène, une actrice **Entretiens**

Anne-Marie Boisvert and Paul Lefebvre

Number 29 (4), 1983

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28418ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Boisvert, A.-M. & Lefebvre, P. (1983). Un metteur en scène, une actrice : Entretiens. *Jeu*, (29), 119–133.

un metteur en scène, une actrice entretiens

Werner Schroeter est né en 1945 à Georgenthal en Allemagne. Il abandonne rapidement de vagues études universitaires pour commencer à réaliser des films en 8mm dès 1967-1968. Sa fascination pour Maria Callas se montre dans ces premiers films, qui sont des montages de photos de la diva. Cette passion pour l'opéra, qui est pour Schroeter une exacerbation de la musique, des sentiments et du jeu, se marquera dans ses premiers longs métrages, comme *Eika Katappa* (1969) et *Der tod der Maria Malibran* (1971), tant structurellement que thématiquement, en commandant un procédé de montage qui installe un rapport dialectique très tendu entre les images, les images et le son, et dans la bande sonore même, pour ainsi empêcher, par la dyschronie, la discontinuité, toute relève du matériel filmique dans un désir enfin accompli d'art total (cet achèvement de la culture occidentale). Le refus d'une pensée linéaire et logique fortement connotée idéologiquement poussera Schroe-



Werner Schroeter. Photo: Paul Lefebvre.

ter à s'intéresser à des cultures marginales, à la folie, à la place de l'artiste dans la société, aux cultures du tiers monde, comme lieux de résistance, mais aussi comme lieux où les sentiments s'expriment dans d'autres musiques et d'autres jeux: *El Angel negro* (1973-1974), *Il Regno di Napoli* (1978), *Palermo oder Wolsburg* (1979-1980), *la Répétition générale* (1980), *Der Tag der idioten* (1981), *The Laughing Star* (1983). Werner Schroeter a également, depuis 1972, fait des mises en scène au théâtre (Lessing, Oscar Wilde, Strindberg) et à l'opéra, en Allemagne et en Italie.

Magdalena Montezuma a connu Werner Schroeter à l'université et est devenue sa principale actrice et collaboratrice, en plus de travailler aussi au théâtre et avec d'autres cinéastes. Elle a poussé très loin le travail sur les possibilités physiques de l'acteur, à travers l'idée de jeu comme code, ne visant pas à la construction d'un personnage total mais à l'expression de sentiments, dans un rapport aux divers éléments de l'oeuvre, et au spectateur en fin de compte, qui serait de l'ordre de l'effet, produit ou à produire — ce qui implique désormais l'idée de justesse, d'ajustement, et non plus l'idéal d'une vraisemblance —. Le jeu de Magdalena Montezuma (et bien sûr, plus généralement, le travail de Werner Schroeter) n'est pas un rêve d'unité, ne vise pas à la représentation ou à l'identification, c'est une traversée subversive de la matérialité (idéologie, codes, signes) de la signification.

werner schroeter

déclaration préliminaire

La psychologie ne fait pas partie de mes moyens de création. Je ne serais jamais capable de construire un personnage psychologique au sens traditionnel du mot parce que mon instrument de sensibilité n'est pas construit comme cela. Ma recherche analytique est toujours une recherche de totalité, je suis absolu, voilà.

au théâtre

Au tout début, j'étais, dans le métier, complètement autodidacte; c'était une expérience d'essayer la mise en scène au théâtre. On m'avait demandé de le faire et je me suis dit: pourquoi pas, à condition de choisir la pièce. J'ai choisi une pièce allemande ultra-classique, *Émilie Galotti*, de Lessing, que j'ai montée à Hambourg comme une chorégraphie classique. Chaque mouvement des acteurs, chaque déplacement, tout était tellement étudié qu'à la fin, les acteurs devenaient vraiment des marionnettes. Moi, j'aimais beaucoup la mise en scène, mais les acteurs moins, parce que c'était une exécution semblable à un ballet. La pièce suivante était une vulgarisation, peut-être, de *Salomé* d'Oscar Wilde, à Bochum, en 1973. Ce fut une grande provocation pour le public, étrangement, beaucoup plus forte en Allemagne qu'en France où on avait montré le spectacle au Festival de Nancy en 1973: en France, la pièce n'était pas prise comme une provocation, tandis qu'en Allemagne, ce fut vraiment le scandale qui a rempli le théâtre durant trente soirs.

