

À la fin des années soixante, je suis parti de l'Écosse pour venir en Suisse étudier la littérature allemande à l'Université de Zurich. Les parents de Christoph dirigeaient alors un foyer d'étudiants. Je m'étais inscrit dans ce foyer sans savoir à quoi m'attendre. Christoph n'avait que dix-sept ans, il avait déjà quitté l'école. Il prenait des cours de hautbois et faisait de la pantomime et de la danse. Quand je suis arrivé à Zurich, c'est Christoph qui m'a ouvert la porte. Nous avons probablement tout de suite su que nous avions chacun quelque chose à nous apporter. Cette maison d'étudiants était une maison réformée. Les parents de Christoph étaient croyants – sans être non plus complètement obtus. Je viens moi-même d'une famille religieuse. Dans une telle maisonnée, les pensées dadaïstes affluaient à mon cerveau. Il régnait une atmosphère de doux déclin – ce qui n'a rien à voir avec le désespoir, attention.

Chaque année, le foyer proposait une excursion à la campagne, dans une paroisse ; l'année 1970 ne fit pas défaut. Le foyer accueillait des gens de l'École Polytechnique Fédérale et des étudiants en théologie et d'autres facultés. Les étudiants en théologie s'étaient chargés de préparer le culte. La veille, il y avait toujours une fête. Sans alcool bien sûr, mais avec un spectacle que Christoph, alors âgé de dix-sept ou dix-huit ans, avait lui-même mis en scène. Cette fête à Wilchingen, un petit village dans les environs de Schaffhouse, a marqué notre première collaboration. Je chantais une chanson de Marlene Dietrich. Sur scène, il y avait un trou par lequel je pouvais faire mon entrée. Je chantais la chanson de Dietrich avec une attitude très lascive et en me déshabillant un peu. J'apparaissais sur scène comme une créature démoniaque. J'avais l'air complètement à l'ouest, uniquement vêtu d'un vieux drap. Dans le village, ça a fait un énorme scandale. Le lendemain matin, au petit-déjeuner – je logeais avec un autre étudiant chez une famille de villageois –, tout le monde était mal à l'aise et personne ne pipait mot. La soirée avait mis le pasteur et les villageois en colère. Cette scène, qui n'a duré que trois minutes, a probablement été déterminante pour notre future relation, à Christoph et à moi. Le lendemain, lors du culte religieux, la gêne était palpable. Ce fut notre premier évènement. Un gros scandale – parfaitement ridicule.

Peu avant que Christoph ne parte pour Paris, nous avons créé avec dix ou douze autres personnes le spectacle *Out of mime*. Nous étions en plein dans l'atmosphère de la fin des années soixante, sous l'influence de mai 68 et des hippies. *Out of mime* n'a été joué que trois fois dans le théâtre de poche de Heddy Maria Wettstein. Le titre *Out of mime* vient de la chanson « Out of time » des Rolling Stones. Nous avons beau n'avoir encore jamais entendu parler de ces histoires de drogue, nous en connaissions déjà tout le lexique.

Out of mime consistait en une série de numéros de pantomime, ce qui était jadis très à la mode, avec entre autres des solos de Christoph qu'il avait lui-même créés. Christoph était très doué comme mime. J'ai moi-même pris part à plusieurs numéros. La soirée se voulait une sorte de méli-mélo teinté de dadaïsme, c'était super. Elle comprenait aussi le numéro « Regen in Helmstedt » dans lequel Christoph déambulait avec un parapluie tandis qu'on jetait des objets sur scène. La scène du théâtre de poche était très petite, minuscule. Le public d'*Out of mime* était enchanté.

Quand il y avait des représentations scolaires, je faisais l'éclairagiste pour Christoph. Il m'a aussi emmené aux cours de pantomime d'Ernst Georg Böttger à Zurich. Böttger est maintenant très âgé, mais il a encore son groupe de mimes à Berne, « Mime- Berne ». Plus tard, Christoph s'est associé à Werner Büchler de Schaffhouse, qui est aujourd'hui peintre à Paris. Cet été-là, Christoph et Werner Büchler ont créé un spectacle de pantomime qu'ils ont joué partout en Suisse.

Après *Out of mime*, je suis rentré en Écosse et Christoph est parti à Paris. Nous ne nous sommes pas vus pendant un certain temps, mais nous nous écrivions. Avec son talent naturel et ses connaissances techniques, Christoph a fait très bonne impression chez Jacques Lecoq. Pendant que Christoph travaillait comme le clown chez Lecoq, il a fait imprimer des cartes de visite avec la mention : « Christoph Traugott Marthaler – spécialiste ». Il distribuait ses cartes dans la salle. J'en ai reçu une par poste. Quelle brillante idée !

