

ALAIN OLLIVIER

O Marinheiro/Alain Ollivier. Saint-Denis/Almada
Entretien avec Florence Lévi et Isabelle Gozard
Septembre 2006

Florence Lévi : *Après les représentations de O Marinheiro de Fernando Pessoa au Théâtre Gérard-Philippe de Saint-Denis en février et mars 2006, vous êtes allé jouer la pièce en septembre au Théâtre municipal d'Almada. Comment le spectacle a-t-il été reçu?*

Alain Ollivier : Les deux représentations se sont jouées «salle comble». C'était pour nous, et sans doute pour le texte français de Bernard Sesé, un test. Et, bien sûr, nous en étions tout à fait conscients, une gageure aussi... jouer Pessoa en français, à Lisbonne! Peut-être y avait-il là quelque chose de tout à fait inconséquent à dire vrai! Le fait est que nous avons joué dans un climat d'attention très soutenue et les échanges que nous avons eus après, avec les spectateurs, ont montré que les représentations avaient été suivies avec beaucoup d'intérêt. La représentation du *Marin* ne peut pas convoquer un nombreux public chaque soir. Pendant les représentations de Saint-Denis où le dispositif recevait cent vingt personnes, j'ai bien noté les différences d'écoute de la salle selon qu'elle était remplie ou selon qu'elle ne comptait que quatre-vingts personnes. Je me suis alors souvenu qu'à la conception de la scénographie j'avais

idéalement pensé la représentation pour quatre-vingts places. C'est une pièce qui demande une attention si soutenue des spectateurs que cette attention ne peut pas être multipliée au-delà d'un certain seuil. Cinq ou six spectateurs qui ne parviennent pas à tenir la concentration requise suffisent à troubler le reste de l'auditoire. Je l'ai vérifié, j'étais spectateur de presque toutes les représentations à « Gérard-Philippe ». Cela ne réduit en rien la force de la pièce. Un phénomène identique se produit par exemple, avec les pièces courtes pour instruments à cordes de Webern. L'intérêt immédiat de ces deux représentations au Théâtre d'Almada est dû au fait que *O Marinheiro* n'est pratiquement pas joué au Portugal.

F.L. : *Ils ne l'ont jamais joué ?*

A.O. : Si, selon ce qui nous a été dit, par des artistes « amateurs » et par une compagnie britannique. Il semblerait que nos deux représentations ont fait la preuve des vertus scéniques de la pièce. C'est, bien sûr, un peu paradoxal, mais pour nous, entendre ce témoignage était un objet de satisfaction évident d'autant que nous jouions la traduction française, celle de Bernard Sesé¹.

Nous n'avons pas à cette œuvre la même relation que le Portugal ; en France, nous avons découvert les écrits de Pessoa dans un certain désordre chronologique. *Le Marin* est, dans sa langue originelle, connu depuis sa première publication. Pour le monde lusophone, c'est une œuvre de jeunesse, une œuvre ancienne maintenant. Elle est généralement considérée comme un poème objet de curiosité, qui traite de métaphysique. La lecture qui peut en être faite au Portugal et au Brésil par les metteurs en scène et les acteurs est contingente aux singularités qui animent le théâtre du moment.

F.L. : *Comment avez-vous eu l'idée de mettre en scène Le Marin ?*

1. *Le Marin*, édition bilingue, préface de José Augusto Seabra, traduction de Bernard Sesé, Paris, Librairie José Corti, « Ibériques », 1988.

A.O. : J'étais déstabilisé par la réception faite à *Les Félics m'aiment bien* d'Olivia Rosenthal – pièce vraiment digne de considération et reçue avec beaucoup de condescendance et d'inconséquence – et je ne parvenais pas à arrêter un choix pour le spectacle suivant. C'est alors que j'ai relu *Le Marin* que j'avais découvert deux ans auparavant et qui m'avait laissé une très forte impression. Et cette seconde lecture m'a immédiatement convaincu de monter la pièce.

F.L. : *Pourquoi ?*

A.O. : J'ai engagé la responsabilité financière du Centre dramatique national de Saint-Denis parce que *O Marinheiro* met en scène l'inspiration poétique propre à Pessoa et ce que cette inspiration lui coûte et lui coûtera toute sa vie. Pour moi, c'est utile de faire entendre cela aujourd'hui, où le théâtre traverse des années qui se contentent de peu dans l'ordre de la poésie dramatique. On s'accoutume à de petites tentatives qui tiennent du réalisme dépressif. On tient – ou on fait semblant pour se rassurer ! – pour dramaturges des auteurs qui sont tout juste ceux de livrets d'opérette.