Il n'y a rien de commun entre cette mise en scène et le film *Salomé* que j'ai tourné en

La première mise en scène de Schroeter, *Emilia Galotti*, à Hambourg en 1972; un ballet de marionnettes. Photo: Digne Meller Marcovicz, tirée de *Werner Schroeter* de Gérard Courant.





1971, d'après le même texte. Parce que, pour moi, dans le travail au théâtre (c'est une très grande différence dont il faut se rendre compte), la création est vraiment la création des acteurs, chaque soir, sans parler de la relation évidente avec le public. Le théâtre, c'est un instrument de provocation esthétique ou idéologique: ce doit être très vital chaque soir. Dans un film, on peut s'enfermer complètement; on peut le présenter, et ce d'une façon même glaciale, comme une idée filmée. Mais le théâtre ne fonctionne pas comme ça: pas pour moi, parce que j'estime trop les acteurs. On ne peut pas les mettre dans le vide, je veux dire, dans une salle qui se vide de plus en plus, sans personne qui les voit. Le théâtre demande un autre système de travail. Après des mises en scène très esthétiques comme celle d'*Emilia Galotti*, j'ai commencé à expérimenter dans un système de création libre, où j'ai soigneusement choisi les acteurs selon leur capacité de correspondre avec moi et avec mes idées. Ça devenait toujours, à la fin, des créations communes que je signalais évidemment comme metteur en scène parce que c'est comme ça, mais qui étaient très liées à l'inspiration des acteurs.

les acteurs et le metteur en scène

Les acteurs allemands tiennent à la psychologie, mais ça dépend toujours, en fin de compte, de la situation de répétition. Si la situation s'installe de façon conventionnelle, avec deux parties, le metteur en scène et les acteurs, ça ne peut pas du tout fonctionner. Mais normalement, je n'ai pas ce genre de problème, parce que je trouve des acteurs qui sont capables de réagir sensuellement, et avec une vue personnelle, sur la vie, d'une façon beaucoup plus ouverte qu'à travers la psychologie traditionnelle. Ils arrivent à un moment où la transmission et l'émission des idées, de la créativité, sont réciproques dans leur relation avec le metteur en scène. De toute façon, s'il faut vraiment discuter tous les jours les mêmes problèmes de psychologie bourgeoise, c'est vraiment trop difficile. C'est une des raisons pour lesquelles j'aime travailler en Italie, parce que les acteurs italiens, normalement, ne se posent pas tant de problèmes superflus. J'ai fait aussi des expériences avec des chanteurs; les chanteurs allemands travaillent bien, parce que je crois qu'un chanteur a une plus grande nécessité de comprendre quelque chose par instinct.

mademoiselle julie

Mademoiselle Julie, de Strindberg, est un texte psychologique et c'est très difficile de le «dé-psychologiser». J'ai essayé de visualiser le texte — c'est ce qu'on fait normalement. Là aussi, le travail avec les acteurs était un genre de chorégraphie, parce que j'avais trouvé un système dans le texte de Strindberg. L'existence de ce système psychologique et idéologique était tellement répétitive dans toutes les situations, qu'on pouvait la transmettre d'une façon très visuelle sur scène, soit transmettre cette unité psychologique du texte — qui est dans le texte, évidemment, si quelqu'un *écoute* le texte, il la comprend bien — mais d'une façon esthétique, comme une idée esthétique sur scène. Donc, le décor était très très beau, tout le contraire du décor que l'on fait normalement pour ce Strindberg, c'était une espèce d'antichambre à la Nouvelle-Orléans, avec des costumes parisiens, avec la cuisine à droite, que l'on ne voyait pas. C'était très somptueux, avec des costumes bien

