

Corps, voix, mémoire : Entretien avec Guy Régis Jr.

 critical-stages.org/22/corps-voix-memoire-entretien-avec-guy-regis-jr/

par Jason Allen-Paisant

September 23, 2020

par **Jason Allen-Paisant***

Guy Régis Jr. est actuellement l'un des plus importants metteurs en scène et auteurs de théâtre en Haïti. Son itinéraire de créateur commence en 1999, lorsqu'il met en scène *Les Tambours du soleil* de René Philoctète. Jusque-là, la plupart de ses expériences dans le théâtre ont eu lieu grâce à des ateliers de création organisés par l'Institut français à Port-au-Prince. Ce sont les ressources que lui fournit l'Institut (écrits théoriques, revues critiques – notamment *Les Voies de la création théâtrale*, revue publiée par le CNRS –, praticiens venus de France) qui nourrissent son appétit pour le théâtre. C'est, enfin, l'Institut français qui lui offre un cadre dans lequel il commence à créer des spectacles. Or en 2001, Régis Jr. commence à s'interroger sur la nature et le *langage* d'un théâtre proprement haïtien, pour un public haïtien.



Guy Régis Jr. Photo : Patrick Fabre

À l'époque, Hervé Denis n'est plus directeur du Théâtre National, déjà en lambeaux. Il n'y a plus de salle pour le théâtre, à part l'Institut français, et il n'y a pas d'école. Très peu de spectacles sont montés par des professionnels. Comment donc vivifier le monde du théâtre haïtien, sous quelle forme fallait-il traiter avec le public ? Comment aller vers celui-ci ? Ce sont ces questions qui amènent Guy Régis Jr. à se réunir avec quatre artistes en 2001 pour créer le Mouvement NOUS. Il a vingt-trois ans et a envie de « changer la scène ». Mais les lignes de création que va développer Régis Jr. n'ont cessé de se nourrir d'une recherche théorique : Qu'est-ce que le théâtre ? Quelle place accorder aux traditions théâtrales héritées de l'Europe ? Quelle est la singularité du théâtre haïtien ? Cette recherche a pour boussole, d'une part, des théoriciens haïtiens, tels Louis Price-Mars, Franck Fouché, et Frankétienne, et, de l'autre, de grands hommes de théâtre européens, dont Tadeusz Kantor, Victor García, Meyerhold, et c'est elle qui fait l'objet de notre entretien. Notre échange a lieu en décembre 2017, le lendemain de la clôture du quatorzième Festival Quatre Chemins, festival annuel qu'il dirige à Port-au-Prince chaque novembre.

On peut dire que votre création s'alimente d'une vraie réflexion théorique sur le théâtre.

J'ai pu tirer profit, dans les années 1990, de la très bonne collection de livres et de vidéos qu'avait l'Institut français. Je me suis gavé d'essais, de vidéos sur la pratique, mais aussi de théorie, notamment Peter Brook et *L'Espace vide*, et Meyerhold. Meyerhold m'a beaucoup marqué puisque j'étais en Haïti et que je me questionnais sur comment faire un théâtre qui soit populaire mais savant, intéressant en tant que théâtre *populaire*. Grâce à Meyerhold, j'ai été amené à voir qu'il fallait puiser dans nos formes rituelles et cérémonielles. Et donc, la biomécanique de Meyerhold a été une chose extraordinaire pour moi sur le plan physique. J'ai constaté, grâce à elle, qu'il y avait un expressionnisme dans le vodou qui était très intéressant et qui rejoignait la revendication de Meyerhold, à savoir un théâtre autour du corps et de sa plasticité.

Mais le plus intéressant, c'était de travailler mes formes et mes gestes dans cet expressionnisme de Meyerhold tout en puisant dans l'énergie des cérémonies vodou, ou dans nos gestes de la vie courante.