En Écosse, il me manquait encore trois ans pour finir mes études universitaires et obtenir le diplôme d'enseignant. J'ai beaucoup aimé enseigner. Mes cours de théâtre n'étaient pas incroyables, mais comme prof d'allemand, j'étais plutôt bon. À la fin des années soixante-dix, j'ai décidé d'aller chez Lecoq. Au départ, je ne pensais pas rester plus de trois mois, en m'arrangeant pour prendre un

congé sabbatique. Mais deux ans plus tard, j'étais toujours là. Je faisais du théâtre et je travaillais dans un bureau comme traducteur et assistant du directeur d'exportation des sacs Longchamp. Après ça, je suis rentré en Grande-Bretagne et j'ai joué dans de nombreux théâtres.

Quand Christoph est rentré de Paris, je suis allé quelques fois le voir en Suisse pendant l'été. Il avait une amie italienne. Plus tard, il a rencontré la chanteuse suisse Dodo Hug, avec qui il a vécu pendant quelques années. Ils ont imaginé, avec un autre jeune homme, un spectacle dont il existe un enregistrement sur disque. Ils sont également partis en tournée dans toute la Suisse avec la « Schaubude », une troupe ambulante. En plus de tout ça, Christoph donnait encore des cours de musique à Zurich, au gymnase/lycée. Puis il est revenu au théâtre en tant que musicien. La musique a toujours été au centre de sa vie.

Christoph m'a demandé si j'étais intéressé à participer au Zürcher Theaterspektakel, plus particulièrement à *Bastien Knoll präsentiert Indeed*. J'ai tout de suite accepté. Christoph était en contact avec Norbert Schwientek, qui avait alors une grande influence sur son travail. Schwientek était intrigué par le travail de musicien de Christoph. Petia Kaufman, une claveciniste de talent, voulait quant à elle se concentrer sur les musiques anciennes, comme la musique baroque ou Bach, bien évidemment. Elle tenait aussi à jouer du Satie – au clavecin, pas au piano. C'était magnifique. *Indeed* comprenait des morceaux de Bach, Haydn et Händel, des partitions de clavecin, mais aussi des compositions de Satie. Nous lisions le poème « Anna Blume » de Kurt Schwitters, Norbert Schwientek en allemand, Jean Schlegel en français, et moi en anglais. Tout ça sur une improvisation de la claveciniste Petia Kaufman.

Les préparations pour le projet *Indeed* ont commencé pour moi dès le soir où je suis arrivé à Zurich. Je vivais chez Christoph et Petia Kaufman, et à l'époque Christoph avait toujours un petit enregistreur sur lui. Petia Kaufman et moi avons improvisé quelque chose, elle au clavecin, moi avec le texte « Anna Blume » de Kurt Schwitters. Cette improvisation est devenue plus tard un passage important du spectacle. Dans *Indeed*, on chantait aussi des chansons suisses, comme *Stägeli, uf, Stägeli ab, juhee !* Nous lisions des textes de Schwitters, et d'autres textes tirés d'encyclopédies. Norbert Schwientek disait un texte sur le sel – en prononçant toute la ponctuation, point, tiret, trait d'union, guillemets, comme Martin

Pawlowsky dans *Stunde Null*. Les éléments du jeu de Marthaler se répètent toujours. On se cite de création en création.

Au cours de la soirée, la conversation suivante apparaissait sous plusieurs formes ; c'est d'ailleurs elle qui donne son titre au spectacle :

Cassilda : You Sir, should unmask.

Stranger : Indeed ?

Cassandra : Indeed. It is time. We all have laid aside our mask, but you. Stranger : I wear no mask.

Cassilda (terrified to Cassandra) : No mask ? No mask ?

(Pause – Indeed Indeed Indeed Indeed...)

Nous jouions *Indeed* à la « Rote Fabrik », une ancienne usine au bord du lac de Zurich, au deuxième étage. Il y avait un groupe de marionnettes coiffées de chapeaux melon, assises autour d'une petite table de café. L'une de ces marionnettes était Dodo Hug. Le public était assis à des tables comme dans un café et pouvait consommer. Pendant que Petia Kaufman jouait du clavecin, nous faisons des allées et venues en ascenseur. Puis nous, les trois orateurs, sortions enfin de l'ascenseur. Nous nous asseyions à différentes tables. De temps en temps, nous nous levions pour aller aux toilettes ou dans l'ascenseur. Pour le public, c'était une expérience nouvelle. Je portais un smoking dans *Indeed*. Ce personnage était probablement déjà une forme embryonnaire du Maître de cérémonie.