Salomé à Bochum, en 1973: « (...) J'aurais voulu, à la fin, que deux cents litres de sang se déversent et que Salomé puisse s'y rouler. Mais dans notre société où tout le monde mange du boudin, où les blessés meurent sur les autoroutes parce que personne ne s'arrête pour les aider, le sang ne peut pas avoir de valeur esthétique; c'est interdit, c'est un tabou. » (Werner Schroeter de Gérard Courant, p. 121.) Photo: International Had, tirée du même ouvrage.

coupés. Et joué comme un ballet sur un lac glacé. D'ailleurs, plus qu'on ne pensait, parce qu'à la première, j'avais des figurants qui jetaient des fleurs sur la scène où il y avait un genre de faux marbre, glissant déjà. Comme le théâtre avait refusé d'acheter des fleurs tous les jours, moi, j'ai acheté des fleurs pour la première: on n'avait pas pensé que ce mélange d'eau et de gras...

le théâtre allemand

Actuellement, je n'ai pas envie de me remettre dans la machine théâtrale allemande, parce que c'est tellement triste et gris de travailler comme un employé de banque, chaque jour: commencer les répétitions à neuf heures trente, les arrêter à deux heures, les reprendre à six heures; tout le rythme du théâtre est comme ça. C'est vraiment chiant. Ce sont les raisons pour lesquelles je préfère l'Italie ou la France pour travailler au théâtre. Car en Allemagne, c'est le maudit système de répertoire: les acteurs jouent le soir dans une mise en scène, pendant la journée ils sont obligés de répéter une autre mise en scène, quelquefois deux. Évidemment, ils ont le droit de pause et de récréation, mais ce n'est pas très bien de travailler comme cela, je trouve, bien que le conformisme du théâtre institutionnel allemand vienne d'une autre situation qui est difficile à décrire. De toute façon, je trouve que les acteurs en Allemagne qui sont employés dans les théâtres d'État se trouvent trop en sécurité et, donc, ne risquent rien, parce qu'ils savent qu'ils sont employés; ils sont bien payés, sécurité sociale, pension et tout. Et ça, c'est la mort de la création libre. Je ne dis pas qu'il faut mal payer les acteurs, tout au contraire, mais il faut quand même avoir des gens qui ne sont pas dépendants de cette sécurité. Et de plus, hélas! le rythme du travail est très pénible: jouer le soir, répéter le jour... Moi, c'est quelque chose que je ne pourrais jamais faire, parce que je ne pourrais jamais imaginer de me couper en trois ou en quatre, surtout pas comme acteur devant personifier quelque chose.

lohengrin

Il faut dire que la seule musique de Wagner que j'aime, c'est *Lohengrin* et *Tristan et Isolde*. Le *Ring* ne m'a jamais plu; la musique y est trop évidemment idéologique, tout au contraire de *Lohengrin* qui est encore très influencé par l'opéra italien, quoique de qualité plus haute musicalement parce que c'est très raffiné et très beau. Pour moi, l'histoire de *Lohengrin* est une légende, et je ne l'ai absolument pas mise en scène avec des clins d'oeil ou en créant une atmosphère prénazie ou je ne sais quoi, ça ne m'intéressait pas. J'en ai fait un conte pour enfants. Je n'aime pas du tout Bayreuth, je n'aime pas cet autel sacré.

maria callas

«Cependant, (Maria Callas) n'avait pas recours à cette ambition pour tenter de s'installer un jour confortablement en grande capitaliste dans un château — comme on l'a toujours volontiers supposé de sa part — mais pour vivre pleinement et jusqu'à l'excès musical et gestuel, dans leur totalité et sans développer d'analyse psychologique, les quelques aspects fondamentaux de l'expression humaine, ces quelques sentiments entièrement justifiables: la vie, l'amour, la joie, la haine, la jalousie, la peur de la mort.»¹

