

Mémoire de Maxine Reys  
Manufacture - HETSR  
2014-2016

# Trans formation

étude fabuleuse  
de la relation entre  
le metteur en scène  
et les comédiens

# Comment traverser un désert ?

Le metteur en scène est un voyageur solitaire à la recherche de compagnons d'imaginaire. La création théâtrale s'assimile à une forme de voyage initiatique : on part ensemble sur un chemin inconnu, à la découverte d'un territoire, on explore, on se perd, on se plante, on sue, on crève la dalle, on s'émerveille. Le mystère que nous cherchons est perceptible mais pas visible. Le processus de création en est la tentative de dévoilement ; il est le tâtonnement aveugle et fou vers un horizon encore inconnu de la raison.

Le voyage initiatique est une quête, un cheminement, un passage. C'est de ce passage dont il est question dans ce mémoire : de mon initiation pratique, théorique et poétique auprès des comédiens. Depuis le jour où j'ai dit « J'ai peur des comédiens », à aujourd'hui, j'ai appris beaucoup de choses de cet être que je croyais mystérieux et insaisissable et sur la façon dont on peut le diriger (le dompter?). Cette relation créée artificiellement pour un temps donné et dans un but précis me questionnait jours après jours. Si le mémoire doit être le reflet de nos questionnements obsessionnels, de notre travail et des problématiques qui l'infusent, il est alors pour moi le lieu où je m'interroge sur le comédien, sur la relation que j'entretiens avec lui et sur la direction d'acteurs.

Je suis arrivée à la Manufacture avec cet exercice que j'avais expérimenté à Prague, *Interacting with the innerpartner*. J'étais également venue pleine des monologues intérieurs des personnages d'Albert Cohen. Il y avait donc d'emblée une forte dimension intérieure, un goût pour ce qui est caché, inconscient, obscur ; une attirance pour les contradictions, les masques, les désirs. Si j'ai pu, à certains moments, idéaliser cette pratique qui n'est finalement qu'une méthode, c'est qu'elle m'apportait un outil dont je manquais alors terriblement : une manière de tisser le lien entre l'intérieur et l'extérieur. Or, c'est bien ce mouvement-là qui m'intéresse et qui est à la source de tout geste artistique. Dans ce mémoire, il s'agira également de cela : peut-on créer à partir de l'intériorité des comédiens ? Comment la transforme-t-on de sorte à ce qu'elle devienne une véritable matière théâtrale ?

Le regard critique sur mes diverses expérimentations, l'analyse des situations de direction d'acteur qui ont fonctionné ou non, la mise en perspective avec des références hétéroclites m'ont permis d'éclaircir les motifs récurrents de mon travail de mise en scène. Il en résulta alors un mot : la transformation. Ce terme recoupe à la fois le fond de mon propos et sa forme. Il condense en effet le processus que j'aimerais établir dans ma direction d'acteur (transformation de la « matière acteur ») et la façon dont j'institue cette transformation, c'est-à-dire par un jeu entre la liberté et la contrainte, entre le hasard et la règle, entre le chaos et la forme.

Le mémoire se présente donc sous la forme d'un voyage dans la pensée et dans l'expérience, et reflète lui aussi un processus en transformation. La métaphore qui circule entre ses lignes est celle de la métamorphose des insectes. Celle-ci se fait en trois étapes : il y a d'abord le stade larvaire, où l'insecte vit sous terre pendant plusieurs mois ; puis arrive le stade nymphal, où l'insecte se forge un cocon et amorce sa transformation physique ; enfin, il y a l'imago, où l'insecte atteint sa forme adulte. Nous sommes ici au stade nymphal. On trouvera, quelque part au coeur du chemin, un aperçu de l'imago possible.

Le voyage n'est pas linéaire. Il se construit à partir de grandes stations, qui sont comme des points névralgiques où se concentrent les problématiques. On peut passer d'une station à une autre. La pensée se construit au fil de la lecture, en récoltant, ici et là, quelques indices. On est dans un montage à la Godard, où les éléments se croisent et s'entrecroisent, tissant un réseau de références et de significations dont on saisit *intuitivement* les résonances.

Vous ne lirez pas ici l'achèvement d'une recherche, les réponses aux questions. La plupart d'entre elles restent ouvertes, toujours susceptibles d'être réinterrogées et reformulées. C'est un point de départ.



## Mode de lecture du mémoire

Cette version papier du mémoire ne reflète pas la forme dans laquelle il a été pensé et écrit. En effet, sa forme véritable se trouve sur un site internet pris en charge par le module Prezi.

<https://prezi.com/7j6hgphsnc/memoire-de-maxine-reys/>

Sur cette plateforme virtuelle qui offre une infinie de possibilités, il se présente comme une carte mentale au sein de laquelle l'internaute est libre de se déplacer à son gré au fil de la pensée.

Il est difficile de coucher sur papier un espace virtuel et non-linéaire. On y perd à la fois le caractère rhizomatique de la pensée et l'agréable jeu avec le multimédia.

Je vous invite donc à vous faire les *biblio-nautes* de ce mémoire, à interagir avec lui pour que la pensée reste en mouvement.

*« Il est temps d'abandonner le monde des civilisés et sa lumière. Il est trop tard pour tenir à être raisonnable et instruit — ce qui a mené à une vie sans attrait. Secrètement ou non, il est nécessaire de devenir tout autres ou de cesser d'être. »*

*Georges Bataille, « La conjuration sacrée », revue Acéphale, 1<sup>ère</sup> année, 24 juin 1936*

Solal s'avance prudemment sur cette terre inconnue de ses pieds.

Il sait ce qu'il veut, et pourtant la petite voix. Celle-là qui fait que tu trembles. La petite voix inquiète mais ne tue pas, se dit-il.

La fumée, les odeurs, le chaud. Le jeu va commencer. La première parade amoureuse. Il se sent plus trop, ses pieds vont tous seuls, il se met à parader, déployant ses charmes et attributs. Et quand il aperçoit des regards inquisiteurs, alors sort de lui un cri. Il hurle qu'il vient en paix chercher des compagnons d'imaginaire. Les hôtes invisibles, reclus, timides, farouches, l'observent. C'est l'épreuve, le test, mais Solal sait qu'il faut tenir, jusqu'à ce que quelques un s'avancent avec prudence à sa rencontre.

Alors commence un jeu de regards, comme une danse des reins entre Solal et les habitants. Un cercle petit à petit se forme autour de l'étranger qui chante ses imaginaires et appelle à le rejoindre.

Il sent que l'appel a séduit. Des yeux, sept paires d'yeux l'observent, et il ne doit pas lâcher. Il se met à leur parler d'une langue des rêves, de ses desseins, de l'allure et de la forme de sa marche dans l'imaginaire. Les habitants l'écoutent, l'interrogent, et se séparent. C'est la digestion, le temps des gargouillis, des douleurs, des satisfactions, de la réflexion.

Un jour il entend des voix qui le rappellent. Le nomadisme peut alors commencer. Tous rassemblent l'essentiel dont ils auront besoin pour s'aventurer sur ces sentiers inconnus, la peur au ventre, le sourire aux lèvres.

S' APPRIVOISER

Dans Le langage, je m'interroge sur la phase d'ajustement du langage entre le metteur en scène et l'acteur : venus d'horizons étrangers, ils se doivent de repenser la manière d'utiliser leurs mots afin que chacun puisse se comprendre et avancer sur un territoire commun. Il y a un nécessaire apprivoisement à réaliser.

J'aime bien mettre en scène ce moment où l'on s'apprivoise. Quand Gabriel Calderon m'a proposé de diriger les comédiens sur le texte que j'avais écrit, et qui mettait en scène la rencontre de Charb avec Dieu au Paradis, j'ai préféré commencer le travail par un jeu d'apprivoisement : en effet, ne connaissant ni Margot ni Maxime, je ne savais pas comment ils pouvaient réagir à ce pastiche insolent qui survenait un mois après les attentats de Charlie Hebdo. Nous nous sommes donc retrouvés autour d'une table et je leur ai posé des questions auxquelles ils avaient 1 minute pour répondre. À la fin du questionnaire, nous partageons nos réponses en ouvrant le dialogue sur les différentes problématiques qu'il suscitait. Voici un extrait des questions posées :

1. Comment vous sentez-vous ?
2. C'est quoi le théâtre pour vous ?
3. Faire du théâtre aujourd'hui ça veut dire quoi ?
4. Si vous deviez écrire une pièce aujourd'hui, de quoi ça parlerait ?
5. Peut-on rire de tout ?
6. Comment avez-vous vécu les attentats de Charlie Hebdo ?
7. Connaissez vous les illustrateurs de Charlie Hebdo ? Que pouvez-vous dire sur eux ?
8. Votre auteur de théâtre préféré ?
9. À quoi ressemble Dieu ?
10. Votre activité principale en dehors du théâtre ?
11. De quoi avez-vous envie là maintenant tout de suite ?
12. Êtes-vous engagés dans un parti politique ?
13. Selon vous, à partir de quel degré d'investissement dans la politique un metteur en scène est-il légitime de parler de politique sur scène ?
14. Est-ce que le monde tourne rond ?
15. À quoi ressemble le Paradis ?
16. Peut-on tout dire au théâtre ?
17. Donnez moi deux personnalités connues qui exercent encore aujourd'hui un pouvoir important.
18. Qui détestez vous dans la vie ? Caricaturez-le.
19. Votre qualité ? Votre défaut ?
20. Caricaturez-vous.

Au cours des répétitions, nous avons décidé d'intégrer ce questionnaire à la forme que nous étions en train de créer. Nous avons re-joué le questionnaire, mais cette fois-ci les comédiens étaient costumés et ne reprenaient pas nécessairement leurs réponses d'alors, celles-ci pouvaient être fictives. L'intégration de cette vidéo à notre parcours donnait un relief méta-théâtral qui permettait de mettre en valeur les problématiques soulevées par le texte<sup>1</sup>.

La phase d'apprivoisement fait totalement partie du processus de création - elle le nourrit et l'inneve. N'hésitons pas à en faire de véritables outils de travail.

=> extrait du questionnaire intégré à « Charb et Dieu sont au Paradis et ils mangent des Carambar » :



<https://www.youtube.com/watch?v=hWBscMcbYMw>

<sup>1</sup> Sur les questionnaires, voir aussi l'extraordinaire questionnaire de Max Frisch. <http://fr.sci.philo.narkive.com/fvHWXcNp/auto-scanning-questionnaires-de-max-frisch>

l'immobilisme

LA PEUR

baliser son  
chemin

est-ce qu'il va me manger ?

marcher en  
sens inverse

quand on sort de son trou

C'est la pleine nuit et Solal se réveille, tremblant, en sueurs. Les yeux écarquillés dans le vide, le buste relevé vers la nuit, un souffle sort de lui, comme un hurlement coincé :

« Quel est cet effroi  
Quel est cet autre monde dans lequel je me fais basculer  
Où fuis-je ?  
Qu'est ce qui sort de moi ?

Quel est cet effroi ?

Autre chose !  
Ailleurs !  
On ne sait pas.  
Je ne peux pas dire.

Mais quoi  
Quoi tu  
As peur  
Oui  
Haha  
Je comprends pas.  
Je dois regarder ce qu'il se passe  
Je dois regarder le monde  
Regarder pour juger pour donner mon jugement  
et poster mes petits jugements partout  
et donner des étoiles pour juger les choses  
parce que je peux tout juger.  
Non c'est pas ça !

Non c'est pas possible !  
Pas possible voilà je regarde et je me dis : pas possible  
Non pas possible comme c'est pas possible que ta mère meurt  
Il y'a des choses comme ça c'est pas possible.  
Arrête.  
Regarde cligne des yeux crois voir observe tu n'es plus sûr.

Regarde tu fantasmes.  
Oui fantasma fantaaaaaaaasme  
De quoi ??? Que quelque chose d'autre est possible ???  
Et quand tu trouves cet autre chose combien de temps tu la gardes comme possibilité ???

Cligne les yeux tourne de l'oeil regarde au travers.  
Tu dois rêver encore.

Partir en latte une bonne foi pour toutes.  
PARTIR EN LATTE ou partir en vacances !  
Fais ton choix  
Plante toi comme un chêne  
Arrêtes hahahahaha

Je ne sais plus rien !  
Être vide comme l'abysse du cul de ta tête.  
Inspire profondément ne pas relâcher  
Tout perdre  
N'être qu'un amas, amas  
humus  
humilier  
Retourne à ta terre !

Fais pousser des brocolis hors de toi !  
Deviens un artichaut

à force de manger des compléments alimentaires de détox  
Deviens un artichaut tout rond  
Effeuille-toi ta peau  
Enlève la  
Fais sortir les vers qu'il y avait dessous

Arrête, c'est pas ça !

Spectateur de mon désordre  
À QUOI PENSES-TU LÀ MAINTENANT ?  
Ne cherche pas à te tromper et regarde : trop de choses, trop d'onglets ouverts en même temps  
C'est ça regarde partout

Je ne vois rien ! »

Encore un souffle et Solal tombe à la renverse. Il est tremblant et nu. Comme un pauvre chevreuil d'hiver, mais sur un sable brûlant. Il commence à muer.

## L'immobilisme

*« Mais le sang échauffé ne fait pas l'artiste, et le champagne seul ne suffit pas à faire naître une oeuvre poétique. (...) De même, le plus beau génie aura beau s'étendre matin et soir sur l'herbe verte pour jouir du souffle rafraîchissant de la brise et regarder le ciel, ce n'est pas cela qui lui apportera la douce inspiration. »<sup>2</sup>*

Hegel met fin ici au mythe du génie solitaire inspiré des muses et rappelle plus loin que l'oeuvre d'art est le fruit d'un savoir-faire permettant à l'intériorité et à la subjectivité de l'artiste de s'exprimer en dehors de lui. Quoi qu'en dise la doxa, inspirée par quelques politiques, l'artiste travaille. Il s'exerce, acquiert des techniques, s'instruit. Mais comment travaille le metteur en scène en dehors des temps de répétition, alors que sa principale matière - l'acteur - est absente ?