Sur le plan de la création dramatique, nous nous trouvons aujourd'hui dans une situation très semblable à celle qui a vu apparaître le théâtre de Maeterlinck. Vous savez en quelle considération Pessoa tenait les symbolistes français et Maeterlinck lui-même. C'est avec Maeterlinck que la poésie s'est de nouveau fait entendre sur la scène du théâtre français après une longue période de régression pendant laquelle il a été impossible à Villiers de l'Isle-Adam d'imposer son théâtre. *Le Marin* est une œuvre que Lugné-Poe, le fondateur du Théâtre de l'Œuvre, aurait pu monter. C'est aussi pour cela que j'ai monté la pièce. Il faut avoir une idée juste de ce qu'est l'inspiration poétique si l'on veut être à même d'entendre la voix toujours attendue et toujours possible d'une dramaturgie nouvelle qui serait seule capable de nous sortir de cet horizon couvert où survit la scène française aujourd'hui.

On lit *O Marinheiro* comme une pièce sombre, négativiste, pessimiste. Non ! La pensée qui anime cette œuvre se situerait plus du

côté du stoïcisme; on est ici assez proche de la philosophie de Shakespeare.

Les trois Veilleuses sont les trois figures complémentaires et contradictoires de ce qui anime Pessoa quand il compose une œuvre. La puissance dramatique et l'émotion suscitées viennent du fait que la fiction tient, si je puis dire, dans une coquille de noix, c'est presque une histoire racontée à un enfant pour qu'il s'endorme et c'est aussi le départ d'une réflexion très approfondie sur l'existence.

La première Veilleuse, c'est nous tous qui ne sommes pas poètes mais qui ne saurions vivre sans le génie de la poésie et qui la demandons à la deuxième Veilleuse. La troisième, la plus silencieuse, incarne très probablement les blessures de l'enfance de Pessoa jamais refermées à la mort du père, à la disparition du jeune frère aussi, «parlez-moi de la mort, de la fin de tout», dit-elle. C'est le deuil impossible sur quoi aussi toute l'action poétique de Pessoa est fondée.

Telle est la scénographie. Scénographie dont le centre de gravité est la jeune femme morte que l'on veille jusqu'à l'aube. Rien de ce qui est prononcé ne pourrait l'être sans la présence de la défunte qui inspire les trois Veilleuses.

J'ai donc pensé que la défunte devait être présente, visible, comme cela se fait encore autour du bassin méditerranéen. J'ai pris conscience de cet impératif grâce à Claire Risterucci, la costumière qui m'a montré la photographie d'une veillée funèbre dans une communauté chrétienne des Balkans dans les années 1920. Et, si je remonte la pièce comme il est prévu, au Théâtre municipal d'Almada, en 2008, je rehausserai encore le lit de la défunte de manière qu'elle soit à hauteur de poitrine des trois Veilleuses, afin que la relation soit plus étroite et plus perceptible encore.

E.L. : *Le timbre de ces trois voix est très important?*

A.O. : Oui, c'est même cela qui a guidé mon choix des actrices. C'est une mise en scène où le timbre de la voix est essentiel. Toute la *machinerie* se trouve dans les voix. Si elle est bien organisée, ce n'est

pas une représentation qui entre dans le panorama des représentations habituelles. Toute l'action dramatique est dans le mouvement de la pensée, toute la beauté sonore est dans l'extrême simplicité syntaxique. On peut même parler de *banalité*. Mais au sens où ce terme peut être utilisé pour un dessin de Matisse par exemple. Ici, la très grande modestie soulève la méditation la plus élevée. C'est là que se situe le génie de cette œuvre.

Isabelle Gozard : *Il faut être disponible pour entendre la pièce à différents niveaux. C'est très exigeant pour le spectateur, cela demande une écoute totale, il faut vraiment être très disponible.*

A.O. : Oui, le sujet de la pièce est bien l'inspiration poétique. C'est évidemment un sujet très rare au théâtre. Cette question de l'inspiration poétique donne prétexte à beaucoup de poncifs et de clichés qui font obstacle à la réception de la pièce. Mais j'aime beaucoup par exemple le commentaire que m'a fait Roger Planchon au sortir de la représentation. Le texte et sa représentation lui avaient évoqué ses lectures de poètes chinois du XI^e ou XII^e siècles, qui sont le fait d'une dialectique où plus on refuse le monde, plus on s'éloigne de lui jusqu'à la limite du supportable et plus on en découvre la réalité par quoi s'acquiert la connaissance. Et c'est cela l'attitude de Pessoa. Et c'est cela qui peut être pris pour du négativisme ou du misanthropisme, mais c'est un contresens.