1. Werner Schroeter, «L'Arrêt de coeur de la prima-donna», dans *Werner Schroeter*, ouvrage publié sous la direction de Gérard Courant, Goethe Institut/Cinémathèque française, Paris, 1982, 136 p. Cet ouvrage, constitué d'entretiens, de témoignages et de commentaires, constitue la meilleure source de renseignements en français sur Schroeter. Outre une filmographie et une théâtrographie complètes, on peut y lire, entre autres, une conversation — passionnante — entre Michel Foucault et le cinéaste sur son film *la Mort de Maria Malibran*, ainsi qu'un témoignage vif et éclairant de Rainer Werner Fassbinder.



Lohengrin de Richard Wagner (Opéra de Kassel, 1979): un conte d'enfant grave et serein. Photo: Digne Meller Marcovitz, tirée de *Werner Schroeter* de Gérard Courant.

Cela définit aussi mon travail. Mais il y a une chose qui manque: l'ironie. On peut traiter les sujets sans ironie ou avec ironie. Quand je faisais la mise en scène de *Catherine de Heilbronn* de Kleist, c'était traité avec une grande ironie. Mais la pureté, c'est Callas, ou Nijinski. Les gens qui savent créer la pureté savent créer la plus grande beauté.

Après la mort de Maria Callas, j'ai cessé d'écouter ses disques. Maintenant, je suis revenu sur cette idée. Normalement je déteste la possibilité de la reproduction mécanique, mais ça, c'est un tic personnel. Évidemment, c'est fou, parce que j'ai vu Callas sur scène seulement quatre fois, et j'étais très petit. Après, je l'ai rencontrée assez souvent: c'était une personne extrêmement charmante et très agréable, mais je n'aurais pas toute cette information sur son travail sans les disques, sans les bandes. Mais c'est une belle idée qu'avec la mort de quelqu'un, l'oeuvre disparaisse complètement, comme au théâtre. Un concert d'orchestre philharmonique, c'est tellement beau; comme à Vienne, où j'avais l'impression que la salle était remplie d'une beauté exquise, et à la dernière note, c'est vide. Vibrations, *basta*.

pina bausch

Pina Bausch, c'est quelqu'un que j'aime beaucoup. En Allemagne, nous étions toujours comparés, et cette situation ridicule a presque détruit notre amitié à un certain moment, parce qu'on a écrit qu'elle était influencée par mon cinéma. Ce n'est pas du tout vrai, les gens ne savent rien. Elle vient d'une autre école, de l'école de danse de Essen qui était très fameuse à l'époque; elle y a trouvé tous les éléments pour créer ses ballets, seulement, personne n'avait jamais osé faire ce qu'elle fait. J'adore son travail; c'est à peu près la seule chose que je peux supporter sur scène en Allemagne. Son travail, c'est un énorme plaisir, une liberté de création. Elle n'est



pas du tout paresseuse; moi, je dois toujours m'obliger à travailler, je suis obligé. Mais elle, c'est vraiment une fanatique de l'exercice, évidemment: elle est chorégraphe. Quelle rigidité, quelle dureté, cette femme: elle travaille quatorze heures par jour, elle conçoit chaque pas, et ses oeuvres sont pourtant d'une liberté totale de création. C'est ça qui est beau.