L'idée d'un projet à venir (par exemple, l'obligation de réaliser un spectacle de sortie) a pu susciter en moi non pas un élan d'excitation propice au travail mais une immobilité. Dans le voyage que constitue le processus de création, depuis la première pierre qui peut être une simple bribe de pensée à la réalisation d'un spectacle, il y a ces phases de trous. Ces drôles de période où l'on ne fait rien, où l'on est seul, où l'on est en proie à la terreur que provoque en nous l'idée du danger que nous allons traverser. C'est comme décider de partir quelque part en Amazonie, sans carte, avec un sac à dos de misère et quelques oranges. Le degré d'abstraction de cette idée est tel que l'on ferait mieux de rester encore un peu chez soi, bien au chaud sous la couette. Alors, comme les animaux en danger, on fait le mort.

Cette peur irréfléchie et aveugle qui nous rend inerte, il faut elle aussi qu'elle subisse une transformation. Quand j'en ai eu marre de me lamenter sur ma posture stérile, je suis allée voir quelques acteurs en leur disant que j'avais envie de travailler avec eux pour mon projet de sortie, sans trop savoir encore où j'allais. Le simple fait d'avoir exprimé ce désir l'a rendu réel. Il ne s'agit plus désormais de savoir si je vais faire ce voyage ou non, on est déjà sur la route. **Gabriel Calderon insistait pour que chaque répétition soit différente et en évolution positive par rapport à la précédente. Il en serait de même pour le metteur en scène seul, en dehors des répétitions : ne jamais s'arrêter de chercher, toujours évoluer, s'accrocher à ses croyances sur le théâtre pour ne pas succomber à la terreur** (dans tous les sens du terme, car je crois, peut-être naïvement, que le théâtre peut être un moyen de résister à la terreur).

Alors j'avance, ou je saute, encore un peu aveugle et irréfléchie, mais sans peur.

---

<sup>2</sup> Hegel, *Introduction à l'esthétique, Le beau*, Flammarion, 2009, p.360

## Est-ce qu'il va me manger ?

Dès mes premiers jours à la Manufacture, je redoutais le stage de direction d'acteur que nous allions suivre au mois de novembre avec les acteurs de la promotion G. J'avais une peur irrationnelle de l'acteur, comme d'un terrible prédateur dont il fallait que je me protège.

Pour m'approcher de la bête, j'avais commencé par l'intimité d'un travail avec un seul comédien, Thomas, sur un court monologue de Tarelkine dans *Images du Passé* de Soukovo-Kobyline. Nous avons beaucoup échangé et le travail s'est vraiment fait à l'écoute l'un de l'autre. Nous avons construit ensemble la scène en partageant nos références et nos envies. J'avais apprivoisé cet être bizarre qui m'était inconnu et m'en sentais fière. Forte de cette expérience qui n'avait pas mérité les nuits douloureuses que ma crainte lui accordait, j'ai soudainement décidé de travailler une scène que je n'avais pas préparée - c'était une scène de bureau avec beaucoup de personnages. On se lance, on verra bien. J'avais donc devant moi sept comédiens, sept paires d'yeux qui me dévoraient avant même que j'ai pu décider de la direction que nous allions prendre. Tremblante, j'ai donc dit que nous allions faire une improvisation (puisque'ils étaient meilleurs que moi, ils feraient certainement quelque chose de bien). C'est la première fois que je me suis autant cassée la gueule. L'espace, les intentions, le dessin de l'improvisation n'étaient pas définis et je sentais les acteurs filer entre mes doigts comme du sable. Je ne tenais plus rien, et plus je lâchais, plus je m'enfermais dans le mutisme. La vue de ce chaos m'a encore une fois rendue inerte. Et puis Emma a pris les rennes en signalant qu'elle ne pouvait pas jouer dans cet espace qui n'était pas défini. La mutinerie s'est propagée et moi j'essayais de ne faire plus qu'un avec le mur qui tentait de me maintenir droite. J'ai été sauvée par le temps, mon allié de désastre.

Finalement cette expérience a été une des plus fructueuses de mon parcours à la Manufacture. C'était comme être au coeur de ce que diriger des acteurs voulait dire, une sorte d'apprentissage empirique et accéléré des bases du métier. **C'est tout simple, mais j'ai appris deux choses ce jour-là : la première, c'est que je ne peux pas arriver en répétition sans avoir travaillé - pour pouvoir se lancer dans le vide il faut avoir une connaissance et une expérience suffisamment solides, des points de repères sûrs.** Je ne suis pas obligée de savoir à l'avance comment se jouera la scène, par où arriveront les acteurs, quelles intonations ils donneront à telle ou telle réplique. Mais il faut que je connaisse bien l'oeuvre sur laquelle je travaille, ses problématiques, sa structure, sa langue et son contexte. Pour cela, je peux m'appuyer sur ma formation littéraire que j'ai trop eu tendance à renier en étant à l'école, sous prétexte qu'elle ne pouvait qu'entraver mon lâcher-prise artistique. **La deuxième chose que j'ai apprise ce jour-là, c'est que je dois à la fois anticiper les possibles mutineries de répétition afin d'être en mesure d'argumenter ma direction et de pouvoir la modifier si besoin, et être en même temps pleinement présente à la répétition. Si mon regard est suffisamment observateur de ce que réalisent véritablement les acteurs, nous pourrons construire à partir de choses réelles et non pas à partir d'idées plaquées.**

=> voir aussi : *Le présent (sur la question du regard du metteur en scène en répétition)*

=> voir aussi : *La transmission de savoirs (sur ce qu'il faut dire ou non aux acteurs)*

## Baliser son chemin

Mon travail d'après *L'Amérique* de Kafka était mon premier projet avec des comédiens professionnels et un budget. La crainte de ne pas savoir tenir ni mener une équipe jusqu'au bout et l'angoisse de ne pas maîtriser ce nouvel outil mis à ma disposition m'ont poussées à tout organiser en amont. Ce que j'allais travailler, l'univers dans lequel on allait évoluer, le type de jeu, les accessoires, les décors et les costumes...tout était très clair dans ma tête : il n'y avait plus qu'à dire « Action ». Le paradoxe dont je me rends compte aujourd'hui, se trouve dans la différence entre ma manière de travailler et l'idée que je m'étais faite d'un voyage en terres kafkaiennes, à travers le doute, l'imprévisible, l'insécurité. Ma démarche était complètement inverse, le chemin était tracé, sûr, balisé.

Comme mon planning l'indiquait, chaque échauffement était suivi d'un exercice, généralement en corrélation avec les scènes que l'on prévoyait de travailler pendant la journée. Un matin, j'avais prévu un exercice d'improvisation dansée accompagnée au piano. La consigne était à la fois de se concentrer sur son personnage et ses actions définies pour chaque tableau et d'être très à l'écoute de l'atmosphère créée par le pianiste. Celui-ci improvisait à partir de phrases issues des *Carnets* de Kafka et que j'avais attribuées à chaque tableau, par exemple : « Et cette foule, en moi, tout au fond, à peine visible », ou encore « Se réfugier dans un pays conquis et ne pas tarder à le trouver intolérable, car on ne peut se réfugier nulle part », etc. Nous avons fait cet exercice pendant quarante minutes. C'était peut-être la première fois depuis le début des répétitions que j'éprouvais ce bizarre mélange d'excitation et de terreur, ce sentiment hybride qu'on ressent quand soudain on a l'impression de toucher une évidence. À la fin de l'exercice, je me souviens avoir dit aux interprètes : ça pourrait être ça, le spectacle.



Je regrette de n'avoir pas eu le courage de continuer à travailler dans ce sens-là. Il y avait dans cet exercice la possibilité d'entrer dans l'univers kafkaien non pas par la porte des mots mais par celle des sensations. Quand je vois la masse de la matière visuelle que j'ai accumulée pour nourrir mon imaginaire en vue de travailler sur *L'Amérique*, je me rend bien compte que, pour moi, Kafka a d'abord à voir avec la perception qu'avec le langage. Ce n'est pas tant l'histoire qui est importante dans ce roman, c'est la manière dont le lecteur ou le spectateur perçoit et s'approprie ses sensations, ses troubles, ses illogismes. Lors de cet exercice, nous pouvions entrevoir des états d'incertitude, des quêtes, des acharnements, des obsessions. On touchait beaucoup plus le côté fantomatique des apparitions kafkaiennes: comme les comédiens improvisaient, ils étaient dans un état d'hyper-présence mais ils étaient en même temps pleins de cette absence qui caractérise les personnages de *L'Amérique*. La musique quant à elle n'était plus là pour habiller un propos ou une scène, mais elle était la corde fragile sur laquelle tenaient nos imaginaires. Plus expérimentale, moins certaine, elle était finalement à l'image du chemin que traverse Karl dès son arrivée à New York : imprévisible, plein d'accoups, de ruptures et de répétitions du même.

Ce que je voulais dire quand j'ai soufflé « ça pourrait être ça, le spectacle », c'est que cette forme de recherche, dans l'incertitude, la fragilité et l'amusement, aurait pu être une direction de travail. La question que je me suis posée et qui est restée sans réponse (car sans expérimentation) était de savoir comment intégrer ce genre d'état dans une structure dramatique écrite. **Quand on a un dessin clair, comment y rajouter des trous, comment gommer quelques parties pour ne pas uniformiser le tout, comment laisser des espaces où viendraient se glisser les fantasmes des spectateurs ?**

Je me pose les mêmes questions quand je pense à l'exercice *Interacting with the innerpartner*, que j'aimerais voir intégrer une structure dramaturgique écrite. Cependant, une autre question m'apparaît : ces exercices qui sont de la pure recherche ou des pures dérives peuvent-ils nourrir directement le travail, c'est-à-dire s'intégrer à la forme finale ? Peut-être doivent-ils rester au rang d'exercices, dont on ne sait pas tout le temps s'ils serviront *effectivement*, mais qui permettent de maintenir les acteurs dans un état de recherche. Pour moi, cet état de recherche là est un moteur, une vitalisation de la répétition.

=> voir aussi : *Le jeu (surmonter sa peur en jouant un jeu, le jeu comme protection)*

## Marcher en sens inverse

La fuite est également une des réactions naturelles provoquées par la peur. Elle permet d'éviter le danger immédiat tout en restant dans l'action, contrairement à l'immobilisme qui fige. Dans le cas d'une création théâtrale, il est très simple de concentrer son énergie sur des éléments artificiels (c'est-à-dire qui constituent un artifice : scénographie, lumière, vidéo, etc...) quand on sent que le travail avec les acteurs n'est pas évident.

Je pense ici notamment à un stage mené par Sven Kreter et Laurent Berger, pour lequel j'avais choisi de travailler sur un dispositif d'improvisation entre une comédienne et des vidéos aléatoires. L'hypothèse était la suivante : le trouble provoqué par l'apparition aléatoire de la vidéo allait provoquer chez la comédienne une véritable situation d'urgence à même de faire surgir une parole nécessaire. L'objet de départ était donc bien l'état dans lequel la vidéo pouvait mettre la comédienne - c'était de la direction d'acteur. Cependant, comme au théâtre ou au restaurant, notre oeil est toujours attiré par l'écran lumineux et virtuel. Je suis tombée dans le gouffre de la fascination pour cet objet, je travaillais jour et nuit avec cet outil chronophage, retrouvant des comportements autistiques qui me vont bien, et me convaincant ainsi que j'avançais sur la réalisation de mon spectacle. En effet, j'avançais, je produisais une matière visuelle à la fois riche et complexe, laissant la possibilité de nombreuses interactions entre Caroline et la vidéo : j'avais un dispositif avec trois vidéos projecteurs, projetant des portraits animés sur les trois murs d'une chambre d'hôpital et qui se métamorphosaient au fur et à mesure de la folie du personnage. Cependant, la dramaturgie du spectacle reposait sur la vidéo - il fallait trouver, tant bien que mal, la place de la comédienne.

L'état d'urgence que je cherchais au départ a complètement été évacué au profit d'un procédé à la fois encombrant et très linéaire au sein duquel Caroline se débattait pour exister. Je n'ai pas pris le temps d'explorer ce qui aurait pu être intéressant dans ce dispositif, notamment le fait de jouer avec des partenaires virtuels. La scène du repas de famille, où les tableaux virtuels se mettent à bouger et à parler aurait pu se transformer en scène d'angoisse lynchéenne. Elle était malheureusement plate car nous n'avions pas suffisamment travaillé l'impact que provoquait cette altération du réel sur le personnage. Je marchais donc à contre-sens de ce que je cherchais et réussissais même à m'en contenter.

## Quand on sort de son trou

*Pourquoi rien n'est pareil quand d'un coup un public arrive ? Pourquoi ce que nous avons trouvé en répétition est-il si dur à reconvoquer en présence du public ?*

Lors de mon travail de Masterbräu<sup>3</sup>, nous avons deux temps de répétition. Il fallait qu'en deux séances je parvienne à gagner la confiance des comédiens qui allaient se lancer dans une improvisation à partir de l'exercice *Interacting with the innerpartner*<sup>4</sup>. Au début, certains comédiens ont exprimé une certaine retenue par rapport à la proposition, si bien que nous prenions du temps pour discuter, s'accorder sur l'endroit précis de la recherche et pour établir un espace de confiance. Les comédiens avaient finalement réussi à trouver l'endroit du jeu recherché : un lâché-prise collectif, un glissement vers la fiction personnelle de chacun, une mélodie générale créant rythmes et dissonances propices au débordement de soi.