Il y a énormément de théâtralité dans le vodou. Je trouve extraordinaires les moments où l'on vient dans une cérémonie et que tant que cela ne marche pas, tant que les fidèles ne sont pas transcendés – chose que recherchent tous les comédiens – la cérémonie ne commence pas. Et on ne peut pas passer à côté de cela en tant qu'homme de théâtre. Il y a bien sûr des dédoublements de personnage, des jeux de personnage, mais ce que je trouve extraordinaire, c'est le côté cérémoniel du vodou. Contrairement à nous comédiens, où c'est dans les répétitions que se passe la « préparation », chez les vodouisants, c'est au moment d'arriver que le « jeu » se prépare, et il faut que ça marche.



Jean Marc Mondesir dans *L'Acte inconnu*. Texte : Valère Novarina. Mise en scène : Valère Novarina et Céline Schaeffer (reprise par Guy Régis Jr.), 12^e Festival Quatre Chemins, Port-au-Prince 2015. Photo : Association Quatre Chemins

Comment le dynamisme corporel de la transe vodou se rapporte-t-il à la biomécanique de Meyerhold, et inversement ? Peut-on voir ce rapport dans votre pièce *Reconstruction(s)*, par exemple ?

Je pense qu'il y a quelques résurgences dans *Reconstruction(s)*, mais là où j'ai fait un vrai travail de laboratoire sur la pratique, c'est dans *Service Violence Série*. *Service Violence Série* c'était vraiment le théâtre « de convention » à la Meyerhold. Il faut dire que le théâtre est toujours une convention du fait que les jeux sont inventés, mais dans *Service Violence Série*, on est devant un « théâtre théâtral », comme dirait Meyerhold. C'est-à-dire que tout est inventé : la marche, les costumes. Il n'y a pas de couleurs, à part le noir et le blanc. Le geste est stylisé, le jeu est proposé d'avance : on dit « ah ! », mais en levant les bras. On puise bien sûr dans des onomatopées ou dans des gestuelles d'Haïti. Dans *Service Violence Série*, j'avais carrément ma grammaire de jeu. J'ai voulu dialoguer avec Meyerhold et son concept de « convention » et ce sont les schèmes que j'ai utilisés. Lui, il a écrit une théorie extraordinaire, donc je puise dans sa théorie, mais en même temps, je suis haïtien et je sais que les gestuelles appartiennent à des peuples. C'est-à-dire que chacun a ses gestuelles. Et

ces gestuelles-là, il me fallait les rendre moins automatiques. Ainsi, petit à petit, en travaillant sur ce non-automatisme, j'ai travaillé sur l'expressionnisme. Cela ressemblait à des films expressionnistes allemands, avec les rictus, les grands yeux protubérants et écarquillés. Or, pour moi, c'était vraiment des gestuelles vodou.



(De gauche à droite) : Belfod Vales, Jean Marc Mondesir, Jenny Cadet, Clorette Jacinthe, et Édouard Baptiste, dans *L'Acte inconnu*. Texte : Valère Novarina. Mise en scène : Valère Novarina et Céline Schaeffer (reprise par Guy Régis Jr.), 12^e Festival Quatre Chemins, Port-au-Prince 2015. Photo : Association Quatre Chemins



Édouard Baptiste, dans *L'Acte inconnu*. Texte : Valère Novarina. Mise en scène : Valère Novarina et Céline Schaeffer (reprise par Guy Régis Jr.), 12^e Festival Quatre Chemins, Port-au-Prince 2015. Photo : Association Quatre Chemins



L'Acte inconnu. Texte : Valère Novarina. Mise en scène : Valère Novarina et Céline Schaeffer (reprise par Guy Régis Jr.), 12^e Festival Quatre Chemins, Port-au-Prince, 2015. Photo : Association Quatre Chemins

Le rapprochement de la biomécanique de Meyerhold à la crise de possession vodou était donc logique. Chaque esprit – chaque *loa*, dans sa façon de posséder – ne se rapporte-t-il pas à une convention ? Tu ne peux pas, en étant Baron, rentrer en transe différemment que Baron. Si tu es Baron, tu ne peux pas être chevauché comme Erzuli. Dans le vodou, il y a une théâtralité, et si tu ne passes pas par cette théâtralité, tu n'atteins pas la transcendance. C'est en cela que je trouve que le vodou s'approche de la biomécanique, car dans celle-ci, les mêmes mouvements reviennent, dans un travail très physique. C'est du constructivisme physique. Ça a été une vérité pour moi que de faire ce rapprochement entre la biomécanique de Meyerhold et la cérémonie vodou.