fassbinder et syberberg

Il n'y a pas trop de gens en Allemagne qui me fascinent comme metteurs en scène. Fassbinder a créé beaucoup de films et de pièces de théâtre, et plusieurs sont très beaux, d'autres, moins. De toute façon, c'est un personnage très important pour le théâtre et le cinéma en Allemagne. Et les gaffes qu'il a faites, aussi, sont exemplaires, comme, à la fin de sa carrière, avant sa mort, avec *Lili Marlene* ou *Lola*. C'était un personnage que j'aimais beaucoup, que je connaissais depuis 1968. Nous étions très amis malgré tous les conflits, les batailles qu'on a eus; c'était bien. Il s'appelait toujours l'ange noir et moi, il m'appelait l'ange blond. C'était une relation très importante et très amicale. Mais je n'ai pas envie de parler de ça...²

Pourquoi Syberberg est-il tellement intéressant pour vous? En allemand, le mot *eclectisch* s'applique à quelqu'un qui prend de tous les côtés; ce qu'il fait, ce n'est pas un genre de collage à la Andy Warhol, c'est un genre de collage de voleur d'une certaine façon, et ça ne me plaît pas beaucoup. Normalement, je refuse d'en parler parce que je ne nourris pas de haine contre lui, mais je trouve ce qu'il fait absolument sans intérêt.

en conclusion

De toute façon, dans mes illusions, dans mes rêves, dans mon existence, j'ai toujours exprimé ce point fatal, là, ce point étrange... et ma réponse est toujours très enfantine et très drôle. Je sais bien que ça ne fonctionne pas, que ça ne marche pas, mais tout de même j'insiste. C'est pour cela que c'est important.

magdalena montezuma

Au début, je n'avais pas l'intention de devenir comédienne. J'avais plutôt l'intention de devenir peintre. Mais il y avait des obstacles, disons, familiaux et financiers; la peinture est un chemin très difficile, je n'étais pas sûre de moi, alors j'ai renoncé. J'étais très désespérée, parce que je cherchais d'autres moyens d'expression sans savoir lesquels. À ce moment-là, j'ai rencontré Werner Schroeter qui, lui aussi, cherchait encore, mais qui savait déjà que ce serait peut-être le cinéma qu'il utiliserait. Nous avons commencé à faire des choses ensemble, sans vouloir nécessairement atteindre la gloire ou le public. Comme ça, nous avons découvert des moyens, tout petits d'abord, et je suis devenue comédienne. Je ne sais pas si je puis dire que je suis comédienne, mais trouver les moyens de s'exprimer par son visage, ses

2. Rappelons qu'au moment de cet entretien, la mort de Fassbinder était encore assez récente.

Mademoiselle Julie (avec Ingrid Caven dans le rôle titre) à Bochum, en 1977. L'extériorisation de la bourgeoisie décadente de Julie remplace le naturalisme traditionnel des décors et des costumes. Photo: Digne Meller Marcovicz, tirée de *Werner Schroeter* de Gérard Courant.

gestes et sa voix, ce fut là ma formation, qui dure encore, depuis quatorze ans maintenant. Je n'avais pas d'idée de méthodes de jeu, et si j'ai été influencée, ce fut par la peinture; par exemple, par les gestes qu'on voit sur certaines images médiévales, qui ne sont pas expressionnistes, pas naturalistes non plus, mais qui sont assez accentués. Et comme j'ai toujours aimé la peinture — enfant je regardais les livres avec les reproductions —, j'é crois que, par là, j'ai gardé des images de gestes dans ma tête sans y penser.

l'expressionnisme comme tradition de jeu

Je ne crois pas qu'on puisse reproduire le jeu expressionniste, ou qu'on doive l'imiter, absolument pas. Sinon, on tombe dans la parodie. Parce que c'était quand même des moyens d'expression assez limités et liés à une certaine époque. C'était aussi lié à la technique qui jouait pour beaucoup dans ces films; c'était même une question d'émulsion de la pellicule. Tout cela a changé, il faut s'en rendre compte; on a perdu une naïveté en regard de cela. Et si on cite ces gestes, il faut qu'on le sache et qu'on évite de tomber dans la parodie. Donc, une certaine intensité qui ne veut pas être psychologue, c'est ce qu'on peut tirer de cette tradition comme modèle, mais il faut l'adapter à soi-même et à l'époque où nous vivons.

le problème de la représentation . . .