Quand vint le moment de présenter notre étape de travail, nous avons malheureusement dû quitter notre salle de répétition, cette salle où des vies avaient pu se déployer, une salle pleine des parcours individuels de chacun. L'arrivée dans une nouvelle salle ainsi que la présence d'un public d'une quarantaine de personnes a évidemment perturbé les conditions de travail dans lesquelles nous avons créé une confiance et une écoute. Les comédiens étaient de toute évidence très affectés par ce public qui prenait tout l'espace (il s'était formé en cercle). Le public apporte avec lui non seulement un corps mais une peur et ce doute qui entravent la concentration de l'acteur. Je n'ai pas su créer le cadre pour les remettre en confiance : j'aurais dû parler au public pour qu'il comprenne les règles du jeu et les enjeux de cette recherche, afin que les comédiens puissent considérer le public comme un appui, une aide et non pas comme un objet à séduire ou à convaincre. La peur, chez moi aussi, soudaine et fulgurante, m'arrache à l'essentiel et je fonce tête baissée. Je laisse les choses aller, je perds le contrôle. **Le rôle du metteur en scène est aussi de mettre en scène les conditions de représentation, de penser la place du public en corrélation avec l'état des comédiens. Comment intégrer le public, en faire un véritable partenaire de jeu ?**

---

<sup>3</sup> La « Masterbräu » est un espace de travail mis en place par les élèves en Master Mise en scène. Ce sont des cartes blanches, présentées chaque deuxième mardi du mois, où les Master expérimentent une intuition, une envie, accompagnés des élèves en danse et en théâtre. La présentation dure environ vingt à trente minutes, et les répétitions ne doivent pas excéder trois-quatre services.

<sup>4</sup> Exercice développé en République Tchèque par Ivan Vyskočil. C'est un exercice visant à explorer les différentes possibilités du dialogue avec soi-même. Le performer entre en scène sans préparation, pour 2-3 minutes, et il traduit par le corps et la voix ce qui le traverse à l'instant présent.

lui parler

garder son imaginaire  
ouvert

## LE LANGAGE

sortir de soi

une langue souterraine

d'où me vient ce cri ?

## Quel langage pour communiquer avec l'acteur ?

*J'ai toujours eu de la difficulté à m'exprimer à l'oral. J'ai l'impression d'avoir un réseau de données, d'images, de sensations, de désirs comme enfouis à l'arrière de mon crâne et qui n'arrivent pas à passer la frontière du monde exprimé. C'est comme si, au moment de parler, ma mémoire vive cessait de fonctionner. Ce monde à l'arrière de mon crâne reste donc comme condamné à ne pouvoir être transmis, exploré, vécu. Je fais du théâtre pour tenter de le saisir.*

### **- Comment lui parler ?**

J'ai pu rêver d'une direction d'acteurs sans mots. Antoine Vitez dit que « le travail du théâtre n'est pas d'ordre discursif. » J'aimerais que les acteurs puissent saisir mes désirs, mes obsessions et mes contradictions sans que j'ai besoin de passer par le langage qui biaise et trahit. Car en effet, comme Sophie Proust l'écrit :

« Diriger, dans la mesure où les mots n'expriment pleinement la pensée, c'est dès le départ la trahir en la traduisant en signes linguistiques. En conséquence, diriger, consiste toujours à parler une autre langue ; en communiquant avec l'autre, le metteur en scène essaie de se faire comprendre pour une réalisation commune.»<sup>5</sup>

Malgré ses imprécisions et ses dérapages, le langage reste quand même le lien entre une pensée et un groupe - difficile de s'en débarrasser. À mes compagnons d'imaginaire, il faudra parler et adapter mon langage à chacun d'eux, afin de trouver le mot et la manière de les mener à l'endroit que je recherche.

Il y a plusieurs façons de parler à un acteur que l'on dirige. L'étude de Sophie Proust consacrée à la direction d'acteurs élabore une typologie des différentes paroles qu'utilisent les metteurs en scène : elle servira d'appui à la classification que j'élabore ici. Les quelques grands repères de la mise en scène du XX<sup>e</sup> siècle permettent d'établir un panorama des vocabulaires utilisés pour diriger les acteurs. J'en étudie quatre : le vocabulaire concret, le vocabulaire du personnage, le vocabulaire dramatique et le vocabulaire abstrait.

Le vocabulaire concret s'attache à trouver une traduction physique et précise d'un état donné. Il s'agit à la fois de donner des indications spatiales qui définissent la place de l'acteur dans l'espace, et des indications techniques qui permettent à l'acteur de se situer temporellement et physiquement dans la pièce. Un metteur en scène emblématique de ce vocabulaire serait Robert Wilson. Il dirige ses acteurs selon un vocabulaire très concret, qui est une manière d'agencer la composition plastique de l'espace : il dira par exemple de « baisser la main en deux minutes quarante-cinq secondes », ou de « tenir la pause pendant sept secondes »<sup>6</sup>, etc. La précision de ses indications ne réduit pas la liberté créatrice de l'acteur. En effet, si l'on se réfère à la biomécanique meyerholdienne, qui est un entraînement physique extrêmement précis visant à rendre l'acteur conscient de ses propres mécanismes, on s'aperçoit que la rigidité de son application est à la mesure de la liberté qu'elle insuffle aux acteurs. La fragmentation du mouvement en différentes phases (*otkaz, posil, totchka*) vise à développer la conscience qu'a l'acteur de son corps : plus il connaîtra les détails de la réaction d'un mouvement, plus ses niveaux de conscience seront développés, entraînant ainsi un déploiement de sa créativité.

Ce type de vocabulaire m'est utile quand je m'attache à construire une composition visuelle, presque photographique. Un simple regard placé au bon moment, un geste de la main dirigé au bon endroit peuvent faire naître des tensions entre les acteurs qu'aucun terme psychologique n'aurait réussi à susciter.

---

<sup>5</sup> PROUST Sophie, *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, Les Voies de l'acteur, ed. L'entretemps, 2006, p. 338

<sup>6</sup> MAURIN Frédéric, *Robert Wilson, Le temps pour voir, l'espace pour écouter*, Actes Sud, 2010, p.133

Souvent considéré comme son opposé, le vocabulaire du personnage utilise des termes relatifs à la construction psychologique du personnage : il s'agira de prétendre à l'adéquation entre l'acteur et la figure qu'il incarne. Dans la première phase du système stanislavskien, la vérité du personnage se trouve dans le texte et dans le comédien. En affinant ses capacités sensorielles et en apprenant à convoquer sa mémoire affective, le comédien construit le personnage à partir de sa propre expérience. L'un des outils de ce système est le travail de sous-texte, « instrument psychologique destiné à renseigner le comédien sur l'état intérieur du personnage », écrit Stanislavsky. Louis Jovet fait partie des directeurs d'acteur de personnages, car il a en effet une véritable croyance en l'existence du personnage. Le comédien serait le réceptacle permettant d'accueillir cette présence fantomatique :

« Il faudra quelque fois longtemps avant qu'il prenne conscience de l'objectivité de ce personnage. Il faudra plus longtemps encore pour qu'il prenne conscience de lui-même à l'intérieur de ce personnage, qu'on lui fasse éprouver, qu'il éprouve lui-même ce commerce intérieur, cette amitié, cet échange de sentiments entre sa sensibilité et ce fantôme, ce mannequin dans lequel il ne doit être d'abord que le mécanisme. »<sup>7</sup>

Le comédien serait donc un passeur d'existences. J'aime bien cette idée. Comme je travaille souvent avec des personnages, ce vocabulaire m'est utile dans la construction de sous-texte pour le parcours d'un acteur. Cependant, les acteurs que j'ai dirigés n'y sont pas tous sensibles et expriment un rejet, généralisé dans le monde du spectacle, pour la « psychologie » du personnage. Il faut donc toujours que je réajuste en donnant des indications concrètes ou dramatiques.

Le vocabulaire dramatique relève d'une analyse des enjeux d'une scène. On s'attachera alors à comprendre les différentes relations entre les personnages, leurs objectifs divergents, la raison de leur présence, et cela avant de définir un parcours individuel. Sophie Proust le définit ainsi : « implication ou détachement vis-à-vis de la psychologie, explication sémantique d'une réplique, clarification de la situation en définissant ou non des actions, contextualisation d'une partie en fonction du tout »<sup>8</sup>. Le vocabulaire dramatique s'appuie donc à la fois sur les données concrètes présentes dans le texte (répliques, *didascalies*, notes de l'auteur et préfaces...), mais également sur la relation de l'acteur avec ses partenaires de jeu. En effet, définir la situation réelle qui convoque deux personnes sur scène permet à l'acteur de toujours rester concret dans sa manière d'interpréter un texte. Thomas Ostermeier, influencé par la méthode Meisner, avait pour habitude de rappeler quelle était la situation quand il voyait que les acteurs n'étaient pas au bon endroit de jeu. Souvent, il comparait la situation de la scène à une situation quotidienne : il disait par exemple de réagir à la colère d'Arkadina à l'acte I, après le spectacle de Treplev, comme si c'était Valérie Dréville, l'actrice, qui soudain avait décidé de quitter la répétition.

Ce vocabulaire trouve une certaine efficacité quand on réalise une mise en scène à partir d'un texte pré-existant : il permet de poser les jalons des relations entre les personnages et des différentes motivations de chacun par rapport aux autres. Je crois qu'il donne également un cadre sécurisant permettant à l'acteur de se situer rapidement dans la pièce et d'en saisir les principaux enjeux.

Le dernier vocabulaire que je vois se dessiner est celui de l'abstraction. À l'opposé du vocabulaire concret qui s'attache à parvenir à un résultat précis, le vocabulaire abstrait s'intéresse davantage aux moyens de parvenir à un résultat qui n'est peut-être pas donné d'avance. Sophie Proust en donne un bel exemple dans son livre : « Je voudrais qu'il y ait du vide en toi », dit Gabily à ses acteurs. Il s'appuie donc sur l'imaginaire de l'acteur et sa capacité à transformer des mots en sensations, gestes, intonations. Il lui permet également d'inventer son propre chemin pour atteindre l'essence de la métaphore. L'abstraction fait donc appel à l'univers poétique de l'acteur et à sa sensibilité : elle ne conviendra peut-être pas à tous, car je crois qu'elle demande le partage d'un

---

<sup>7</sup> JOUVET Louis, *Le Comédien désincarné*, Champs arts, Poche, 2009, p.80

<sup>8</sup> PROUST Sophie, *op.cit.* p.328

imaginaire commun préalable. Le metteur en scène de l'abstraction serait donc celui qui travaille depuis longtemps avec les mêmes acteurs, ou celui qui aurait un temps long pour abreuver ses acteurs de son imaginaire. Interviewé par Sophie Proust, Claude Régy explique : « Il faut donner une nourriture mentale qui fait que tout le monde travaille un peu dans le même imaginaire, dans un imaginaire fait des mêmes éléments en tout cas. »<sup>9</sup>

C'est un vocabulaire que j'aime utiliser car il ouvre l'imaginaire de l'acteur. Je dirai volontiers : « il faut qu'il fasse peur en toi ». Si je vois que l'acteur n'y répond pas, je donnerai alors des indications plus concrètes - mais cela me frustrera toujours un peu, car je ne saurai dire d'avance comment il faut jouer « la peur en soi ». Je préférerais voir le comédien chercher, se laisser aller à l'exploration sensible de cette indication.

Tous ces vocabulaires me servent à différents moments de la création et leur degré d'utilisation varie selon l'objet sur lequel nous travaillons et les comédiens choisis pour l'interpréter. Quoi qu'il arrive, chaque acteur interprétera ma consigne et mon langage comme il le souhaite, sous le prisme de sa propre vision, et c'est pourquoi il me faudra sans cesse me répéter et m'ajuster. Comme le dit Luc Bondy, il s'agit avant tout de prendre du temps :

« L'acteur et le metteur en scène, lorsqu'ils se rencontrent pour la première fois, doivent d'abord apprendre à communiquer, à échanger, à s'accorder, et cela risque de prendre tellement de temps qu'il n'en reste plus pour le travail pour lequel ils ont décidé de se rencontrer. »<sup>10</sup>

Pour le stage avec Luk Perceval, j'avais décidé de travailler avec une amie de longue date, justement parce que cette phase d'accord et de partage d'imaginaire était déjà passée, ancrée en nous, et que nous n'allions pas chercher notre vocabulaire commun. Je désirais travailler sur les vies inscrites à l'intérieur de nos corps, qui viennent de nos ancêtres ou des gens qui nous ont traversés, et qui se mettent parfois à déborder de soi. Bien qu'elle ne soit pas comédienne, j'ai demandé à cette amie de m'accompagner dans cette aventure car je savais qu'elle traversait des problématiques similaires, notamment sur le phénomène des jumeaux parasites. J'ai ressenti à quel point il m'était plus facile de me faire comprendre et d'être constamment dans une exploration à deux. Ces quatre jours de direction ont été révélateurs : pour une fois, je touchais vraiment à l'essence de ce qui me traverse, au point que les répétitions étaient parfois douloureuses, et que nous ne travaillions « au plateau » (dans le monte-charge) que deux heures par jour au maximum.

C'est une expérience de direction d'acteurs dont je me sens beaucoup plus proche que mon travail sur *Le Disparu*, par exemple. Lors de la répétition d'une scène dont l'atmosphère d'étrangeté était délicate à susciter, j'avais du mal à exprimer ce que je cherchais. Marion est venue me souffler de parler aux comédiens de projections de voix, de situations, de volonté des personnages. Cela a pu donner un résultat immédiat mais trop extérieur : l'essence de la scène n'avait pas été atteinte par les comédiens, parce qu'ils la traversaient depuis l'extérieur, certainement depuis l'idée qu'ils s'étaient faite du résultat auquel j'aspirais. Il aurait fallu que je parvienne à emmener les comédiens dans l'imaginaire qui satellisait autour de la notion d'inquiétante étrangeté pour qu'une véritable expérience se dégage de ce concept théorique.