Ce n'est que dans *Blanc et immobile* que j'ai joué pour la première fois un vrai Maître de cérémonie. Je portais un smoking et un pantalon noir. Je disais des textes de Satie, et Norbert Schwientek jouait du Satie. Schwientek avait tout un stock de parapluies, portait un costume noir et un chapeau melon. Il déambulait. Quand les spectateurs entraient, je les guidais. Je leur montrais les coins où Satie rêvassait. On jouait « Musique d'ameublement » de Satie, un morceau pour piano, dans une petite pièce. Au fond de la salle, il y avait une installation de ce que nous appelions la

Lautreinigungsmachine, la « machine à nettoyer les bruits », avec des tuyaux partout. Un collègue balançait en haut des bruits sales depuis un seau, qui ressortaient propres à l'autre bout du tuyau. Il y avait aussi une fausse sculpture de l'artiste Brancusi. Normalement, une énorme tortue aurait dû participer à *Indeed*, mais le zoo n'avait pas donné son autorisation. Un enfant disait des textes de Satie. « Qu'est-ce que l'homme ? » demandais-je. Nous lisions aussi des

textes sur des créatures sous-marines. Ce sont des textes de Satie qu'il a écrits pour accompagner sa musique.

Dans *Indeed*, nous faisons un peu n'importe quoi, surtout Christoph, Petia Kaufman et moi. À Paris, quand nous marchions dans la rue, Christoph faisait des frottages sur des maisons, des panneaux, des bornes d'incendie, comme Max Ernst. Il faisait aussi des frottages sur le trottoir ou contre une porte. On chantait des chansons idiotes, « You, me and us, we are the wonderful people... » Ce que nous faisons aujourd'hui découle directement de ces sottises. Nous nous inspirions de tout et n'importe quoi. Et ça fait des années que ça infuse en nous.

ÀÈ ÊË ÌÍ ÎÏ ÑÒ ÓÔ ÕÖ ×Ø ÙÚ ÛÜ ÝÞ àä åæ çè éê ëì íî ïð

Marthaler a aussi besoin d'acteurs qui soient très différents de moi. Je suis autodidacte. Enfant, je faisais déjà du théâtre amateur. Et si j'étais doué en musique, je n'ai jamais bénéficié d'une quelconque formation. Je viens de la classe ouvrière ; mon père était contremaître dans une fabrique de tissus. Il jouait du violon, bien que je ne l'aie jamais vu de mes propres yeux ; quand je suis né, il était déjà très vieux.

Mon père a travaillé jusqu'à ses 72 ans. J'avais alors treize ou quatorze ans. Il a fini par se résigner. Ce qui nous a menés au bord de la misère. Ma mère aurait pu travailler, ce qu'elle faisait d'ailleurs, mais seulement tôt le matin. Mon père n'aimait pas la voir travailler. Elle se considérait comme une exception, de même que mon père, parce qu'il était beaucoup plus vieux. Ils préféraient être pauvres plutôt que ma mère travaille toute la journée. Il n'y avait pas d'argent pour les vêtements, auxquels je m'intéressais pourtant tout particulièrement. Il fallait se contenter de ce qu'on avait. Je ne pouvais pas entrer dans un magasin et acheter quelque chose. À partir de mes quatorze ans, j'ai moi-même travaillé : les soirs et les matins, ainsi que le samedi toute la journée, je livrais des commissions. J'étais livreur. Mais je ne gardais pas l'argent pour moi, je le donnais à ma mère. Je voyais bien qu'elle en avait besoin. Aujourd'hui, je lui dirais va donc travailler, ma vieille ! (rires) Mais c'était une bonne chose ; c'est comme ça que j'ai appris à me contrôler.

J'ai commencé le théâtre dès l'école. De cinq à quatorze ans, une enseignante de langues m'a appris ce qu'on appelle la prononciation d'Oxford. C'est ma mère qui m'envoyait chez elle. À la fin de

l'année, nous faisons toujours un spectacle. Il n'y avait pas de piano à la maison, sinon j'aurais pris des cours et je serais devenu musicien. J'ai été très seul durant mon enfance. Ma demi-sœur et mon demi-frère étaient beaucoup plus vieux que moi et ne vivaient pas avec nous. J'avais bien sûr des camarades de classe, mais j'ai toujours eu de la peine à créer un lien avec des personnes de mon âge. J'avais bien quelques amis, mais je ne supportais pas de me trouver avec plusieurs personnes à la fois. Je me taisais, tout simplement. Ce que je préférais, c'était d'être à deux. À la maison, j'étais toujours avec ma mère. J'étais seul.