Je suis en train de réfléchir à ce que signifie le mot illusion. C'est autant négatif que positif, c'est-à-dire soit une fantaisie qu'on a dans la tête, soit ce mot allemand, *Sehnsucht*, qui est très difficile à traduire, quelque chose qu'on veut atteindre, dans le sens platonicien, et qu'on ne peut atteindre. Je ne connais pas l'équivalent français; nostalgie n'est pas le mot juste . . . De toute façon, c'est un mot assez



Le corps se fait poème: Magdalena Montezuma dans le premier long métrage de Schroeter, *Eika Katappa* (1969). Photogramme du film.



Magdalena Montezuma (à gauche) dans *Catherine de Heilbronn*, mise en scène par Schroeter, à Bochum, en 1978. Photo: Digne Meller Marcovicz, tirée de *Werner Schroeter* de Gérard Courant.

important dans le Romantisme, dont nous sommes encore dépendants. Illusion rend le sens d'imaginaire de ce terme, mais l'autre sens de ce mot, c'est la prétention d'imiter une chose, et de ne pas l'être en même temps, mais de l'imiter de telle façon qu'on ne puisse pas faire la différence entre le modèle et l'imitation. Et cela, je crois que dans l'art, c'est faux. Même la photographie y a renoncé il y a assez longtemps. Un portrait illusionniste est un mauvais portrait.

... et « l'évidence » des films de Schroeter

Vous disiez, on ne cherche pas ce qu'il y a derrière les gestes et les attitudes, dans ces films. Oui, c'est peut-être vrai. C'est un peu comme dans les haïku japonais, on ne cherche pas ce qu'il y a derrière, mais cela suffit en soi; l'auteur ne fait même pas allusion à quelque chose derrière les mots, mais les mots eux-mêmes, dans telle ou telle constellation, créent un moment et une oeuvre en soi, et cela suffit. Et je crois que, peut-être, dans tous les arts, il faudrait arriver à des moments comme ça. Parce que, même dans les haïku, on utilise des images de la nature, de la vie de tous les jours; il y a même des mots très banals, des situations assez minimales, presque nulles, mais qui, dans cet isolement, prennent un poids en soi. Mais laissons ces analogies un peu trop faciles. Parce que chez le comédien, les gestes et les mouvements continuent, tandis qu'un haïku s'arrête, ne peut pas continuer. Si ça continue, ça devient autre chose. Et un geste, si ça s'arrête, ça devient figé, il faut qu'on puisse deviner dans cet arrêt les autres gestes qui pourraient suivre.

au théâtre

Au théâtre, j'ai travaillé avec Schroeter, bien sûr, avec, aussi, Peter Zadek, et d'autres metteurs en scène, disons, mineurs, qui n'avaient pas d'importance pour moi, quand j'étais à Bochum où je suis restée cinq ans dans la troupe permanente pour

apprendre un peu aussi ce qui se passe au théâtre dans la banalité de tous les jours. Parce que, vous savez, un théâtre de répertoire comme nous en avons beaucoup en Allemagne, ce n'est pas toujours les *highlights* de l'art, c'est aussi autre chose, c'est aussi parfois de mauvaises mises en scène, c'est ce travail dur de devoir jouer sans en avoir envie, c'est le manque de public parfois, et toutes ces choses. Je voulais savoir ce que c'était, pas devenir professionnelle — je ne le suis toujours pas — mais au moins faire un apprentissage dans ce sens-là. En Allemagne, le système de subvention au théâtre est très bien mais il comporte un danger, celui de figer la production. D'ailleurs, on est en train de supprimer les subventions; on commence par les supprimer, surtout, aux groupes plutôt libres. Ce seront les théâtres de répertoire qui seront les derniers à être touchés. Je crois que pour revitaliser cette situation, quand même privilégiée, il faudrait de plus en plus qu'une collaboration s'instaure entre les projets et groupes indépendants et les théâtres officiels et subventionnés, que ces derniers offrent leur scène et leurs possibilités techniques, et aussi un peu de leur argent, bien sûr, aux autres, tout en profitant en retour d'une vitalité et d'un non-professionnalisme peut-être inspirants.