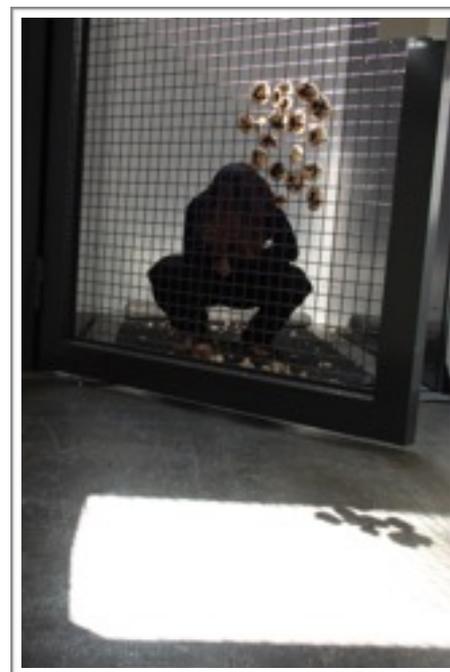


Photo de répétition, stage dirigé par Luk Perceval

<sup>9</sup> PROUST Sophie, *op.cit.*, p.397

<sup>10</sup> *ibid.*, p.283

En effet, **j'aimerais voir sur scène des comédiens qui traversent corporellement un état ou une situation, des comédiens dont la chair intérieure est marquée par cet état, et qui se laissent transformer intérieurement par la fable. Je m'intéresse donc à la rencontre entre l'état présent du comédien (sa biographie, son être-là) et une fiction qui puisse le dépasser, le « transcender ».** Je ne veux pas savoir ce qu'il a réellement traversé dans sa vie, je ne m'intéresse pas à son intimité, mais j'aimerais que ce que nous travaillons soit infusé par son être. Pour cela, le vocabulaire que j'utilise part souvent du comédien lui-même, de ses impulsions. Il décrit une lutte entre ce que la tête veut et ce que le corps fait, entre ce qu'une partie du cerveau dicte et ce que l'autre partie fait agir. Voici quelques exemples de mots, à la fois abstraits et concrets, qui traversent ma bouche quand je dirige un acteur :

- se provoquer soi-même, se surprendre soi-même
- ne pas penser
- ne pas se contenir
- trouver le plaisir du jeu
- suivre une impulsion personnelle
- explorer, augmenter, élargir les impulsions personnelles
- chercher la torsion intérieure, la contradiction
- ça vient du ventre
- ça vient de la chair

Sophie Proust écrit : « [le directeur d'acteurs] développe autour du texte ou de l'objet de création une poétique constituant une dramaturgie ambulante. »<sup>11</sup> **Pour moi, la fondation de cette dramaturgie ambulante constitue le matériau essentiel pour commencer une création théâtrale : sans elle, il ne peut y avoir de dialogue ni d'échange avec l'équipe artistique.**

## **- Comment garder son imaginaire ouvert ?**

*"If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, Infinite. For man has closed himself up, till he sees all things thro' narrow chinks of his cavern."* William Blake<sup>12</sup>.

**Mon ambition est de réussir à faire voyager l'acteur dans un réseau d'images, de sensations et de réflexions sans qu'elles ne ferment ni ne contraignent son imaginaire. J'aimerais qu'il y ait toujours un va-et-vient entre mon intérieur et le leur, entre mes références et les leurs.**

Lorsque je travaillais avec Caroline pour le stage mené par Sven Kreter et Laurent Berger, je lui avais confectionné une petite fiche qui résumait le parcours intérieur de son personnage. Le vocabulaire que j'employais était inspiré des monologues intérieurs d'Ariane dans *Belle du Seigneur* d'Albert Cohen. En voici un court extrait :

00"20 :

Elle décide d'allumer la télé, c'est plus fort qu'elle. Elle tombe sur une émission de poisson. Elle regarde, fascinée. Elle se dit qu'elle aimerait bien être fluorescente pour faire peur aux gens la nuit. Elle regarde un peu ses bocal, comme si elle cherchait à comprendre les mécanismes de la vie aquatique. Elle se dit que ce sera son objectif de la journée : devenir un poisson fluorescent.

Comment joue-t-on la femme qui veut devenir un poisson fluorescent ? Ça semble absurde. Je crois qu'il ne s'agissait pas tant de faire transparaître cet objectif insensé, mais d'invoquer les forces imaginatives de la comédienne, afin qu'elle irradie les spectateurs de son monde intérieur. Cependant, nous n'avions pas réussi à atteindre cet objectif - peut-être que mes indications étaient trop abstraites ou que je n'avais pas trouvé en elle la résonance à mes obsessions. Il y a certes un grand danger à

---

<sup>11</sup> *ibid.*, p.334

<sup>12</sup> BLAKE William, objet 14, *Le Mariage du ciel et de l'enfer*

partager d'emblée un imaginaire abstrait : le comédien se met à penser : « ce metteur en scène est fou », « il veut vraiment que je fasse le poisson fluorescent ?! », « bon, j'vais lui faire son trip et puis basta ».

*Quand Husserl tente de définir l'imaginaire dans Phantasia, conscience d'image, souvenir, il parle du « domaine des ombres » et dit : « je quitte le sol des faits donnés (...) je me transporte dans le monde des phantasiai ». Le monde des phantasiai, c'est là où l'on croise les dragons, les centaures, les sirènes, tous ces êtres qui n'ont pas d'ancrage dans le monde objectif. Il est impossible de situer le centaure dans notre espace, ni dans un autre espace qui serait la continuité du nôtre : le centaure fait partie d'un monde flottant, dans lequel pourtant nous nous transportons. Ainsi, les objets des phantasiai n'ont d'ancrage ni dans le temps ni dans l'espace - ils sont ailleurs, in-situables. Ils se caractérisent par leur instabilité, leur fugacité, leur fragilité et se tiennent en suspend, en équilibre temporaire. Pourtant, il y a bien apparition : l'image (issue des phantasiai) n'est pas un flou absolu. L'image peut donc faire concurrence au réel.<sup>13</sup>*

*Nous repoussons le réel non pas pour l'oublier mais pour montrer qu'il n'est pas uniquement ce qu'il prétend être.*

Les indications imagées que je donne servent à ouvrir l'imaginaire des comédiens : ils se mettent alors en posture d'exploration plutôt que de chercher un résultat immédiat. Le travail de Krystian Lupa repose lui aussi sur l'imaginaire du comédien : le monologue intérieur est un moyen de convoquer la « fantaisie » du comédien. Mélodie Richard et Matthieu Sampeur, comédiens dans *Salle d'attente* (2011), décrivent ce processus dans l'interview que je leur ai consacrée :

<https://www.youtube.com/watch?v=jgYmm684wPY>

Mélodie : Il cherche toujours à mettre la personne, l'acteur et le personnage, enfin cette espèce d'être hybride qui naît de la fusion des deux, à un endroit malgré tout de grande provocation. C'est toujours une pensée qui est confrontée à un désir trop fort, ou à une angoisse trop grande : il cherche des endroits où l'esprit est provoqué. Pas de crise, hein. Mais c'est un endroit quand même extrême dans la fantaisie, dans l'imaginaire.

Maxine : Et qui part de vous.

Mélodie : Ça toujours, oui, toujours. Et on le voit bien quand lui il nous « dirige » - entre guillemets parce que c'est plus une façon de nous emporter avec lui : il nous emporte dans sa fantaisie en parlant. Et c'est toujours des espèces de forces centrifuges, ou comme une vis qui fore de plus en plus profond, d'ailleurs il tourne en rond en marchant sur le plateau et ça fait des espèces de spirales qui pourraient se rapprocher soit de la folie, soit de la création, soit de l'écriture. Thomas Bernhard qui est un de ses écrivains phare, c'est une pensée et une écriture, qui par la pensée et par l'écriture devient de plus en plus extrême...

Le monologue intérieur c'est un outil de découverte de l'âme humaine, tu vois, ça va très très loin. Et pour ça, il nous provoque par des situations ou des images mentales ou des blagues parce qu'il a énormément d'humour, pour débloquer des zones du cerveau. C'est pas parce qu'on écrit de façon continue ou automatique que ça va nous faire sauter, tu peux continuer à être dans ton être social complètement bloqué et tout ça, et rien découvrir.

Le but c'est de découvrir des choses, c'est pas juste être tout le temps en train de penser...

Matthieu : Lui il appelle ça « la masturbation du cerveau » mais avec une provocation très très forte.

Mélodie : Faut que ça irrite.

Matthieu : C'est tranchant, c'est des pensées qui doivent couper.

Maxine : Ce sont des expériences d'acteur, d'être humain, qui sont très fortes, qui vous déplace beaucoup ?

Matthieu : C'est vertigineux. Tu sais plus ce qui est de l'ordre de ton imagination, tu sais plus qui te provoque, si c'est toi-même qui te provoque, si c'est ton imagination, tu sais plus si ce que tu écris ça vient de toi ou de ton imaginaire, c'est un truc très flou, très étrange.

Maxine : T'es un peu dans un état second.

---

<sup>13</sup> lire à ce sujet : thèse sur l'imaginaire dans l'expérience théâtrale : <http://www.theses.fr/2011PEST0026>

Mérodie : On n'y arrive pas tout le temps. Certes il y a des moments où tu perçois cet état second comme ça. Mais c'est pas facile, d'ailleurs les spectateurs il en est très rarement content parce que ce qu'il demande à ses acteurs c'est comme un être à part, un être que tu connais pas.

Matthieu : Il s'intéresse toujours à des thématiques comme ça : ses personnages sont toujours des personnages désocialisés, que ce soit par la marginalité, par la folie, par la maladie, pour justement chercher le fondement de l'être humain quand il est nu, quand il n'est plus construit par l'auto-censure et la censure dans laquelle on vit. Donc c'est forcément vertigineux parce que t'es obligé d'aller chercher en toi ce qu'il y a de plus marginal, ce qu'il y a de plus dangereux.

Et puis c'est une manière de travailler avec lui où c'est pas tu fais tes 8 ou 10h de répétition et ensuite tu coupes, tu retournes dans ta petite vie. Non c'est un travail qui t'avale complètement, qui fait que si t'acceptes de jouer ce jeu là, tu sais plus qui t'es. C'est ce qu'il appelle « la danse avec le personnage », où t'acceptes tout ce qui t'arrive à partir du moment où t'es dans cet état de provocation permanente. Si tu te réveilles à 3h du matin avec l'envie de sortir alors que c'est la première demain, bon ben tu y vas, tu sors, tu te dis pas : non, mon acteur doit être en forme pour demain alors tu prends un cachetons pour dormir. C'est tout un truc comme ça qui se dépose.

J'ai la sensation qu'en effectuant un voyage à l'intérieur d'eux-mêmes, les comédiens parviendront à ouvrir les portes perceptives des spectateurs vers l'imaginaire.

=> voir aussi : *Charte de travail (sur le vocabulaire utilisé)*

=> voir aussi : *Sous la peau (sur la question des états seconds et de la transe)*

## Le langage fait-il le lien entre l'intérieur et l'extérieur ?

Dans la plupart des pièces de théâtre, le langage est en réalité un masque : il sert à voiler la situation, à la dénier ou à la transformer. Il y a toujours une contradiction fondamentale entre la parole et le désir profond des personnages. On ne sort pas de « l'impossibilité constitutive du langage à dire le réel »<sup>14</sup>. Alors quel langage trouver pour effectuer le passage de l'intérieur à l'extérieur ? Quelle transformation le langage devrait-il subir pour se faire l'interprète véritable de notre vie intérieure ?

### **- Le langage pour sortir de soi**

*« Je suis en saison de parole. Si je ne parle pas, je meurs lentement du dedans. Je mourais jusqu'à la surface, ne resterait de moi que l'épluchure, l'enveloppe. » Chaidana dans La Vie et Demi de Sony Labou Tansi.*

Désert, encore. Solal sait pourtant qu'il est sur le bon chemin. Mais rien ne pousse. Tout semble croupir sous l'éclat vertigineux du soleil. L'étendue du vide, il se dit que le néant ça doit ressembler à ça : le silence d'un désert où rien ne pousse. Quelque part, le monde ne tourne pas rond.

Quand il rencontre la Pulpeuse aux poils d'argent, c'est comme mordre dans une orange. Ça dégouline, ça jute, c'est amer et frais. Après des mois de solitude et de silence, ça se met à parler. Il y a quelque chose en lui qui agite de la langue et projette vers la Pulpeuse. Ça sort comme du vide mais c'est là.

Alors la Pulpeuse verse quelques gouttes sur la fissure de Solal et disparaît comme par mirage.

Je suis fascinée par les processus de moisissure. Pour moi ne pas parler c'est laisser moisir son intérieur. Il y a bien avec le langage l'idée d'un lien entre l'intérieur et l'extérieur. Le langage me fait me tenir en dehors de moi. J'aime bien la manière dont Novarina décrit ce phénomène dans *Le théâtre des paroles* :

---

<sup>14</sup> Benhamou Anne-François, « Organiser le secret : Patrice Chéreau, le texte et l'acteur », in *Brûler les planches, Crever l'écran, La présence de l'acteur*, Farcy Gérard-Denis et Prédal René, Les Voies de l'acteur, ed. L'entretemps, 2004, p.77

« Quand nous parlons, il y a dans notre parole un exil, une séparation d'avec nous-mêmes, une faille d'obscurité, une lumière, une autre présence et quelque chose qui nous sépare de nous. Parler est une scission de soi, un don, un départ. La parole part du moi en ce sens qu'elle le quitte. »<sup>15</sup>

Dans l'exercice *Interacting with the innerpartner*, où il s'agit notamment d'exprimer vocalement et corporellement une intériorité donnée ici et maintenant, la voix occupe une place centrale. Son créateur Ivan Vyskočil en souligne l'importance : « La voix est véritablement la seule et unique manière de sortir de soi-même »<sup>16</sup>. Je me rappelle des premières séances de travail, où nous étions tous novices en la matière : la voix n'intervenait qu'au bout de plusieurs essais (chaque séance permettait en général deux passages au plateau) et de façon sporadique, indécelable, presque imperceptible, sous forme de grommelots incompréhensibles. C'était comme si au moment où l'on devait être le plus proche de soi-même, le langage échappait. On ne trouve plus les mots pour se dire. Les intervenants insistaient pour que l'on convoque au maximum notre organe vocal, car faire résonner la voix dans l'espace permet d'en entendre l'écho et de pouvoir y répondre : ainsi se créer le dialogue. Chez les comédiens à qui je fais pratiquer cet exercice, j'observe une double tendance : soit la voix arrive d'emblée en flot continu de paroles pas forcément compréhensibles, soit elle peine terriblement à se faire entendre. Dans les deux situations, elle révèle sa qualité d'intermédiaire entre l'intérieur et l'extérieur.

Je m'interroge beaucoup sur ce non-langage qui sort de nos voix lors de cet exercice. D'où vient-il ? Pourquoi me touche-t-il davantage que la langue articulée qu'on nous a apprise ? Serait-ce parce qu'il est plus ouvert, qu'il ose ne pas saisir les choses, ne pas les enfermer dans une suite logique qui les étrangle ?