I.G. : *Je pense que c'est un premier mur que l'on n'arrive peut-être pas à dépasser. Quand on entend le texte, justement, ce qu'il y a derrière, c'est le secret. Ce qui s'entend dans les mots d'abord, c'est quelque chose d'assez angoissant. Il y a quelque chose qui va se passer derrière, à un endroit incertain, secret.*

A.O. : Oui. Ce qui est unique, c'est que Pessoa met là en scène quelque chose qui, par exemple, a beaucoup occupé la pensée de Blanchot – notamment à propos de F. Kafka ou de F. Hölderlin qui sont à cet égard des vies héroïques –, cette chose, c'est la très grande

difficulté pour une imagination créatrice de cette dimension de passer de l'état de fiction à celui de la vie contingente. C'est de cela qu'il est question quand la deuxième Veilleuse ne veut pas poursuivre son récit parce qu'elle découvre ce qu'elle nomme : «... cette horreur». «Cette horreur», c'est l'appréhension des tourments qui conduisent jusqu'à l'égarément de la raison et qui menacent tous ceux qui sont animés d'une inspiration élevée. Claudel aussi en a été effrayé par cela qu'il a – hélas! – vu sa sœur Camille terrassée.

I.G. : *C'est une pièce où il y a un vrai secret?*

A.O. : Oui, le secret est là. Il est là, et il est levé. Écrire, c'est lever le secret, c'est révéler. Le secret est là, il est levé, et il est audible pour celui qui veut, celui qui a besoin, celui qui apprend à entendre.

F.L. : *Parlons du projet que vous avez de monter O Marinheiro au Théâtre municipal d'Almada. Que ferez-vous?*

A.O. : Les représentations de Saint-Denis seront alors pour moi comme des répétitions, des essais perfectibles. Les interprétations de Sylvie Pascaud, d'Anne Alvaro et de Magali Montoya, des références que, je pense, je n'oublierai jamais. La défunte sera donc dans une relation plus étroite avec les trois Veilleuses, les vêtements des Veilleuses, d'un brun qui, je l'espère, évoquera celui des peintures de Zurbarán. Les murs de l'habitable seront en toile grise. À la «cour», comme cela existe dans les campagnes, il y aura une porte dont la moitié supérieure sera ouverte sur le ciel de nuit. On voit cela dans les étables et dans les habitats ruraux pauvres. Je réfléchis beaucoup à cela, mais j'aimerais que les trois actrices portent des masques semblables aux figures des *Demoiselles d'Avignon*. Les pauses seront plus longues pour mieux rendre présent un des acteurs essentiels de la représentation, le Temps. Un jour, un spectateur m'a dit : «La représentation pourrait durer beaucoup plus de temps que cela. On perd la notion du temps, il n'est plus compté.» Il avait raison. Le jour ne devrait jamais se faire sur scène puisque la pièce s'achève alors

qu'il vient de paraître. La lumière n'a pas encore eu le temps de changer à l'intérieur. Seule change la valeur du ciel.

F.L. : *L'autre jour, quand nous préparions cet entretien, vous utilisiez le terme «dérisoire» en évoquant la vie d'acteur?*

A.O. : Oui, parce qu'un acteur ne tient rien en main. Un musicien joue d'un instrument. Le chef d'orchestre est toujours présent pendant l'exécution publique d'une œuvre. Le metteur en scène de théâtre, lui, doit s'effacer pendant la représentation. Je pense d'ailleurs que tout l'art de la mise en scène au théâtre consiste à se rendre dispensable. Je n'oublie jamais ce passage de *Richard II* de Shakespeare : «Qu'est-ce qu'un roi? Un pauvre acteur qui fait son heure, il s'avance, il s'échauffe et puis plus rien!»

L'acteur sur scène évolue dans un roman de sensations, c'est pourquoi Antonin Artaud a pu parler d'*athlétisme affectif*. Un acteur touche au monde de l'art quand il transmet aux spectateurs tant de sensations qu'il lui donne envie d'être lui-même. Au théâtre, et particulièrement dans la tragédie, c'est la voix qui est l'expression majeure. La voix catalyse toutes les sensations. Anne Alvaro, par exemple, livre beaucoup d'elle-même par la voix, il y a dans les sons de sa voix un sanglot qui revient toujours, comme dans le fado.

F.L. : *Dans Piétiner la scène², vous faites souvent référence à Pierre Guyotat. Vous a-t-il permis de comprendre Pessoa?*

A.O. : Dans *Piétiner la scène*, je parle de ma collaboration scénique avec lui. Oui, sans doute – bien que les œuvres soient diamétralement opposées – parce que j'ai vu se faire la poésie. Je peux dire cela. Et de ce jour-là je n'ai plus été le même. C'est un enseignement qui m'a transformé et qui m'a permis d'évoluer. Et quand vous avez la chance de vivre cela, vous ne lisez jamais plus comme vous lisiez auparavant. Et donc, vous ne pensez plus comme vous pensiez jusque-là.