l'acteur et le personnage

Vous voyez, les relations avec le personnage varient. Ça dépend premièrement du personnage, naturellement, deuxièmement, aussi, de la mise en scène: il y a des mises en scène qui ne visent pas à mettre en valeur les personnages, mais seulement les situations, l'ambiance, la dramaturgie, l'intrigue, ou autre chose. Il y a, bien sûr, des personnages littéraires qui sont tellement forts qu'ils vous prennent, même si le metteur en scène travaille dans un sens opposé. Le personnage vous prend de l'intérieur. Mais ça, ce sont des processus assez complexes et intimes, on ne peut



À travers une accumulation d'artifices, une interprétation d'une évidence bouleversante: Magdalena Montezuma (à gauche) dans le rôle du Tétrarque Hérode dans la *Salomé* d'Oscar Wilde. Photogramme du film de Werner Schroeter, 1971.

généraliser. Je ne travaille pas dans le sens brechtien, de la théorie brechtienne, avec une théorie du personnage — celle d'une distance et de tout ce qu'on doit avoir envers le personnage qu'on représente. Je connais les théories, mais quand je travaille sur scène, je ne les applique pas, même durant les répétitions. Je fais autre chose, qui est quand même une recherche sensuelle avec le matériau corporel et littéraire. Alors, c'est difficile aussi, c'est une question de moyens: quels sont ces moyens, et connaît-on tous ses moyens? Je crois que dès qu'on les connaît tous, ça devient un peu rigide et c'est dangereux. Moi, je ne les connais pas, et je me souviens que les moments les plus heureux que j'ai vécus sont ceux où j'ai découvert, pendant le jeu, quelque chose que j'ignorais avoir en moi. Ça devient difficile au théâtre où l'on doit se répéter; alors là, les moyens deviennent une sorte d'expérience qu'on doit garder et recréer: il y a des soirées où ça ne marche pas du tout.

l'acteur et la psychologie

Il y a des personnages qui n'ont pas de psychologie. Dans une pièce de Calderón, par exemple *l'Espagnole*, je ne vois pas là de psychologie dans le sens moderne du mot. Pour un acteur, cette manie de tout psychologiser, c'est aussi un peu une peur de soi-même: de ne pas oser exiger de soi-même de se laisser aller sans savoir d'abord où ça va mener. C'est aussi, disons, une manière d'être causaliste: il faut une cause à tout, parce que ceci est comme ça, ça va être comme ça, et je dois lever ma voix ou mon doigt de telle ou telle manière. Pourquoi, pourquoi, on veut toujours savoir pourquoi; mais dans la vie, aussi, on fait des pas sans savoir pourquoi et, peut-être après, on se rend compte si on a fait un bon pas ou une bêtise. Et je crois qu'il faut répéter comme ça; on saura si c'est juste le moment venu.