## - Renoncer au langage pour trouver une langue souterraine ?

Solal arrive à une frontière. Il sait que c'est la fin d'un monde parce qu'il y a un grand trou devant lui. L'horizon reste sec. À sa droite apparaît soudain un escalier qui se déploie sous ses pieds. Il le voit se former petit à petit et s'enfoncer de plus en plus profondément dans le trou sombre. Il ne finit plus. Alors Solal descend.

Je n'ai pas eu beaucoup de ce qu'on appelle des chocs esthétiques au théâtre - *Powers of theatrical madness* de Jan Fabre en fait partie. Ce n'était pas à proprement parler un choc mais plutôt une véritable expérience. Pendant quatre heures j'ai voyagé, j'ai été surprise, j'ai jubilé, j'ai été perdue, j'ai été ailleurs, j'ai été différente. En lisant le *Guerrier de la beauté*, j'ai compris pourquoi cette pièce m'avait *intrinsèquement* touchée. Jan Fabre écrit :

« La présence d'animaux, les éléments de contes de fées, le sentiment de rêve dans mon oeuvre constituent une introduction à la compréhension d'un langage oublié. Ce langage, nous le portons tous en nous mais nous le refoulons, parce qu'il contient l'anarchie de la nature. (...) C'est un langage d'intensité, d'instinct, d'intuition ».<sup>17</sup>

Dans ma cosmogonie esthétique, on trouve beaucoup d'artistes qui transforment le langage : ils parviennent à créer un pont entre notre intériorité inexprimable et les mots, sans pour autant s'assujettir à leur grammaire. Ce que je cherche, c'est ce que Serge Martin décrit de la langue de Rabelais, qui déploie « un monde souterrain, anarchique, instinctif et onirique [qui] surgit de l'inconscient et éclate dans une effusion énorme » ; une langue où « il y a abus, redondance, trop plein, débordement, dépense, vitalité excessive, immensité, inventions en tous genres, expansion, accumulation, profusion, prolifération, hilarité, délire, orgasme torrentiel, démesure, monstruosité. »<sup>18</sup>

<sup>15</sup> NOVARINA Valère, *Le théâtre des paroles*, ed. P.O.L., 2007, p.238

<sup>16</sup> ČUNDERLE Michal et KOMLOSI Alexander, *(Inter)acting with the Inner Partner : Principles and Practice*. PDF. 2011

<sup>17</sup> FABRE Jan, *Le Guerrier de la beauté*, entretiens avec Hugo de Greef et Jan Hoet, trad. Willy Devos, ed. L'Arche, 1994, p.26

<sup>18</sup> MARTIN Serge, *Le Fou, Roi des théâtres*, Les Voies de l'acteur, ed. L'Entretiens, 2003, p.79

Paradoxalement, la langue que je cherche est ici trouvée dans un chef d'oeuvre littéraire - elle est donc totalement extérieure au comédien.

Peut-être est-ce ainsi que je trouverai la manière de sortir de mon aporie : je croyais en effet que si je parvenais à faire sortir des acteurs une langue inconnue, on y verrait quelque chose d'essentiel et de magique. Je rêvais d'une langue faite de grommelots, d'incompréhensions, de cris pour soi-même surprenants, etc. Mais les expérimentations que j'ai réalisées n'ont pas suffisamment réussi à la faire émerger, cette langue incandescente. **Il est possible que ce soit dans la confrontation de l'intériorité des comédiens avec une langue puissante et littéraire que je parviendrai à faire surgir nos langues oubliées, ces langues de la descente en nous.**

=> voir aussi : *Cosmogonie & exercices* (pour un aperçu des artistes auxquels j'aime me référer)

*Le ventre est le deuxième cerveau. Il contient deux cents millions de neurones chargés de notre digestion. Il produit 95% de la sérotonine, neurotransmetteur qui participe à la gestion des émotions. Les chercheurs ont donc découvert que ce n'est pas uniquement la tête qui influence le ventre, mais que l'inverse était sûrement plus courant.*



## - D'où me vient ce cri ?

Dans *L'ordre des morts*, Claude Régy écrit : « l'arrivée de la parole chez l'homme est relativement tardive, c'est ce qui fait qu'elle est bâtarde (...) le cri appartient à une couche du cerveau beaucoup plus profonde que celle de la parole. ». Plus loin, il raconte : « Quelquefois pendant les répétitions, quand je ne sais pas comment faire autrement, je pousse des cris qui envoient des énergies. Je dis souvent qu'il faut crier même si le texte n'exige pas le cri. »<sup>19</sup>

=> à propos du cri de Michael Lonsdale dans *Indian Song* de Marguerite Duras<sup>20</sup> :

<https://www.youtube.com/watch?v=tM5tkxldWd0>

*Indian Song* : « Je vais leur demander qu'ils me gardent ici ce soir. Pour que quelque chose ait lieu entre vous et moi, un incident public. Je ne sais que crier. Mais qu'ils le sachent au moins qu'on peut crier en amour. Je sais, ils seront mal à l'aise. Et puis ils recommenceront à parler. Je sais même que vous ne direz à personne que vous étiez d'accord. »

Michael Lonsdale : Ça m'a mis dans un état un peu second, hein. Mais après, enfin le soir, je me suis senti bien. Mais j'avais la voix cassée, oui. Oui, ça j'en garde un souvenir marquant, parce que j'avais jamais fait ça de ma vie. Voilà, ma petite expérience du cri prolongé. Parce que ce n'était pas juste un cri. Il part, il sort dans la nature, dans la jardin, il dit : « Oui, laissez moi avec elle encore une fois », etc. On se rend compte que dans des moments comme ça on est capable de faire n'importe quoi.

[on entend le cri]

<sup>19</sup> RÉGY Claude, *L'ordre des morts*, éd. Les Solitaires Intempestifs, 1999, p.16

<sup>20</sup> une émission de *Creation on Air*, France Culture, 2 décembre 2015

Michel Chion : Le film, *Indian Song*, est magnifique. On voit des gens très habillés qui dansent de cette manière très codée, puis l'orchestre qui joue volontairement - c'est génial - dans un style de casino troisième catégorie, des voix qui papotent, des gens... le cadre social est très fort. Et tout ça est environné par une jungle, enfin c'est l'exotisme même. Et, ce qu'il a fait, Michael Lonsdale, c'est sublime, et très émouvant. Dans son cas, avant de crier, il dit : « gardez moi, je veux rester avec elle ». C'est une phrase, ça dit quelque chose, c'est pas aïe aïe aïe, c'est pas un cri. C'est du parlé, c'est un discours, une demande hurlée, une supplication. Au risque de paraître ridicule, lamentable, lâche, etc. On cesse d'avoir peur de la laideur, de la laideur ou de la honte qu'il y a à supplier. Et donc, ça commence par une supplication. Après ce sont des cris comme d'une bête mais ça commence par une supplication qui est une demande qui s'adresse, dans le cas de Marguerite Duras, à tout le monde.

Cioran, *La chute dans le temps* : « Nous devrions avoir la faculté de hurler un quart d'heure par jour au moins. Il faudrait même que l'on créa à cette fin des hurloirs. La parole est vide, exténuée, sans contact avec nos profondeurs, il en est aucune qui en émane ni qui y descende. Mode d'expression du sang, le hurlement en revanche nous soulève, nous fortifie et quelque fois nous guérit. L'homme qui se contient, qui se domine en toute rencontre, l'homme distingué en somme, est virtuellement indétriqué. Il en est de même de quiconque souffre en silence. Si nous tenons à un minimum d'équilibre, remettons nous au cri. Ne perdons aucune occasion de nous y jeter, et d'en proclamer l'urgence. »

*Dans Le voyage initiatique, Mary Balmary écrit :*

*« Permettez-moi de relever de simples évidences anatomiques. Naître d'en bas, nous connaissons : nous avons été générés de la rencontre des sexes et nous sommes nés d'en bas d'un corps. Naître d'en haut, est-ce que ça peut vouloir dire quelque chose de corporel ? En haut du corps, comme en réponse aux sexes, il y a la bouche et la langue. On peut remarquer que les deux organes nécessaires à la parole sont comme la réunion des deux organes séparés des sexes. (...) un voyage qui irait de l'être sexué à l'être parlant. »<sup>21</sup>*

*Il est commun de considérer que ce qui élève l'Homme et le hisse au-delà de l'animal est ce langage que nous sommes les seuls à maîtriser. La quête de l'Homme serait donc de toujours faire hommage à cette faculté qui nous a été transmise en cherchant à aller plus haut, en dépassant et transcendant notre condition animale. Dans la même conférence sur le voyage initiatique, Dany-Robert Dufour explique que cette quête se traduit par un voyage du Très-Bas vers le Très-Haut. Notre inachèvement ontologique pourrait être comblé si l'on quitte le Très-Bas. Le Très-Bas, « c'est vous, c'est moi, c'est l'homme. C'est celui qui se caractérise d'être jeté dans le monde, inachevé. »<sup>22</sup> Le mouvement de ce voyage est donc vertical. Deleuze fait également état de cet élan vertical dans son cours 41-3 du 17 Mai 1983 :*

*« L'Expressionnisme n'a jamais fait qu'une chose : crier. Et crier, c'est aussi bien repousser - et l'image de cette pensée expressionniste, c'est quoi ? Cette fois-ci ce serait comme une pyramide ou un triangle dont le sommet ne cesserait pas de monter tout en repoussant la base. (...) Imaginez un triangle qui ne cesse de monter son sommet - ah ! c'est la fabrication de la vie... fabrication, que dis-je, c'est la construction de la vie spirituelle moderne - tout en repoussant sa base qui est le tumulte et le chaos du monde moderne. Et son seul moyen d'expression, c'est le cri, qui a un double aspect : repousser la base, je repousse la base de mon pied, et en même temps de ma tête je ne cesse d'élever la pointe du triangle, et de ma tête à mes pieds et de mes pieds à ma tête il y a le cri, le cri qui est tourné vers (...) - le cri il est tourné, là, il exprime à la fois cet effort pour se désengluer du tumulte et du chaos et cette ouverture vers un monde spirituel, la bouche qui crie. »<sup>23</sup>*

*Il y a quelque chose qui cloche. L'élévation spirituelle ne devrait pas être une fuite vers le haut, une fuite du chaos et du tumulte d'en bas. Il ne faut pas fuir. Il faut aller à la rencontre, créer un entrechoquement des mondes, des reconnaissances. Je ne vais pas vers le haut pour fuir le bas, je vais vers le bas pour y rencontrer le haut. Je descends. Le cri vient d'en bas, il vient des tripes : c'est l'esprit qui vient descendre dans les entrailles et annuler sa présence souveraine. Y'aurait alors au fond de notre ventre un quelque chose qui n'aurait pas besoin de bouche ni de langue.*

<sup>21</sup> BALMARY Marie dans *Le Voyage Initiatique*, ouvrage collectif, collection Rencontres, Albin Michel, 2011, p.17

<sup>22</sup> DUFOUR Dany-Robert, op.cit. p.32

<sup>23</sup> « La voix de Gilles Deleuze » [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=251](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=251)

Bataille écrit en 1930 dans son article « Bouche » :

« Dans les grandes occasions, la vie humaine se concentre encore bestialement dans la bouche, la colère fait grincer les dents, la terreur et la souffrance atroce font de la bouche l'organe des cris déchirants. Il est facile d'observer à ce sujet que l'individu bouleversé relève la tête en tendant le cou frénétiquement, en sorte que sa bouche vient se placer, autant qu'il est possible, dans le prolongement de la colonne vertébrale, c'est-à-dire dans la position qu'elle occupe normalement dans la constitution animale. Comme si des impulsions explosives devaient jaillir directement du corps par la bouche sous forme de vociférations »<sup>24</sup>

Quelles sont ces grandes occasions ? Quand Michael Lonsdale crie son amour et son désespoir dans *India Song* de Duras ? Quand je suis seule dans la forêt ? Quand on entre sur scène et que la vue de ces yeux rivés sur soi est insoutenable ? Quel est ce cri ?

=> voir aussi : *Sous la peau* (pour cette recherche de l'indicible).

---

<sup>24</sup> BATAILLE George, « Bouche », *Documents*, 7 (1930) in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1970, p. 299-300

# LA TRANSMISSION DE SAVOIRS

## Le savoir du metteur en scène doit-il est transmis aux acteurs ? De quelle manière ?

Avant le début de chaque travail, je tisse un réseau intelligent (d'*inter-ligere*, mettre en lien) de savoirs théoriques et d'éléments plus métaphoriques permettant d'analyser l'oeuvre ou la matière sur laquelle je vais me pencher. Cependant, une fois que je suis face à l'acteur, je ne sais plus comment placer ce savoir. D'un côté, j'aurais tendance à vouloir tout lui partager, d'un seul bloc, afin que l'on se retrouve au même endroit de connaissance. De l'autre, j'aime être partisane du secret dont parle Claude Régy : « Je crois beaucoup au secret. Je crois qu'il faut garder des choses secrètes, que l'oeuvre elle-même écrite contient un secret, qui était sans doute quelque chose de la zone secrète de l'auteur. »<sup>25</sup> Le secret invite l'acteur à la recherche, à la découverte du mystère - il le met dans une posture créatrice. Mais trop de secrets peut également le perdre et annihiler son désir, jusqu'à ce qu'il se sente totalement exclu du processus de création.

Je n'arrive pas bien encore à séparer ce qui est de l'ordre de ma nourriture intellectuelle personnelle de ce qui peut constituer une nourriture pour l'acteur. J'ai souvent tendance à partager des textes, des images et des musiques sans les analyser, pour que les acteurs les saisissent intuitivement.