L'Acte inconnu. Texte Valère Novarina. Mise en scène Valère Novarina et Céline Schaeffer, Maison des métallos, Paris, mai 2016. Photo : Compagnie NOUS Théâtre

Donc, on travaille de cette façon le geste. Ça ouvre les voies d'un théâtre proprement haïtien. On remarquera que mon théâtre ne fait pas beaucoup usage de déplacements. Je crée carrément le parcours du comédien. Je me rends compte que cette approche est restée depuis *Service Violence Série*. Mes comédiens, ceux de la compagnie NOUS Théâtre, ont un parcours très précis, des jeux très expressifs avec le corps. C'est complètement chorégraphié.



Wilda Philippe, Dieuvéla Étienne, Nadège Dugravil, Philippe Wilda, dans *Service Violence Série*, texte et mise en scène par Guy Régis Jr., Théâtre National de Bruxelles 2005. Photo : Compagnie NOUS Théâtre

Dans *Reconstruction(s)*, il y a le moment où les acteurs qui jouent le Président et le Premier Ministre ont une démarche saccadée de faux militaire, stylisée. Ce geste est délibérément accompagné d'une diction particulière. Là, on voit encore comment, délibérément chez vous, l'expression corporelle est amenée à seconder la voix.



Dieuvela Étienne, dans *Service Violence Série*, texte et mise en scène par Guy Régis Jr., Théâtre National de Bruxelles 2005. Photo : Compagnie NOUS Théâtre

C'est exactement comme ça que j'ai monté du début à la fin *Dézafi* et *Service Violence Série*. C'est vraiment la scansion, le jeu physique, comme des marionnettes. Dans *Reconstruction(s)*, il n'y a pas autant de jeu physique et de marionnettes que dans ces deux pièces-là. Cependant, je travaille de cette façon à la base. Il est vrai que j'ai n'ai pas voulu en faire trop dans *Reconstruction(s)*, pièce avec laquelle j'ai voulu plutôt faire une comédie à la Molière.



Édouard Baptiste, dans *Défazi*. Texte de Frankétienne, adaptation et mise en scène de Guy Régis Jr., TARMC, Paris 2015. Photo : Violette Graveline

Votre travail cherche à faire dialoguer des apports esthétiques que vous « récupérez », pour ainsi dire, en Europe, et qui sont proches, finalement, de votre imaginaire. Ainsi, ces apports-là fructifient votre imaginaire haïtien, et inversement, l’imaginaire haïtien restitue ces apports de façon originale. Par conséquent, les esthétiques se nourrissent les unes les autres. Vos remarques sur la gestuelle font aussi ressortir la porosité entre l’expression corporelle et l’expression vocale. J’ai d’abord constaté ceci à Paris lors de votre mise en scène de *L’Acte inconnu* de Novarina. L’expression vocale et le dynamisme du corps sont des forces qui agissent l’une sur l’autre dans un aller-retour incessant.



Yvenie Paul et Hélène Lacroix, *Reconstruction(s)*, texte et mise en scène de Guy Régis Jr., 15  Festival Quatre Chemins, Port-au-Prince, 2018. Photo : Ernesto Bafile

L'idée du mot comme particule énoncée par Frankétienne est une notion que j'ai trouv e féconde. On est sur une terre de po etes, mais surtout, sur une terre de grande poésie, or pour moi, « poésie » et « théâtre » vont de pair. De fait, en Haïti, avant d'être comédien, on est d'abord diseur – diseur de texte, diseur de poésie. Le fait est que de ce côté des Caraïbes, il y a eu ce choc des deux langues, la langue française et le *kr yol*, au substrat africain. Il y a dans la tête de celui qui parle français le créole qui vient résonner. Et cette chose te réveille au rythme des mots, qui est, en effet – nous en sommes conscients – un rythme corporel. Et pour un comédien, posséder le rythme, c'est très important. Posséder les mots, posséder le rythme, avant même de pouvoir jouer un rôle : il est important de pouvoir *dire*. Et je ne parle pas de conte. Je parle vraiment de *dire pour dire*.