Bien que ma mère eût vingt ans de moins que mon père, elle paraissait plus vieille que lui. C'était le deuxième mariage de mon père. Ils étaient tous les deux très vieux jeu. J'aurais tout aussi bien pu grandir dans les années dix ou vingt, ça n'aurait quasiment rien changé. Ma mère était névrotique. Quand j'avais quatre ans, elle a fait une dépression nerveuse. Elle sortait d'une période difficile avec sa mère, qui avait perdu la tête. Ma mère, qui était enfant unique, avait elle aussi eu une enfance solitaire. Son père est mort durant la Première Guerre mondiale. Elle a failli avoir un frère, mais il est mort dans le ventre de sa mère. Je ne sais toujours pas ce qui émeut ma mère. Nous n'avons aucune relation, bien que je continue de la voir de temps en temps. Ma mère rêvait d'un homme fort. Et mon père ne l'était pas. Je n'ai aucune envie de savoir si c'était un amour tragique ou pas.

Quand j'allais au cours de langue, je ne me sentais pas libéré du monde de mes parents parce que ma professeure de langues avait une personnalité dominante. Les femmes sont très fortes en Écosse, mais pas dans le même sens qu'en Allemagne. Dans ma ville natale de Dundee, elles étaient particulièrement fortes. Dans l'industrie du jute, ça coûtait moins cher d'embaucher des femmes que d'embaucher des hommes. On embauchait les garçons jusqu'à ce qu'ils aient dix-huit ans. Au moment où on aurait dû les payer plus, on les virait. Dans de nombreuses familles, c'était la femme qui ramenait l'argent. Les hommes restaient à la maison, cuisinaient et s'occupaient des enfants. On les appelait « kettle-bilers ». Dans ma famille, c'étaient toujours les femmes qui décidaient – les hommes obtempéraient. Cette tradition était très répandue en Écosse, et elle l'est probablement toujours.

Ma carrière dans le théâtre était nécessaire, mais elle n'a pas dû être bien difficile, puisque j'y suis arrivé. J'ai quitté sans regret le

monde dans lequel j'avais grandi. Du point de vue intellectuel, je vivais dans des conditions très précaires. Mes parents étaient beaucoup plus vieux qu'on ne l'est généralement à la naissance d'un enfant. Je vivais dans le passé parce que non seulement mes parents étaient âgés, mais aussi la famille plus éloignée. Au moins, ça m'aura permis de fréquenter des univers plus anciens que les autres jeunes de mon âge.

J'ai grandi en Écosse avec l'Église presbytérienne et je suis passé au baptême à seize, dix-sept ans. Je me suis converti à treize ans. J'avais été un fervent Chrétien pendant quatre ans, me semblait-il, et pratiquant qui plus est. En écoutant mes sentiments – car je n'ai jamais été un intellectuel –, j'ai fini par me convaincre que ce n'était pas la bonne chose à faire. Il fallait que je fouille quelques années du côté sombre de mon caractère, jusqu'à ce que je puisse m'orienter. Au cours de mes années saintes, j'ai été à beaucoup d'« evangelical meetings », comme ceux de Billy Graham. C'est un mouvement qui a émergé au XVIII^e siècle au sein des méthodistes. Il s'est ensuite développé avec l'Armée du Salut et « Moody & Sankey ». Nombreux sont ceux qui n'y survivent pas, parce que comme tout ce qui est décadent, c'est idiot, débile et étriqué. Ce genre de religion est terrible, une vraie névrose. C'est de là que me vient ma sensibilité pour les rituels. La Bible m'a beaucoup influencé. Quand je suivais encore l'Église écossaise, c'était plutôt l'Ancien Testament, mais aussi un peu le Nouveau. Je connais toujours certains passages par cœur, comme les béatitudes par exemple. Ou les versets qui parlent de justice. Je ne saurais pas dire si je suis croyant ou non. Je devrais probablement répondre que oui, tout de même. Car pourquoi aurais-je des sentiments moraux, si ce n'est à cause de ça ? Je suis captivé par les questions de morale. Comme je suis Britannique, je suis pragmatique. Je suis pragmatique dans le sens où je pense qu'on doit trouver des compromis, pour que tout le monde ou un maximum de gens soient contents. La Bible, c'est le marécage de la vie. Toutes les pensées qu'on peut avoir sont dans la Bible. La bêtise de l'humanité, c'est dans la Bible. Marie Madeleine était une femme qui a joué un rôle bien plus important pour Jésus que ce que l'Église a bien voulu admettre. Marie Madeleine est l'une des premières à qui le Christ apparaît après sa résurrection. Une pute. Le Christ savait très bien pourquoi il accordait à Marie Madeleine son respect : que celui qui n'a jamais péché jette la première pierre. Au fond, la tolérance et le compromis