Juste avant de présenter notre étape de travail Masterbräu, j'ai étalé par terre divers documents iconographiques et distribué de courtes phrases à chacun des acteurs, que nous avons lues ensemble. Je pensais naïvement que la lecture de ces citations, qui résonnent en moi et éveillent un vaste imaginaire, allait susciter une sorte de révélation chez les acteurs : « ah oui, je comprends, c'est ça qu'on cherche » est ce que je m'attendais à entendre de leurs bouches. Évidemment, ça n'était pas le cas. Et ça l'est rarement, à en croire le témoignage de l'acteur Claude Duparfait : « je n'ai encore jamais eu l'expérience d'une indication fondamentale du metteur en scène qui, comme une étincelle, révélerait le rôle »<sup>26</sup>. Je crois que cette matière intellectuelle ou poétique a besoin d'un prisme pour être transmise. Après avoir sélectionné ce qui *doit* être dit, il s'agit de trouver la manière de le transmettre : soit en prenant le temps de l'analyser, soit en choisissant délibérément de ne pas en parler, soit en invitant les acteurs à échanger entre eux, etc.

Il est difficile de maîtriser l'impact qu'aura ce savoir sur le travail d'acteur. Parfois, les références que l'on communique à l'acteur peuvent être mal interprétées. Quand je travaillais avec Paul sur les autobiographies d'Albert Cohen, je lui ai montré la scène dans *Mauvais Sang* de Leos Carax, dans laquelle on voit Denis Lavant courir et danser dans la rue sur une chanson de David Bowie. Je lui expliquais que pour la scène de danse sur laquelle nous étions en train de travailler, je cherchais un état similaire : débordement, perte de contrôle, explosion de joie ou de démence. Il m'avoue peu de temps après qu'il était mal à l'aise en voyant la vidéo : à son sens, celle-ci ne faisait que creuser l'écart entre ce à quoi j'aspirais et ce qu'il pouvait effectivement réaliser. Pour moi, il ne s'agissait en aucun cas d'amener Paul à reproduire cette scène mais simplement de lui donner des éléments référentiels sur lesquels il pouvait s'appuyer afin d'exemplifier mes indications. Cela rejoint également la problématique de la monstration : un metteur en scène va au plateau pour illustrer l'indication qu'il a donné à l'acteur et le mettre sur la piste d'une manière d'effectuer cette indication. Certains acteurs peuvent se trouver très fragilisés par cette intrusion du metteur en scène dans leur espace de création et en ressortir complètement bloqués. Ils ont alors la sensation d'être incapables de satisfaire le désir du metteur en scène.

Avant chaque création, il faudrait que je m'interroge sur la matière accumulée : dois-je la transmettre totalement ou partiellement ? sur quelle durée ? dois-je prendre le temps de l'analyser ou est-ce que je choisis de la laisser infuser de façon souterraine ? quels secrets garder ?

---

<sup>25</sup> PROUST Sophie, *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, Les Voies de l'acteur, éd. L'entretemps, 2006, p. 312

<sup>26</sup> *ibid.*, p.311

où se cache-t-il ?

le travailler

## LE PRÉSENT

improviser

s'échapper du futur

## Quel est le temps de la répétition ? Comment se maintenir et maintenir les comédiens dans le présent ?

Dans l'air flotte le temps. Solal ne sait plus depuis combien de temps il voyage. Ses pas se rapprochent de l'errance. Au fond de lui, une sensation imperceptible, comme un vertige qui le fait tomber. Il y a quelque chose qui se retourne à l'intérieur de lui. Je suis là, à l'envers du monde, dit-il mais ses mots ne trouvent pas de résonance dans le vide et ils reviennent à lui en fragments. Ma main est celle d'hier, mon ventre vient demain.

Solal passe à travers un cube transparent suspendu au-dessus du sable. Station. Cliquetis, sifflements aigus, douceur. La tête en bas, il se regarde : il se voit comme il était dans quatre ans, puis il retourne au moment de sa mort, avant de revenir à son enveloppe de maintenant. Il est paré, ses plumes exposées autour de son crâne.

## Descendre dans le présent

### - Où se cache le présent ?

Le temps de répétition correspond à l'entrée dans une nouvelle dimension temporelle. Notre rapport au temps en sera complètement transformé. On aura cette sensation d'appartenir à un autre monde, de ne pas marcher dans le même sens que le mouvement de la terre. Il est bizarre ce mot, « répétition ». On préfère le *Probe* allemand ou le *ensayo* espagnol, qui rendent mieux compte du caractère expérimental de ce qu'il passe : un tâtonnement. Ou encore le *rehearsal* anglais, qui signifie creuser à nouveau. Mais « répéter ». Ça voudrait dire que quelque chose a eu lieu et qu'on souhaite qu'il vienne à nouveau : on travaille à en recréer les conditions d'apparition. Quand on répète, on est donc en train de produire du futur à partir du passé.

Pourtant, au milieu de tout ça, on cherche le présent. L'époque contemporaine est d'ailleurs baignée dans le jargon de l'instant présent dont on use et on abuse comme la promesse d'un bien-être quotidien. On le traque comme un animal rare, parce qu'on sait qu'il sera la sève permettant à tout travail, à toute existence, non seulement de se tenir mais de rayonner. Quoi qu'on en pense, ce terme reste à la source même de tout événement théâtral : c'est dans la rencontre au présent que le théâtre peut avoir lieu. On cherchera donc à intensifier ce rapport qui semble être une des dernières forces du théâtre contre le cinéma. On travaillera sur la présence de l'acteur, cette présence qui le rend *magiquement là*, au coeur de l'événement théâtral. Et quand finalement, on le tient, ce présent, comment le garder ? **L'art de l'acteur et du metteur en scène serait de savoir maintenir les conditions permettant au « présent », à ce « je-ne-sais-quoi » d'apparaître à la fois en répétition et en représentations.**

*On peut aussi tenter de définir le présent en reprenant la terminologie d'Heidegger (Être et Temps) : selon le philosophe, il n'y a pas d'autre monde que celui qui se manifeste, qui apparaît à nos yeux. L'existence s'inscrit donc sur le mode de l'apparence, elle est de l'étant : le participe présent indique que quelque chose est en train d'être, de se produire, de survenir. Le comédien que l'on qualifie de « présent » a cette puissance d'apparition, de surgissement. Il s'inscrit dans un mouvement, une éclosion, un devenir.*

Au théâtre, nous désirons voir ces éclosions qui donnent l'impression que le comédien vit telle aventure ou dit telle réplique pour la première fois. Certains comédiens sont naturellement doués de cette présence et donnent la sensation d'inventer à chaque fois dans le moment présent - tout comme le feraient d'ailleurs un enfant, un vieillard ou un animal. Quand on est spectateur d'un comédien « présent », on a l'impression qu'il y a une véritable corrélation entre l'acteur et le personnage, c'est-à-dire qu'il n'y a aucun indice trompeur révélant que l'acteur est en train de suivre un chemin tout tracé par le personnage, l'écriture ou la mise en scène. Je dirais dans ce cas, pour continuer avec Heidegger, qu'il y a *un passage de l'existence dans un corps*.

## - Peut-on travailler la présence de l'acteur ?

Si certaines personnes naissent dotées de cette présence qui les entoure à la manière d'une aura (dès qu'ils entrent en scène ou dans un café, ils happent les autres corps, ils concentrent les regards vers eux), il est pourtant possible d'en faire un objet de travail et d'approfondissement pour l'acteur.

La sensation d'invention instantanée est une des qualités de la présence qui m'intéresse et que j'étudie, bien qu'elle ne soit pas la seule<sup>27</sup>. L'un des moyens d'y parvenir serait de passer par des pratiques d'improvisation. En effet, c'est lors d'une improvisation de Yoshi Oida avec une boîte en carton que Peter Brook se rend compte de quelques caractéristiques essentielles de la présence, comme le relate Denise Schröpfer dans son intervention dans l'étude *Brûler les planches, crever l'écran - la présence de l'acteur* :

« Ainsi en jouant il pouvait sentir simultanément la relation entre le soi complètement engagé de l'instant (celui qui improvise avec la boîte en carton) et le soi qui se met en retrait de lui-même pour laisser entrer en lui l'espace de l'autre (qu'il soit acteur ou spectateur).

La présence naîtrait de cette tension entre deux états du corps de l'acteur, l'un construit à partir des propositions de l'acteur en action, l'autre à partir de la part absente de l'acteur, au profit de l'espace ouvert pour l'autre en soi dans une « connaissance tacite ». »<sup>28</sup>

Comment éveiller cette dualité de l'acteur, ce double mouvement par lequel il plonge dans l'action tout en s'échappant de lui-même pour faire entrer le corps du spectateur ?

Keith Johnstone dit que l'improvisation est une marche à l'envers : le comédien sait où il a été, par où il est passé mais ne sait pas où il va<sup>29</sup>. Il construit le chemin de son expérience en même temps qu'il vit son expérience : je crois que c'est dans cette surimpression du marcheur et de son chemin que se cristallise le présent. Le passage par l'exercice *Interacting with the innerpartner* a pu me donner quelques outils pour travailler dans ce sens. Tout d'abord, l'exercice invite les comédiens à ne pas s'inscrire dans une durée linéaire mais à rester au présent de ce qu'ils ressentent, de ce qui les traverse. Ainsi, le temps se déroule-t-il plutôt dans une succession d'instantanés. La recherche vise également à supprimer la distinction temporelle entre le moment de la pensée et le moment de l'expression de cette pensée : l'absence d'anticipation confère à l'événement une densité de l'ordre de la présence. Ce que l'on tente de bannir ainsi, c'est la censure du cerveau qui condamne et juge, c'est « la petite voix de l'acteur » qui le maintient toujours en dehors du présent. Il ne faut pas croire cependant que le regard du comédien sur lui-même est absent de cette pratique : il alterne entre des moments de pur glissement, de descente dans l'action et les sensations présentes, et des moments où il se regarde en train d'effectuer ces actions, où il prend conscience de ce qu'il dégage. Cet aller-retour entre soi et pas-soi est un des fondements du travail de l'acteur. La présence du public est pour cela essentielle et constitue un appui à ce double mouvement : à travers les yeux du public je peux me regarder moi-même et tenter une forme d'objectivation. Ainsi, comme Yoshi Oida, le comédien joue-t-il sur la corde d'une présence-absence simultanées.

J'aime à penser la scène comme le lieu où *s'inventer dans l'imprédictible* - soudain tous les possibles s'ouvrent, je ne m'attends plus à rien, ou plutôt je m'attends à tout.

---

<sup>27</sup> sur la question de la présence, se référer notamment à l'ouvrage suivant : *Brûler les planches, Crever l'écran, La présence de l'acteur*, Farcy Gérard-Denis et Prédal René, Les Voies de l'acteur, ed. L'entretemps, 2004

<sup>28</sup> Schröpfer Denise, « Peut-on enseigner la présence ? : la leçon de Yoshi Oida », in *Brûler les planches, Crever l'écran, La présence de l'acteur*, Farcy Gérard-Denis et Prédal René, Les Voies de l'acteur, ed. L'entretemps, 2004, p.62

<sup>29</sup> référence issue de mes notes lors de la conférence « Pratiques de l'improvisation », Manufacture - HETSR, 5 Juin 2015

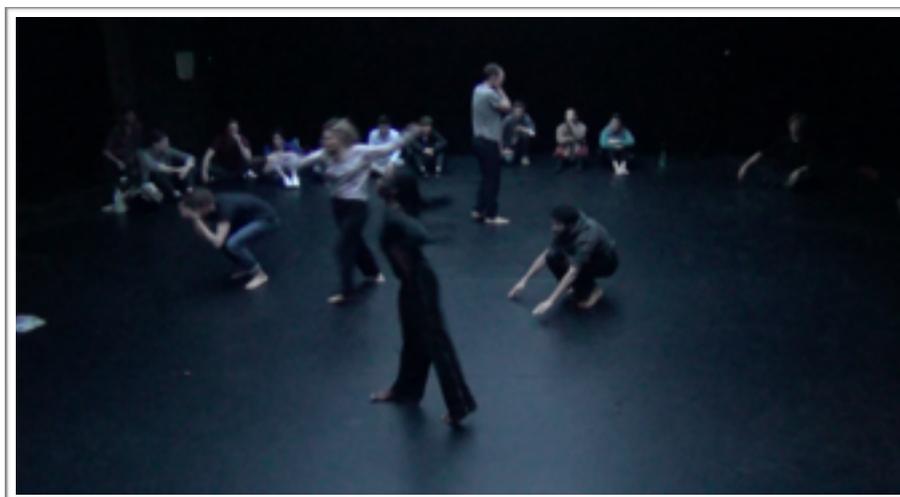
## - L'improvisation pour trouver le présent ?

Ces réflexions m'aident à penser une dramaturgie plus globale : le théâtre étant un objet qui se déroule dans un temps linéaire - c'est d'ailleurs le seul matériau que nous ne pouvons transformer - j'aimerais y percer des trous. **Il s'agirait de laisser des moments d'imprévisible où spectateurs et acteurs construiraient leur chemin au même moment, de concevoir des espaces temporels où l'invention au présent serait possible, créant ainsi un effet d'incertitude à la fois pour le spectateur et pour l'acteur. Percer des trous dans le temps, y tomber, s'y engouffrer, trouver une manière d'en sortir.** Mais de quel imprévisible s'agit-il ? Je ne parle pas ici d'improvisations telles que peuvent les construire tg STAN ou les Chiens de Navarre et qui reposent sur des canevas précis. Ce qui m'intéresse, ce serait de jouer, d'alterner entre des moments où les comédiens suivent une partition écrite et construite, et des moments où ils seraient complètement libres, lâchés comme des bêtes sauvages dans la nature, uniquement soumis à leurs pulsions immédiates.

Pour ma recherche dans le cadre du Masterbräu, j'avais décidé de travailler uniquement à partir de l'exercice *Interacting with the innerpartner* et d'en modifier les composantes pour l'adapter à six comédiens sur scène. Lors des répétitions, on voyait des êtres dans des états de présence bizarre, comique ou grotesque, en tout cas déstabilisante car les comédiens étaient *visiblement* dans la recherche - il se plantaient et ne savaient pas quoi faire, et cela leur accordait un charme et une présence que je qualifierais de flottants. Nous avons assisté à de très beaux moments, notamment lorsqu'un comédien lâchait soudainement prise (je pense notamment à Maxime, qui au début avait du mal à se laisser aller à l'exercice parce qu'il était trop dans la pensée et le contrôle de ce qu'il faisait). On le voyait alors s'engouffrer dans une brèche qu'il s'était provoquée lui-même et dans laquelle il voyageait à présent avec plaisir. Cependant, quand j'ai montré cet exercice au public, je me suis rendue compte que les comédiens avaient trop peu de filets de sécurité et que ceux-ci étaient fragilisés par la présence déstabilisante du public. (Voir aussi *La peur*, « quand on sort de son trou ») En effet, l'exercice tient « à rien » ou à « pas-grand-chose ». Certes, on se situait pleinement dans le présent et dans l'invention spontanée, mais on n'arrivait pas encore à dépasser le caractère simplement expérimental pour arriver à une construction dramaturgique qui se tienne. Le risque de ce genre de chutes libres sans matelas est de faire tomber le spectateur dans l'ennui et la frustration - et on en a très peu besoin.