De respirer le sens de la phrase...

Exactement. Et toute la scansion est importante quelle que soit la syll..labb...e. Quelle que soit la con...sss...onnn...e.

Il y a une vraie déconstruction des mots chez vous.

J'ai l'impression que c'est comme de la chimie. La majorité des comédiens qui ont joué dans ma mise en scène de *L'Acte inconnu* de Valère Novarina   Paris sont créolophones, et c'est un plaisir pour moi de travailler avec des créolophones qui, parfois, utilisent des phrases

françaises qu'ils ne comprennent nécessairement pas.

Valère a trouvé que les comédiens haïtiens respiraient mieux ses textes d'emblée – c'est-à-dire à la première lecture – plus que les comédiens français. Il continue de le dire partout, et l'a même écrit. La langue française, elle réside ici depuis plus de deux cents ans, or la langue créole est la langue qu'on parle. Il n'empêche que ces deux langues s'entrechoquent parfois. Ce qui fait que celui qui est comédien, même s'il est créolophone, éprouvera un grand plaisir à scander une phrase française. Si on travaille vraiment sur la scansion, sachant que les comédiens adorent cela, la langue devient une musique dans leur bouche. À force d'entendre une musique tout le temps dans la tête, on arrive à la chanter, même si on n'a pas nécessairement la sémantique. Du coup, l'approche de Valère a été très simple, lorsque je l'ai invité ici : la sémantique, on peut l'envoyer paître ! Car dans sa littérature, il bouscule la sémantique : la seule chose qui existe pour lui, c'est le langage. Or le langage, c'est un jeu. Bref, c'est une affaire de rythme, et il s'agit de voir comment celui-ci peut favoriser l'adhésion du public et une communication entre celui-ci et le comédien. Ce qui est aussi revenir à Meyerhold, entre autres.

Fondamentalement, quand les humains ont commencé à parler, ça devait être un jeu. Je crois que ça devait être des recherches de sons. La réalité est un grand théâtre.

On dit « chaise » comme interjection – « chaise ! » –, et ça n'est plus « chaise ». Dire quelque chose au théâtre, c'est le faire exister, et le faire exister dans une certaine fiction, parce que c'est de ta *voix*. C'est là que Valère Novarina est très fort. Dans son théâtre, c'est comme si on était dans la caverne, et les premiers mots lancés sont comme les premiers mots de l'humanité.

Le mot prend la vie du moment où il est énoncé, et la vie, c'est le corps, c'est la chair, la voix, l'éclairage, le son, tous ces éléments réunis qui font rentrer le mot dans une fiction. En vous écoutant parler de la langue, il m'est venu à l'esprit l'idée de mémoire, et comment la langue au théâtre participe, elle aussi, d'une approche de la mémoire. Puisque la langue française, même si on est dans une aire créolophone, fait partie de notre patrimoine culturel.



L'Acte inconnu. Texte et mise en scène de Valère Novarina, Maison des métallos, Paris, mai 2016. Photo :
Compagnie NOUS Théâtre

Ainsi, chez ces acteurs, la recherche d'une langue, c'est aussi la recherche d'une mémoire qui leur est propre.

Absolument ! Travailler avec ceux qui ne rentrent pas dans la catégorie de ceux qui « peuvent parler français » favorise une autre approche de la langue.

En définitive, votre recherche esthétique autour du corps est aussi liée à la question de la langue. Il est intéressant de voir aussi, à travers votre rapport à la langue, à quel point il y a un aller-retour incessant entre vous et l'Europe.



L'Acte inconnu. Texte et mise en scène de Valère Novarina, Maison des métallos, Paris, mai 2016. Photo : Compagnie NOUS Théâtre

Après tout, je suis francophone. C'est-à-dire que j'ai dû lire *en français*. C'est pour te dire qu'il y a forcément un héritage assez européen chez moi, dans ce que le théâtre français a cherché un peu partout, et que moi, à mon tour, j'ai pu consommer dans mon éducation de jeune praticien.