sont très importants pour moi. Mon Dieu, quel ramassis de conneries on peut trouver dans cette Bible ! L'expulsion du paradis, c'est l'invention de la nostalgie. Voilà le marécage dans lequel on se noie. La nostalgie nous brise.

À D'ÊÊÊÊÊÊ ÊÊ B D'ÊÊ ÊÊ ÊÊÊÊÊÊ ÊÊÊ

Je suis parti de Dundee pour aller étudier à l'Université d'Aberdeen. Je revenais de plus en plus rarement à la maison. J'étais doué pour les langues ; à l'école j'ai d'abord appris le français, puis l'allemand. Dans la langue allemande, je me sentais comme à la maison. Les sciences ne me motivaient pas plus que ça, je me sentais mieux en compagnie de l'allemand, du latin, du français et de l'anglais. À l'université, il y avait une *dramatic society*. Les deux premières années, je n'ai pas eu le courage d'y participer. Quand je suis revenu de Suisse, j'étais devenu exotique, j'ai accédé à la *dramatic society* et j'ai fondé un groupe de pantomime à Aberdeen. « Bending Body Theatre » a duré quelques années. Je me suis très vite intéressé à la figure du Maître de cérémonie. Elle fait le lien entre le coupable et la victime. Les Juifs m'ont toujours intrigué, ou plutôt la relation entre Juifs et Allemands. Aujourd'hui, ça reste difficile pour moi de me positionner par rapport aux Allemands. L'Allemagne m'attire et me rebute tout à la fois. Autrefois, et aujourd'hui encore, de nombreuses choses ont été passées sous silence. J'ai récemment lu que jusqu'à six millions d'Allemands expulsés des pays de l'Est sont morts après la guerre, soit sur la route, soit dans les camps alliés, où les conditions étaient bien pires que ce qui est communément admis, et ce pour aucune raison. Ce sont des gens qui ont tout simplement disparu sans laisser de traces, éliminés par centaines et dans le plus grand secret. Le lien entre victime et coupable est fondamental dans ma vie. À travers la figure du Maître de cérémonie, on peut étudier ce lien. C'est comme le rapport autoritaire et unilatéral entre maître et élève. C'est en ça que le Maître de cérémonie m'intéresse. Il pense tirer les fils, mais le rapport de pouvoir peut tout à coup s'inverser et se retourner contre lui. Dans *Strasse der Besten*, je commençais par m'adresser au public avec beaucoup de véhémence, je les intimidais. Rares étaient les spectateurs qui osaient se rebeller.

Les textes que je dis dans *Strasse der Besten* sont issus de guides de voyage allemands et de divers programmes des années quarante et cinquante, dont ceux du festival d'Édimbourg. Parfois, ce sont aussi des choses que j'ai inventées moi-même. Il me semble qu'il y

Amora proposait aussi un parcours, comme *Strasse der Besten*. Le titre *Amora*, une création de 1992, vient d'Aromat, un mélange d'épices suisse vendu par Maggi ; c'était aussi le nom d'une marque de moutarde. Et ça renvoie bien sûr à l'amour. *Amora* a été monté dans le garage souterrain « Schlotterbeck », qui a depuis été démoli pour construire une prison au centre de Bâle. Cette fois, les gens n'étaient pas guidés, ils pouvaient se déplacer comme ils voulaient. Il y avait un énorme buffet composé de toute sorte d'objets en aspic. Des grenouilles mortes et des petites voitures reposaient entre autres sous la gélatine. Martin Schütz jouait ; dans le garage, le son était excellent. Il y avait quatre ou cinq étages jusqu'au dernier sous-sol. On pouvait se promener sur les rampes des voitures. Je conduisais les gens de haut en bas en ascenseur. Dans la cabine, je disais des textes de Beckett. Je crois que c'étaient des extraits de « Stirrings Still » ou « Ein Stück Monolog ».