le personnage d'hérode, dans *salomé*: la matérialité de la représentation

Je suis partie du texte d'Oscar Wilde, et aussi du fait que, étant femme, je jouais un homme, un roi, un tyran, qui n'est plus tout cela au moment où je joue parce que je reste femme quand même; ainsi, ça devient un personnage complètement artificiel. Mais je garde certaines émotions; c'est aussi un personnage qui a très peur, qui est très triste et, en même temps, furieux d'être triste. Le maquillage et les costumes sont des choses importantes qui aident à forger l'image. Je préfère toujours me maquiller moi-même parce que ça fait déjà partie de ce qui va suivre. Je déteste me faire maquiller, je déteste la sensation des mains étrangères — les mains aimées c'est autre chose —, mais des mains professionnelles comme ça sur mon visage, je déteste. Et aussi, ça me plaît de me regarder dans la glace; je déteste mon visage, mais quand je peux le transformer — ce processus fait déjà partie de tout le travail d'un comédien —, alors je me regarde, je m'oublie. Je cherche déjà un peu, avec des ombres, et alors, oui, ça commence. D'autres méditent, peut-être, avant de jouer, ou font des exercices; mais ce que je fais est aussi un exercice pour me mettre en route. Et ça va de même pour le costume, pour les chaussures. Les chaussures, c'est très important pour la démarche, si elles sont, par exemple, hautes ou souples. Il ne faut pas dire que ce sont des banalités. Oui, ce sont des banalités mais importantes, parce que ce sont des choses réelles; c'est le matériel, comme des pinceaux pour la peinture.

l'acteur et le metteur en scène

Je crois qu'un metteur en scène doit d'abord aimer ses acteurs, et doit se rendre compte des difficultés qu'ils ont à devoir faire des choses plusieurs fois, et à donner chaque fois quelque chose d'eux-mêmes. Il y a des metteurs en scène que je



déteste: le genre meneur de marionnettes. Ça peut avoir une valeur esthétique après, mais pour le travail, non, vraiment, je n'aime pas. Si on arrive, par exemple, à faire la marionnette parce qu'on croit que c'est juste à ce moment-là, c'est autre chose; mais si le metteur en scène vous dit de faire ceci ou cela, que vous devez le faire même si vous n'êtes pas d'accord, ça ne va pas. Je trouve que, comme travail, ça ne peut pas être bon, parce que ça se sent toujours, quand on le voit, des gens qui entrent à gauche parce qu'on leur a dit d'entrer à gauche. Eux, peut-être se voyaient-ils entrer par le fond du théâtre et faire un long, long chemin, et c'était tout pour eux cette image-là. Cela a été supprimé, et on leur a dit d'entrer à gauche. Alors là, vous voyez, une mise en scène peut être parfaite professionnellement et techniquement, mais il y manquera quelque chose, la petite étincelle de feu.

l'accidentel au théâtre

C'est toujours un problème auquel on ne peut pas répondre de façon générale, parce qu'il y a des mises en scène qui supportent plus de hasards, d'accidents, et d'autres qui s'écroulent dès qu'il y en a un. Cela a rapport à l'esthétique de la mise en scène, au travail qu'on a fait, mais je sais par expérience que plus un travail est solide et juste, pendant les répétitions — si on a trouvé alors son moment juste, ses moments justes —, plus on peut se permettre des accidents qui tombent juste aussi. Mais une trop grande improvisation, je pense, peut mener à la dissipation, et je crois qu'il faut quand même qu'il y ait des moments concentrés; il faut cette possibilité, même en tenant compte des moments accidentels. Par exemple, j'aime beaucoup le travail de Bob Wilson, où je crois que ce côté d'improvisation n'a pas lieu d'être, même si le spectateur reste très libre pendant ses spectacles, parce qu'il peut prendre le temps de rêver, d'associer, de dissocier, de retourner, de s'en aller (peut-être pas de la salle) . . . Mais pendant le spectacle qu'il a fait à Berlin, *Destruction in Detroit*, le public s'en allait et revenait, et moi aussi, une fois, comme ça devenait trop bruyant et que je n'aimais pas ce qui se passait sur scène à ce moment, je suis sortie, j'ai pris un verre, puis je suis rentrée après dix minutes et ça m'a reprise tout de suite.

être actrice

Être actrice, qu'est-ce que c'est pour moi? Mais c'est une chance, un devoir, un délire, une épreuve, un malheur, et tout. Et ce n'est pas la vie. Non.

**propos recueillis par anne-marie boisvert et paul lefebvre le 6 novembre 1982
mis en forme par anne-marie boisvert**