Si l'on prend Brecht par exemple, ce qui m'a intéressé chez lui, mais que je n'ai jamais pu faire ici – peut-être que je l'ai fait sans le savoir –, c'est ce théâtre politique. J'ai toujours fait un théâtre comme celui dont se revendiquait Artaud, vraiment transcendant, et que j'ai trouvé à travers le corps. Or peut-être en définitive, sans en être conscient, j'ai mêlé les deux, c'est-à-dire, un théâtre politique avec un théâtre corporel. Ce que recherchait Artaud, c'est la possibilité que son théâtre soit politique, finalement. Car il fallait que les murs entre l'imaginaire et le réel soient cassés, pour qu'on puisse rentrer dans un « théâtre de la cruauté ».

Vous êtes à cheval entre deux époques, à savoir celle des Hervé Denis et celle du moment présent, une phase de création nouvelle, accompagnée souvent d'approches et d'enjeux nouveaux. Votre travail représente un moment charnière dans la création théâtrale en Haïti, car vous avez incarné une transition dans le théâtre qui coïncide, il me semble, avec une transition sociétale, de la génération d'artistes créant sous les Duvalier à la génération post-Duvalier. Entre ces deux grandes époques, il y a un moment crépusculaire, pauvre pour le

théâtre, où Denis a cessé son activité, où le théâtre de rue de piètre qualité, pas très politique, domine. Maintenant, avec le Festival Quatre Chemins, on assiste à un renouveau du théâtre en Haïti. La porte n'est plus barrée aux jeunes, par exemple...

Le théâtre haïtien contemporain est plus diversifié que ce qui se passait avant, contrairement à ce que disent les Anciens. Hervé Denis était essentiellement dans le verbe. En tant que jeune créateur, dans un pays où on est intransigeant par rapport au corps, je me suis posé la question de savoir comment, dans un théâtre, je pouvais ne pas aller vers cela. C'était très important que la troupe NOUS, la mienne, fasse une expérience dans le rythme. Et je sais ce que ça a changé le paysage théâtral haïtien. C'est-à-dire qu'il nous arrivait de venir et de jouer huit minutes, par exemple, mais c'était huit minutes de rythmique et de slogans, avec un texte scandé comme une manif. On le parle, le corps est transcendé, et brusquement, on a fini.

Il y a une chose que je rattrape dans ceux qui sont venus avant moi, outre l'amour des mots évidemment (le goût de la scansion, le corps comme *conduit* du verbe), c'est aussi le corps comme objet rituel, comme culte. Après le jeu, le comédien est défait. On va vers une certaine transe. Personnellement, je trouve que si, en jouant, je n'atteins pas cela, c'est comme si je ne respectais pas mes esprits (pourtant je ne suis pas vodouisant)..

***Jason Allen-Paisant**, originaire de la Jamaïque, est depuis 2016 maître de conférences en littérature afro-caribéenne et pensée décoloniale à l'Université de Leeds (Royaume-Uni). Il a obtenu son doctorat en études théâtrales à l'Université d'Oxford. Sa recherche et ses publications, en anglais et en français, portent en majorité sur la théorie et la pratique scénique et dramaturgique. Son approche est interdisciplinaire et centrée sur la création afro-diasporique. Il a organisé un colloque internationale à l'Université de Leeds ("Memory and performance in African-Atlantic Futures"), inspiré, entre autres, des écrits de la philosophe Sylvia Wynter et d'autres théoriciens associés à la notion de « décolonialité ». Il a publié de nombreux articles dans des revues à comité scientifique dont *Nouvelles études francophones*, *New Theatre Quarterly*, *Atlantic Studies*, *New Formations*, *Cultural Critique*. Sa thèse de doctorat, intitulée *Théâtre dialectique postcolonial. Aimé Césaire et Derek Walcott*, est parue aux Éditions Classiques Garnier (Paris, 2017).



Copyright © 2020 Jason Allen-Paisant
Critical Stages/Scènes critiques e-ISSN: 2409-7411



This work is licensed under the
Creative Commons Attribution International License CC BY-NC-ND 4.0.