[illegible]

Je ne pense pas que les textes soient accessoires. Mais le plus important, c'est la dynamique qui mène à l'explosion puis qui calme à nouveau la situation. Je parle bien de la dynamique et de l'évolution musicale d'un spectacle. Car Marthaler est un musicien.

Le plus dur dans ses rôles, c'est justement de bien saisir cette dynamique. Et je ne suis pas très doué en gymnastique. Quand pendant les répétitions, on ne travaille pas assez intensément et qu'on passe notre temps à attendre, ça me met en rage. J'ai un caractère très, très impatient et facilement irritable. C'est une faiblesse, parce que je me fais tout de suite remarquer. Je ne suis pas du genre à souffrir en silence (*rires*). Même avec d'autres metteurs en scène, j'ai de la peine avec ça. Je fais en sorte de toujours garder le résultat et les objectifs en tête. Sur le moment, ça m'agace parce que ça peut être très pénible. Il faut lécher les bottes de beaucoup de gens. Je n'ai moi-même rien contre le fait qu'on me lèche les bottes. Il faut juste être d'humeur. Je travaille beaucoup avec la voix. Et j'en souffre, parce que j'ai une voix plutôt fragile. On peut faire de nombreuses choses avec la voix ; c'est de là que je tire mon moyen d'expression. J'essaie de travailler le moins possible avec mon corps. C'est comme si on travaillait le bois. Comme on dit en anglais : *you have to work with the grain* – il faut couper le bois en suivant les veines. C'est parfois difficile de travailler avec des musiciens parce que ça demande une certaine retenue et discrétion dans le jeu qu'acteurs et musiciens ne comprennent pas toujours. Le minimalisme a une grande importance chez Marthaler. Les explosions font partie de la forme. Elles ne témoignent pas forcément d'une colère réprimée. Elles sont là pour rétablir un équilibre. Peut-être que ces explosions se produisent quand la tension intérieure est trop forte. Je suis pour la discrétion. Les Écossais sont un peuple très discret. La religion presbytérienne est elle aussi très discrète. Mais pour moi il doit y avoir cette possibilité d'exploser, de sortir de la discrétion : les explosions nourrissent le minimalisme.

Dans *Ein Stück Monolog*, les mots d'ordre étaient discrétion et minimalisme. On a joué cette esquisse de Beckett dans un énorme monte-charge au Théâtre de Bâle. Ça commençait par un tour dans les couloirs. Le théâtre, qui a été construit dans les années soixante-dix, dispose d'un abri anti-aérien. On proposait donc un tour avec plusieurs petites saynètes ; au début par exemple j'étais dans une crypte située derrière le Théâtre de Bâle dans l'Église Sainte-Élisabeth. Là, je me tenais derrière l'autel, à la manière d'un prêtre ou d'un vendeur. Les gens passaient et me regardaient. Dès qu'ils avaient fini de passer, je sortais en trombe de la crypte pour aller m'asseoir ailleurs sur des toilettes. Les autres acteurs

changeaient aussi de place. Un comédien déroulait toute la bande d'un magnétophone. On n'entendait que des bruits incompréhensibles. Un autre griffonnait des mots, des chiffres et des numéros sur le mur d'un couloir. À la fin, j'avais comme toujours un smoking et un pantalon noir ou rayé. Nous arrivions dans le monte-charge. Il y avait une pièce de Beckett. Ça parlait de chaussettes, de bougies et de mèches. C'étaient Adolph Spalinger et Bernhard Schütz qui la disaient. Albi Klieber et moi jouions des personnages debout près du mur, à gribouiller des trucs étranges en criant des choses de temps en temps, notamment des bribes de chanson. Puis le public poursuivait son chemin, et je lisais en anglais depuis un pupitre sur la grande scène, où les spectateurs étaient aussi assis, le dernier texte de Beckett, « Stirrings Still », avec en fond des enregistrements allemands et français accompagnés de quelques paroles de musique. Je disais le texte de façon très sèche. Tous les spectateurs ne supportent pas la sécheresse. Pendant le tour, le vieux Hauri était assis dans un coin, gloussait et s'esclaffait. Toujours très important, le vieux qui rit dans un coin. Comment est-ce qu'on pourrait conclure sinon !