2. Alain Ollivier, *Piétiner la scène*, Éditions Verticales/Le Seuil, janv. 2002.

F.L. : *C'est de l'ordre du secret?*

A.O. : Non. Il n'y a pas de secret, sauf que nous ne savons pas d'où vient ce qui fait que l'un d'entre nous a ce pouvoir. Nous pouvons donner des réponses, mais en fin de compte nous n'en savons rien. Et pour revenir au théâtre, le «secret» n'y est pas forcément un secret de Polichinelle. Tout récemment, j'ai fait une expérience inhabituelle. On a rejoué au Théâtre Gérard-Philipe *L'Ignorant et le Fou* de Thomas Bernhard, dont j'avais donné sur la même scène de ce théâtre, en 1983, trente représentations. J'y jouais le Docteur, qui est un rôle qu'un acteur ne peut pas oublier. C'est une partition tout à fait unique. J'ai donc revu, vingt-quatre ans après l'avoir jouée, la pièce dans une mise en scène tout à fait différente. Passionnant!³ Ce que j'ai constaté et qui m'a tout de même surpris, c'est que j'ai vu la représentation à peu près comme si je n'avais jamais monté la pièce. Je n'avais plus aucune mémoire des détails dont étaient faites mes représentations. Je n'avais en mémoire que les principes des interprétations et de la mise en scène. Principes qui me permettraient aujourd'hui de monter la pièce très différemment. Je pense que c'est cela la culture. Mais la conclusion de cette modeste expérience, c'est qu'une mise en scène au théâtre, tout comme une interprétation, n'est qu'un moment très circonstancié de la vie publique d'une œuvre. Les œuvres d'art bien que périssables tout comme nous les hommes sommes mortels – combien de chefs-d'œuvre d'architecture, de sculpture, de peinture, combien d'écrits ont disparu! –, tant qu'elles existent, ont une vie en mouvement.

F.L. : *Avant de nous quitter, êtes-vous certain de n'avoir rien à dire de plus à propos du secret?*

A.O. : Oui, parce qu'aujourd'hui, où souvent, j'éprouve être comme le survivant ou le somnambule de ma vie, ou les deux à la fois, j'ai

3. *L'Ignorant et le Fou* s'est joué au Théâtre Gérard-Philipe en janvier 2007 dans la mise en scène de Célie Pauthé.

aussi la sensation d'être tenu par un secret dont j'ignore de quoi il est fait. C'est que l'objet du désir reste obscur. Je suis comme l'enfant qui demande à son père : «à quoi ça sert la vie?» Pour moi, la vie n'a de sens que si elle sert à quelque chose qui touche à la beauté du monde – laquelle n'est pas accessible sans cette respiration qu'on nomme la *foi* – ou à son envers qui est dans la main du diable. Car, si le diable n'existe pas, son génie est actif, sinon il ne serait pas incarné dans toutes ces figures mythiques qui sont plus vraies que nature.

Alain OLLIVIER entre dans la vie professionnelle en 1960 après avoir suivi les cours de Georges Wilson et d'Alain Cuny à l'école Charles Dullin. En 1967, le Concours des Jeunes Compagnies de la ville d'Arras lui décerne son prix pour la mise en scène de La Poudre d'intelligence de Kateb Yacine. Cependant, il interrompt son activité de metteur en scène pour privilégier celle d'acteur. Il interprète auteurs classiques et contemporains, notamment sous la direction de B. Sobel, J. Lassalle, R. Planchon, P. Adrien, P. Brook, A. Vitez. La critique lui décerne le prix du «meilleur acteur» en 1977. C'est à partir de 1979 qu'il revient progressivement à la mise en scène. Il a introduit en France le théâtre de Thomas Bernhard (en réalisant successivement – 1982 et 1983 – deux mises en scène de L'Ignorant et le fou) et celui de Nelson Rodrigues, fondateur du théâtre brésilien (Ange Noir en 1996 et Toute nudité sera châtiée en 1999). Il a collaboré avec Pierre Guyotat à la réalisation de deux spectacles, Bond en avant en 1973 et Bivouac en 1987. De 1983 à 2002, il a dirigé le Studio-Théâtre de Vitry, qu'il a établi dans un entrepôt de chiffonnier de papiers reconverti par Patrick Bouchain. De 2002 à 2007, il a dirigé le Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis, Centre dramatique national.