=> vidéo : extrait de l'expérience Masterbräu « Sous la peau » (19/04/16)

<https://www.youtube.com/watch?v=pvLtyXJt1Vo>



**Je me leurrerais donc en croyant que l'improvisation** (en tout cas ce type d'improvisation qui ne part ni d'un thème, ni d'un texte) **était la manière la plus efficace d'atteindre ce présent du théâtre qui m'attire et me sidère.** Elle n'est pas une formule magique par laquelle la créativité et la liberté de l'acteur se révèlent et se déploient de façon extraordinaire - souvent d'ailleurs elle ne fait que récupérer des codes et des conventions, ancrées dans la mémoire de l'acteur. Peter Brook en souligne les limites :

« [Le comédien] ne trouve en lui-même qu'un alphabet fossilisé, car le langage qu'il pratique dans sa vie quotidienne n'est pas forcément celui de l'invention, mais celui de sa propre aliénation. (...) Ceux qui travaillent dans l'improvisation ont l'occasion de voir avec une effrayante clarté combien les limites de ce qu'on nomme la liberté sont rapidement atteintes. »<sup>30</sup>

**Par ailleurs, je me rends compte qu'il serait peut-être mieux de ne pas faire reposer la structure de l'improvisation uniquement sur les comédiens, leur état présent et les conditions de représentation : la fiction pourrait devenir ce squelette qui manquait à mon expérimentation.** C'est d'ailleurs la critique que réalise Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre* : selon sa conception brechtienne du théâtre, il dénonce la présence de l'acteur qui exerce un pouvoir tel qu'il aveugle le spectateur et le force à l'identification au lieu de le rendre lucide. La présence qu'il défend serait à trouver dans « la collision de l'événement social du jeu théâtral et de la fiction du personnage et de la fable. »<sup>31</sup> Le passage par la fiction crée une rencontre et un entrechoquement qui peut être à même de produire ce surgissement tant recherché.

=> voir aussi : *Monstres (sur la question du surgissement)*

=> voir aussi : *Le jeu (sur le cadre donné aux improvisations)*

=> voir aussi : *Charte de travail (sur le passage par la fiction et la dramaturgie de la collision)*

## S'échapper du futur

Ça rumine à l'intérieur de lui. Des pensées qui s'entrechoquent dans ses muscles et qui chatouillent ses cellules. Il ne sent plus son corps avancer, ses pieds marchent pour lui sur le sol bouillant. Son esprit se balade entre hier et demain. Il est là et pourtant il n'est pas là. Les paysages brûlants, le cri perçant de la buse, l'irritation du sable sur sa peau, tout ce qui constitue la réalité perceptive de Solal glisse sur lui. Son corps n'adhère pas. Une anguille.

Il se souvient d'avant ; parfois il était en compagnie sociale et puis il n'était plus là, il regardait les choses comme des bouts de fumée, il essayait de voir derrière elles. Des briques, des murs ou du vide. Ça glisse sur lui.

*La notion de présent échappe : elle est inconsistante puisqu'elle est ce qui sépare un instant d'un autre instant. Rendre quelque chose présent consisterait donc à arrêter le temps.*

*Peut-on arrêter le temps de la répétition ?*

Le metteur en scène cherche à créer des moments de surgissement du présent chez le comédien. Mais qu'en est-il de son présent à lui ? Lui aussi est soumis au régime bizarre de la temporalité de la répétition, d'autant plus qu'il garde toujours en tête l'horizon de sa recherche : la représentation. Ses pensées voyagent entre ce qu'il se passe et l'idée de ce qu'il devra (ou devrait) se passer, avec parfois le risque de rester bloqué dans l'idée.

C'était mon cas lors du projet d'été. La peur du vide (*voir : La peur*) m'avait poussée à tout planifier par avance. Pourtant, au lieu de fonctionner comme un appui ou un tremplin permettant au travail de se lancer, le planning est devenu une contrainte que je me forçais de respecter pour être sûre d'arriver au résultat escompté. Je dirigeais donc mes comédiens en partant du résultat et non pas de la réalité du plateau. J'étais tellement dans l'idée de ce qui devait se passer que j'étais aveugle au présent de

<sup>30</sup> BROOK Peter, *L'espace vide, écrits sur le théâtre*, éd. du Seuil, 1977, p. 147

<sup>31</sup> PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2002, p.270

ce qui se passait réellement sous mes yeux. Le premier jour de répétition, je me souviens avoir regardé l'heure - il était 16h et nous devions nous arrêter à 18h - et m'être dit : merde, encore deux heures, mais qu'est ce qu'on va bien pouvoir faire ? Nous étions en train de traverser le Tableau 1 pour la première fois, nous étions déjà dans le *faire*, mais non pas dans le *faire* de l'exploration qui est incertain, tâtonnant, exaltant et jouissif - non, c'était le faire de l'exécution, celui qui signe, exclut, adjuge. Nous n'étions donc pas dans le présent de la répétition mais dans le futur de la représentation.

« Je prévois, donc ça existe. » Voilà le gouffre dans lequel on peut s'enfoncer. On croit avoir tout en tête, savoir comment la pièce devrait être montée, quelle devrait être la scénographie, comment les acteurs devraient jouer. Effectivement on a une idée de tout cela. Mais voilà que le travail de répétition commence, et on se rend compte de l'écart vertigineux entre ce que donnent les acteurs, l'espace, la lumière et ce que nous avons imaginé. Un choix alors : prendre le temps de façonner la matière existante de façon à ce quelle corresponde au mieux à l'image que l'on s'est construite, ou repartir à zéro en s'appuyant sur le réel qu'offre cette matière existante. Pour *Le Disparu*, je n'ai choisi ni l'un ni l'autre : j'ai considéré que ce qu'il se passait sous mes yeux correspondait à *peu près, plus ou moins*, à ce que j'avais imaginé, et m'en suis contentée. Parfois, je croyais vraiment que ce qui se jouait sur scène correspondait à ce que j'avais en tête. Je me suis menti à moi-même pour me rassurer et rassurer l'équipe. C'est drôle, cette capacité de mon cerveau à positiver ce qu'il se passe en répétition et à le détruire une fois la représentation passée.

Thomas Ostermeier donne lui aussi l'impression d'avoir une idée plutôt précise de ce à quoi devrait ressembler une scène. Ainsi mettra-t-il tout en oeuvre pour arriver à ce résultat.

« Carnet de répétition, *La Mouette*, Vidy, Semaine 1 »

Thomas Ostermeier se heurte à une difficulté avec un comédien qui ne semble pas comprendre ce qu'il veut. Le metteur en scène utilise un vocabulaire riche et précis, mais plus il donne d'informations, plus le comédien semble perdu, bloqué, confus. Thomas va sur scène, lui montre comment faire, mais le comédien n'y arrive pas. Il effleure parfois des moments de justesse, mais semble ne pas s'en rendre compte, ne pas être conscient de ce qu'il fait, et donc ne pas pouvoir le reproduire. Plus Thomas s'acharne, plus le comédien est perdu. La journée se termine en tensions.

Le lendemain matin, la répétition commence avec l'exercice « repetition exercise » (méthode Meisner). Le but est de retrouver un état de parole très naturel, direct, droit, et juste. Parler à l'autre, lui répondre vraiment, réagir sincèrement à ce qu'il dégage. Dans ce cadre, le comédien parvient à un niveau de justesse proche de ce que Thomas cherche : du naturel, du vrai. Il rappelle ensuite que l'essentiel est de bien saisir la relation entre les personnages ainsi que la situation concrète qu'ils sont en train de jouer. Si la situation n'est pas claire, il établit des parallèles avec des situations quotidiennes ou imaginables (« c'est comme si on faisait nos répétitions dans les années 80', et que Matthieu avait le SIDA. ») Il rappelle qu'il ne faut pas que le comédien essaie d'atteindre le niveau de jeu que Thomas désire, mais qu'il doit suivre ce que son personnage veut faire. Il leur demande de reconvoquer l'état de présence et de vérité qu'ils avaient atteint lors des story-telling travaillés en été : lors de ces exercices, les comédiens étaient entièrement voués à leur situation ce qui rendait leurs scènes *évidentes*. C'est cette évidence-là, je crois, qui caractérise le jeu développé par Ostermeier.

Je crois qu'il recherche un jeu au présent : il demande aux comédiens de réagir à ce que l'autre donne, donc d'être complètement à l'écoute de l'autre. Voilà ce que le comédien en difficulté ne parvenait pas à faire : il était trop cérébral, trop dans l'anticipation, trop bloqué par son texte - il ne jouait pas avec l'autre. Il faut qu'il laisse vivre les émotions que lui provoque son partenaire dans le moment présent, accepter ces émotions et les faire sortir. Thomas est en quête de ces réactions émotionnelles (qui ne sont pas présentes uniquement dans la transmission du texte : « *sagen ist nicht fühlen*. »<sup>32</sup>) »

---

<sup>32</sup> *Sagen ist nicht fühlen* : dire n'équivaut pas à sentir.

Il y a eu des moments éprouvants où Thomas Ostermeier passait des heures sur le même passage, sans crainte de fatiguer l'acteur parce qu'il avait confiance dans ce qu'il imaginait et dans la capacité de l'acteur à le réaliser. Ces divers épisodes m'ont renvoyés à ma propre manière de diriger les acteurs : le fait d'être ainsi très directif, d'intervenir à chaque instant, de couper et de faire reprendre les acteurs ne m'a alors pas semblé être la manière la plus judicieuse de les faire travailler. J'avais la sensation, bien qu'Ostermeier dégageait un sentiment de détachement par rapport à la première, que l'idée du produit final restait tout de même prégnante dans sa manière de diriger les acteurs. En effet, hormis lors d'exercices, on voyait davantage des acteurs en train d'exécuter un parcours défini que de le chercher par eux-même. Pour ma part, même si certains acteurs se sentent déstabilisés, j'aime bien laisser filer une scène sans l'interrompre ni la commenter en direct, afin de voir les comédiens se laisser aller à l'exploration. Ainsi, je peux commencer à travailler avec eux à l'endroit où ils en sont et non pas à l'endroit où je veux les amener.

**Ce qu'il faut, c'est apprendre à se débarrasser de l'idée du produit.** Cette idée qui conditionne le temps de la répétition est comme un poison qui coule lentement dans nos veines et tue la recherche, tue l'exploration du territoire, tue la quête. On tue aussi le désir, et finalement on ne sait plus trop pourquoi on fait tout ça. **Il faudrait réussir à trouver un équilibre entre la nécessité de parvenir à une forme et ma volonté de toujours rester en recherche, c'est-à-dire dans un présent ouvert sur l'imaginaire.** Je ne sais pas à partir de quand il faudrait se mettre « à fixer » : parfois, le fait de fixer dès le début des répétitions permet ensuite de trouver une liberté et un imaginaire dans un cadre défini, parfois cela ne fait qu'annihiler les potentiels d'exploration. Cela dépend certainement des comédiens avec lesquels on travaille, car la recherche instaure un cadre de fragilité et d'incertitude qui peut les insécuriser. Louis Jovet écrit : « Il n'y a de recherches et de préoccupations que dans le vague, l'absent, l'indéterminé : dans le chaos. »<sup>33</sup> C'est pour cela que pour mon spectacle de sortie je m'entoure d'interprètes qui se laissent volontiers aller à l'exploration sans carte.

=> voir aussi : *Charte de travail (sur la question de l'organisation des répétitions)*

---

<sup>33</sup> JOUVET Louis, « Éloge du désordre », *Où va le Théâtre ?*, enquête publiée dans la revue théâtrale *L'intermède*, printemps 1946

inventer de nouvelles règles

## LE JEU

contrat implicite

cadrer pour transformer

jeu de vie ou de mort

*La notion de jeu fait d'emblée entrer l'acte dans le registre fictionnel. Comme le « c'est pour de faux » de l'enfant qui se met à jouer, il crée un cadre fait de nouvelles lois, loin de celles de la réalité. On voit bien : quand un jeu tourne mal, quand ça va trop loin, c'est que le cadre qui sépare le jeu de la réalité, ce cadre qui rassure et accorde les transgressions, devient poreux, s'effrite. On ne sait plus distinguer ce qui appartient au réel de ce qui est de l'ordre du jeu. C'est dans cet étrange abîme que tombent les personnages de Milan Kundera dans Le jeu de l'autostop. Ce qui au départ n'était qu'un jeu de séduction pour pimenter un voyage tendu glisse petit à petit et de façon vertigineuse vers autre chose - le réel exacerbé par la fiction. À travers le prisme du jeu, la relation du couple est comme mise en exergue, grossie, révélant à l'autre toutes ses parts d'ombre, ses non-dits et ses failles. Leurs refus du jeu, jamais synchronisés, montrent à quel point la douleur est grande de jouer dans un cadre qui n'est pas suffisamment délimité.*

## Jouer un jeu : la sécurité de l'aléatoire

### **- Le contrat implicite entre l'acteur et le metteur en scène**

Cette courte nouvelle de Kundera m'a beaucoup marquée et révèle le potentiel dangereux de l'acte ludique. Je ne veux pas être un de ces metteurs en scène qui jouent sur les limites entre réalité et fiction dans le but de créer une provocation réelle de l'acteur pour qu'elle puisse apparaître sur scène et servir au mieux le personnage. Je pense notamment à cette anecdote de Peter Stein, racontée par Luc Bondy :

le metteur en scène allemand « ne dit parfois pas un mot jusqu'à la représentation à l'un ou l'autre de ses acteurs principaux : généralement celui qui a le plus de mal avec son rôle, celui qui est encombré de clichés, de tics. Paniqué par ce silence, l'acteur se met alors à chercher furieusement dans tous les sens et le plus souvent finit par trouver. Mais au prix de quelle angoisse ! »<sup>34</sup>

L'un des principes de base du jeu est le contrat implicite qui signe la séparation entre ce qui est réel et ce qui est fictif. Je décide de jouer, j'en accepte les règles, et je pourrais revenir à la réalité. Dans l'exemple de Peter Stein, la frontière entre jeu et réalité est brouillée. Même si cette manipulation peut porter ses fruits, je préfère toujours qu'elle soit conscientisée et établie de fait pour chacun des deux partis plutôt que l'un s'amuse à jouer avec la fragilité de l'autre. Par exemple, quand je dis à Maxime d'arrêter de se regarder depuis l'extérieur et de cesser de se retenir, je sais que ça va le provoquer et qu'il va réagir en fonction de cela. Mais je sais également qu'il a compris que je lui disais ça non pas pour atteindre son ego d'acteur mais pour le faire travailler dans le bon sens, pour lui comme pour moi. Je le sais car en dehors du cadre des répétitions, nous prenons le temps de se dire ce qu'il s'est passé, quels mots ont eu tel impact sur le jeu, quelles ont été les incompréhensions, etc. Il y a donc un dedans et un dehors. En dedans de la répétition, c'est comme si chacun avait reçu le rôle qu'il devait interpréter et qu'il en acceptait ainsi les codes et les conventions résultants. En dehors, nous nous interrogeons sur ces rôles endossés, les analysons et les remettons en question.