ÔÊÊÊÊÊÊ ÊÊ ÊÊÊ ~~DEEDÉ~~

Dans *Stunde Null*, je tenais un long discours. Je l'ai bricolé en assemblant des textes de l'ancien gouvernement du Grand Berlin. Il s'agissait de décrets d'après-guerre imposés aux Allemands pour qu'ils se comportent mieux. Dans mon monologue de *Stunde Null*, il y avait aussi des extraits de textes de Kurt Schwitters et de discours de Winston Churchill. Je répétais toujours le même texte dans une autre langue. Exactement comme dans les documents : une colonne en français, une en anglais, une en russe et une en allemand. Parfois je disais ces textes dans les quatre langues. Je leur insufflais une certaine dynamique, ce qui donnait quelque chose d'un peu dada, même si ce n'est pas vraiment du dadaïsme. Le dadaïsme était déjà passé, il date de la Première Guerre mondiale. Je transformais ces décrets en une mélodie qui ne se voulait pas nécessairement satyrique. Dans *Stunde Null*, j'étais toujours un peu à l'écart. J'étais l'Allié, j'avais un autre regard sur l'Allemagne. Je me sens très écossais, même si j'ai beaucoup vécu et travaillé à l'étranger. Pour les Écossais, l'éducation comptait beaucoup. Ils avaient aussi une conscience politique plus prononcée que les Anglais ou les Allemands. Je travaille presque uniquement à l'étranger, mais je vis à Édimbourg, sans pour autant pouvoir dire que je m'y sens chez

ČĚĚĚ ĚĚ Ď ĚĚĚĚĚĚĚ

Chez Marthaler, la répétition ne surgit qu'en partie de ce qui est clos. Si on se répète, c'est parce qu'on cherche à se projeter par le mouvement de la répétition dans une autre stratosphère ou dans un autre univers. La répétition, c'est une forme de mélancolie. On se répète pour atteindre une explosion. La répétition, ce n'est pas du désespoir, mais de l'optimisme. Ce n'est jamais fini. On peut se répéter 10'000 fois, on gardera toujours espoir : peut-être qu'à la prochaine répétition, on débouchera dans un autre monde, peut-être au paradis. Chaque naissance est une répétition. Il n'y a qu'à penser à Dante et aux cercles de l'enfer qu'il traverse avant d'arriver au purgatoire. On se retrouve toujours livré aux mêmes horreurs, aux mêmes choses épouvantables, aux mêmes expériences terrifiantes. On espère pouvoir se détacher de l'orbite comme une étoile. Ça peut mener à la destruction comme à un autre monde. C'est le principe de la vie : l'espoir. On peut aussi se détruire à force d'espérer. Dans les créations de Marthaler, j'ai toujours gardé espoir. Pas de résignation. La résignation est pire que le désespoir. Le désespoir est un état extrême ; la résignation, c'est la mort. Et il n'y a pas de ça chez Marthaler. Le festival de 24 heures dans la pharmacie homéopathique de Bellevue à Zurich est un bel exemple de répétition. Nous avons joué ce morceau de Satie qui peut être répété un nombre incalculable de fois. Le morceau de piano «

Vexations » est assez court. Les musiciens se relayaient. La pharmacie est restée ouverte toute la nuit.

Dans *The Unanswered Question*, je me présente comme un baratineur, un conférencier. Notre jeu dans la deuxième partie est encore et toujours une répétition. Rosemary Hardy est submergée par le désespoir amoureux. C'est là qu'intervient la répétition. Peut-être qu'elle va venir, pour voir si elle ose sortir du désespoir. Mais elle ne vient jamais. Il faut qu'elle chante Kurtág jusqu'au bout. Pourtant, nous lui en donnons plusieurs fois l'occasion. Peut-être qu'après le rideau, nous reviendrons et l'emmènerons avec nous, qui sait ? Il faut toujours avoir en tête que tout est possible, rien n'est exclu. Il faut pouvoir mourir avec l'idée que 99% des problèmes de notre vie n'auront jamais été résolus.

À DÉBUTER EN DÉCEMBRE 2018

Chez Marthaler, il y a toujours le rire. Si on ne peut pas rire, autant mourir. Et même celui qui rit finit toujours par mourir. Schopenhauer a dit une fois que notre devoir était de passer d'un homme dont on rit à un homme qui rit. Mais Schopenhauer n'avait pas compris qu'un homme qui rit a toujours ri. Les Allemands prennent toujours tout trop au sérieux. Ils croient encore que c'est possible d'évoluer. Georges Simenon disait qu'en moyenne, on cesse d'évoluer à partir de dix-sept ans. La structure de base est toujours la même. Idéalement, à dix-sept ans on a tout ressenti et on peut passer à autre chose, mais nombreux sont ceux qui n'y parviennent pas. Ils n'ont jamais appris la sagesse.

Nous faisons n'importe quoi dans la rue sur la musique de Satie. Nous nous sommes tous retrouvés au bord du lac de Zurich, sur la place Bellevue, un dimanche pour répéter. Nous avons traversé très, très lentement au passage piéton. Le temps de franchir la route, le feu avait déjà passé x-fois au vert. Nous lisions des textes : « Take me back for I'm very, very, very... far from home... » Nous avons marché peut-être cinq ou dix minutes sur la route, les chauffeurs klaxonnaient. Nous ne faisons pas ça pour attirer l'attention, mais pour chercher l'inspiration. Ça nous a peut-être suggéré une atmosphère ou donné une idée de comment transposer ça sur scène.

Il y a des comédiens écossais que j'admire beaucoup, notamment en raison de leur attitude souveraine et détendue. Et de leur capacité à dire un texte en enchaînant avec une chanson. Le tout avec le

sourire, comme s'ils disaient : « Je ne fais que jouer. » C'est merveilleux. Je déteste les gens qui se prennent au sérieux. Je déteste Stanislawski. Ce que Stanislawski a fait avec ses écrits, je trouve ça horrible. C'est un jeu : il faut s'en tenir à ça, savoir en sourire. On peut tout faire quand on s'autorise cette liberté.

La tradition du music-hall est en train de s'éteindre. Mais il y a encore des gens qui la chérissent. Quand j'étais enfant, je n'avais pas le droit d'assister aux spectacles de variété. Ma mère ne voulait pas. J'ai connu l'ambiance des music-halls, mais beaucoup trop tard. Il y a cinq ou six ans, j'ai vu Stanley Baxter sans savoir que c'était sa dernière représentation. Il jouait dans « Aladin » le fameux rôle de travesti qu'on retrouve dans chaque spectacle de comédien. C'était merveilleux, joué avec tellement d'aisance ! Sans jamais trop en faire. Il te souriait, chantait une chanson et faisait son numéro de feu de signalisation. C'est incroyable tout ce qu'on peut faire quand on ne prend pas la vie au sérieux ! En tant que comédien, plus rien ne t'arrête. Et le public savoure cette liberté. Tout n'est que jeu.

Il est très difficile d'apprendre aux comédiens qu'ils ne doivent pas se produire. Quand on rencontre des problèmes lors des répétitions, c'est souvent parce qu'on doit apprendre à se suffire à soi-même. Christoph permet aux acteurs d'avoir confiance en eux. Mais ça ne marche pas toujours. C'est comme ça que j'arrive à me maîtriser quand je commence à perdre patience. J'ai une confiance fondamentale en Christoph. Nous ne parlons pas beaucoup. Nous nous connaissons moins que nous nous sentons. Mais quand il s'agit de travailler, nous pouvons nous y mettre très vite, avec sensibilité et efficacité. C'est toujours intéressant de travailler avec Christoph. Et comme tout travail de création, c'est aussi frustrant. Nous n'avons pas les mêmes rythmes de travail. Mais ça ne change rien au fait que nous nous correspondons bien. Chaque acte de production est une lutte. Quand tu baisses avec une femme ou avec un homme, c'est une lutte. Quand tu travailles avec un metteur en scène, ça doit aussi être une lutte. Parfois, on se tape sur les nerfs. On ne peut donner que ce qu'on a. Mais je m'y emploie avec toute ma franchise. Et Marthaler aussi. Chez Christoph, la notion de chef-d'œuvre total est fondamentale. Christoph connaît beaucoup de monde, aime parler avec les gens, soigne le contact humain et n'est pas mauvais en « réseautage ».

Je n'ai jamais eu l'impression que Marthaler voulait m'impliquer autrement qu'avec ma personnalité. J'ai trouvé le chemin de la vie

et je suis sorti du désespoir et de la tristesse grâce au travail. C'est la seule solution. L'amour, c'est le travail.

Graham F. Valentine, né en 1949 à Dundee, a étudié à l'Université d'Aberdeen. Il a fréquenté pendant deux ans l'École de Théâtre Jacques Lecoq à Paris. Il joue depuis de nombreuses années dans des spectacles de Christoph Marthaler, notamment au Théâtre de Bâle, au Deutsches Schauspielhaus de Hambourg et à la Volksbühne de Berlin. Bénéficiant d'une formation multilingue, Graham F. Valentine travaille en Grande- Bretagne, en France, en Allemagne et en Suisse. Depuis l'été 2000, Graham F. Valentine est membre permanent de l'ensemble du Schauspielhaus de Zurich.