=> Voir aussi : *Les jeux de pouvoir (qui s'exercent entre l'acteur et le metteur en scène)*

### **- Cadrer pour transformer**

Lors de ma première répétition de Masterbräu, nous avons fait l'exercice *Interacting with the innerpartner*. À son deuxième passage, Guillaume a complètement basculé dans le jeu, il a dépassé son inhibition, il était « dedans » : il s'est lancé dans un monologue en grommelots, faisant des va-et vient dans l'espace, créant des situations dialogiques avec lui-même. Quand je l'arrête et lui demande de partager ce qu'il a vécu, je suis surprise de voir qu'il reste dans la même énergie, monologuant, les yeux écarquillés. Et puis il me dit : j'ai peur de rester fou. Je lui rappelle alors qu'il faut qu'il s'appuie sur le cadre que nous construisons par notre simple présence en tant que spectateurs, ainsi que sur

---

<sup>34</sup> cité par PROUST Sophie, *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, Les Voies de l'acteur, ed. L'entretemps, 2006, p.291

le cadre temporel qui délimite un début et une fin. Avoir conscience du contrat implicite, de la convention qui fonctionne comme une protection. Ne pas oublier que tout cela n'est que du jeu. Protéger les acteurs contre eux-même et prendre soin d'eux - c'est pour cela que nous commençons la séance par un rituel magique, un massage où il s'agit de prendre soin de l'autre en imaginant toutes sortes de mouvements et sonorités magiques. Ces seuils lors desquels nous nous échauffons en nous massant sont pour moi une manière de signer le contrat : à partir de maintenant, nous entrons dans l'espace du jeu.

La notion de jeu m'aide à penser la manière de transposer la réalité de l'acteur. En effet, j'écris dans Le langage que je cherche à m'appuyer sur la matière de l'acteur, sur son imaginaire, sa biographie. Cependant, je ne désire pas mettre ces choses-là en jeu ni jouer avec les failles réelles des acteurs. Il s'agirait plutôt de considérer cette matière « réelle » comme un tremplin pour créer une nouvelle matière « fictive ». Le fait d'instaurer un cadre précis et délimité permet au comédien d'être toujours conscient qu'il est en train de jouer et non pas en train d'exposer son intimité, sans quoi on ne dépasse pas le côté thérapeutique du jeu (qui est notamment une des limites de l'exercice *Interacting with the innerpartner*.) **Le cadre doit donc être très clair afin de permettre une véritable transposition, une transformation de l'acteur au moment d'entrer en scène.** Evidemment, c'est lui qui entre en scène, plein de son corps, de son histoire et de ses expériences - mais peu m'importe qu'il me les partage, ce qui m'intéresse c'est la manière dont il va transformer sa biographie pour la faire exister en dehors de lui, au-delà de lui, et peut-être ainsi se surprendre lui-même.

Lors d'une longue marche à pieds dans la montagne, j'ai demandé aux acteurs de se munir de leur enregistreur et je leur ai donné à chacun une citation : à partir de cette citation, ils devaient se lancer dans une loghorrée verbale, la consigne étant de ne pas s'arrêter de monologuer pendant vingt minutes. La matière ainsi récoltée est certes complètement personnelle et intime, mais ce n'est pas en cela qu'elle m'intéresse : ce qui me passionne c'est la manière dont ils arrivent à trouver le plaisir du jeu, à s'amuser avec les règles pour les contourner, les transgresser. Ils deviennent ainsi créateurs de leur propre matière. De mon côté, j'y trouve un point de départ qui me permettra ensuite de transposer cette intériorité en un nouvel objet fictif. Ainsi, même si je joue sur cette interpénétration entre le jeu et la réalité, je rappelle que ce sont deux réalités parallèles qui ont chacune leurs codes, leurs lois, leurs possibilités.

=> Voir aussi : *La magie (sur les massages magiques)*

=> Voir aussi : *Charte de travail (sur les seuils d'entrée et de sortie).*

## - Improvisation : jeu de vie ou de mort

« *Le théâtre est un art qui se fait sous peine de mort. Mort fictive, mort simulée. Le théâtre vit de ce simulacre de la mort, de ce danger, de cette imminence, de cette urgence.* » Antoine Vitez <sup>35</sup>

Est-ce que je vais rester fou. Est-ce que je vais mourir. En fait c'est de ça dont il s'agit. Dans de nombreux jeux d'enfants, on finit par mourir ou par tuer l'autre - c'est aussi le principe d'un grand nombre de jeux vidéos. Est-ce que je vais y laisser ma peau ? Peut-être que je vais rester bloqué. Si je veux sortir de cette impasse promise, je vais donner le meilleur de moi, je vais me surpasser, excéder mes propres limites, sur-jouer pour avoir une chance de rester vivant. Ce que j'aime dans la notion de jeu, c'est cette nécessité de survie, due à la possibilité fictive de la mort. Gagner ou perdre comme vivre ou mourir. C'est le caractère imprévisible du jeu, son désordre ou plutôt son anarchie.

On sait quand et comment cela commence, mais on ne peut prévoir la résolution. Il y a une forme de chaos dans le jeu, un aléatoire. Dans la dramaturgie que je cherche à créer, j'aimerais que cet aléatoire soit présent pour briser le tissu de la continuité : c'est ce principe qui avait notamment guidé

---

<sup>35</sup> cité dans *Brûler les planches, Crever l'écran, La présence de l'acteur*, FARCY Gérard-Denis et PRÉDAL René, Les Voies de l'acteur, ed. L'entretemps, 2004, p.41

mon travail avec les acteurs de la promotion G lors du stage avec Robert Cantarella sur Soukhovo-Kobilyne. Le texte, *Images du Passé*, fonctionnait comme une spirale infernale de laquelle les personnages n'étaient pas en mesure de s'extraire : le langage n'y trouvait jamais son pouvoir performatif et les mêmes motifs revenaient sans cesse, faisant ainsi stagner les personnages dans le passé. Au sein de cette boucle, je cherchais à dégager des moments de présence, le surgissement d'une parole nécessaire. À cette fin, j'ai demandé à chaque comédien de piocher parmi les phrases que j'avais choisies dans l'ensemble de la trilogie et qui participaient au caractère répétitif de la pièce :

« L'affaire est simple », « Je ne comprends rien », « Là, je ne peux rien faire, c'est la Loi. », « Nous, les mots, on s'en fiche », « Qu'il me fasse un rapport dans les règles. », « Le temps n'est plus aux questions. », « On ne peut même pas le raconter avec des mots. », « Ne lui faites pas confiance », « Ne vous inquiétez pas, vous direz toujours ce que nous voulons », « Impossible, impossible », « Je veux la vérité », « Tout ça, c'est des romans français et des mots par dessus »

Ils devaient ensuite prendre un temps pour chercher un motif chorégraphique pouvant traduire physiquement cette phrase. Je disposais alors les comédiens dans l'espace. L'un d'entre eux pouvait commencer à dire sa phrase en même temps qu'il réalisait sa petite chorégraphie, et les autres poursuivaient : tout le monde répétait infiniment son motif, créant ainsi une mélodie générale, un brouhaha, un trop-plein d'informations et la volonté de s'en tirer. J'étais en fait à la recherche de ce que décrit Novarina dans *Devant la Parole* :

« J'aimerais voir apparaître toujours le langage surgissant. Je recherche un état d'instabilité, de mouvement : le danseur joue avec sa chute ; de même, par la pensée, les mots aussi vont tomber.»<sup>36</sup>

La dramaturgie de cet exercice était fondée sur la rencontre entre un principe schématique (la répétition d'une même phrase et d'une même série de mouvements) et un mode d'apparition aléatoire : au-delà du caractère infernal que dégageait cette forme, c'était dans la collision hasardeuse entre deux phrases qu'un sens nouveau soudain se déployait. **Cette règle du jeu était pour moi une manière de créer les conditions de possibilité de l'apparition du « surgissant ».**

Par ailleurs, la règle du jeu conférait aux comédiens une posture nouvelle : d'une part, elle excitait leur part infantile (ce qui n'est pas négligeable et peut devenir un véritable moteur - la plupart d'entre eux étaient d'ailleurs très réceptifs à cette invitation qui commençait par « et si on jouait à un jeu? »). D'autre part, le caractère aléatoire et apparemment désordonné de la proposition les rendait responsables : ils étaient à la fois pleinement impliqués dans leur partition répétitive et en même temps très à l'écoute de la mélodie générale qu'ils produisaient ensemble. **Enfin, à l'image des personnages de la pièce, on voyait que les acteurs tentaient de se débattre contre cette situation insupportable** - il y avait un véritable combat pour dépasser son côté anarchique. À vrai dire, j'aime voir les acteurs se battre et se débattre, parce que j'y éprouve alors la sensation qu'il se passe quelque chose de *réel*. Dans *Mise en scène, mise à feu, mise à nu*, Peter Zadek écrit : « On doit toujours prendre le risque du chaos et le vivre, du moment qu'on a la certitude d'en sortir. »<sup>37</sup> Le caractère fictif de la règle du jeu donne la certitude de sortir du chaos initialement compris dans la consigne.

Pour l'instant, j'ai cette croyance peut-être encore naïve que le « surgissant », cet état où le comédien laisse transparaître une parole nécessaire, naîtra de situations d'improvisations cadrées. Pourtant, Valère Novarina ne travaille pas à partir d'improvisations et je ne crois pas qu'il laisse beaucoup d'espace de liberté à ses comédiens dans le schéma général de ses spectacles. Pour ma part, je n'ai pas encore trouvé d'autres manières de faire apparaître ces instants magiques - peut-être parce que je m'attache trop à l'idée que le magique ne peut être que spontané.

=> voir aussi : *Le Présent (sur cette question du cadrage des improvisations)*

=> voir aussi : *La Magie (sur la possibilité du danger et de la mort)*

<sup>36</sup> NOVARINA Valère, *Devant la Parole*, ed. P.O.L., 2010, p.79

<sup>37</sup> ZADEK Peter, *Mise en scène, mise à feu, mise à nu*, trad. Héléne Harder, L'Arche, 2005, p.64

## Inventer de nouvelles règles du jeu.

**Le rôle du metteur en scène serait de toujours inventer de nouvelles règles.** Je m'en suis rendu compte lors du stage de direction d'acteur mené par Gabriel Calderon avec la promotion H. Lors de la semaine de préparation, nous faisons des exercices d'écriture de pastiche en suivant des « routines » : Gabriel nous avait demandé, à la manière de Thomas Bernhard dans *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*, de choisir deux personnalités renommées qui exercent une forme d'autorité aujourd'hui et de leur donner une action à réaliser ensemble. Les routines d'écritures étaient très variées : aller courir pendant 30mn, revenir écrire pendant 30mn puis retourner courir ; boire et manger très sucré tout l'après-midi tout en écrivant ; se promener autour du lac et écrire en fin de journée, etc. Ainsi, tant dans la forme que dans le contenu, il y avait une nécessité extérieure induite par les principes des règles du jeu. Cela permet d'éviter les mauvaises questions, de se concentrer uniquement sur la réalisation maximale de l'exercice.

J'ai ensuite repris ces principes pour la direction d'acteur : chaque jour de la première semaine, nous travaillions selon une règle du jeu très grasse dont nous explorions au maximum les possibilités. Nous avons par exemple passé un après-midi à jouer « à la Beckett » après avoir relu *En attendant Godot* ; nous avons fait du cliché de la Comédie Française ; nous avons mis des rapports de séduction érotique entre Charb et Dieu ; une autre fois c'était des rapports de pouvoir comme dans un jeu vidéo où il faut battre le Boss, etc... Nous nous lançions dans des longues improvisations, on cherchait, on galérait mais on ne se posait pas de question parce que la règle du jeu à elle seule établissait la nécessité de faire comme ci ou comme ça. Ensuite, lors de la deuxième semaine qui était celle de la construction en vue d'une présentation, nous avons simplement superposé les règles du jeu, de telle sorte que nous avons finalement un cadavre exquis de tout ce que nous avons travaillé auparavant, comme différentes couches en surimpression. Quand je pense à ce travail, j'ai l'impression qu'il s'est fait « comme ça », avec beaucoup de naïveté.

D'un point de vue esthétique, la règle du jeu est une transformation de la réalité. En effet, tout comme la réalité des personnages de Kundera est amplifiée parce qu'elle passe par le prisme du jeu, notre réalité l'est également quand elle est transposée sur un plateau. Parce que l'on joue avec les normes du réel (on en grossit les traits, on en exagère les limites, on en renverse l'ordre, on le métamorphose), on accède à une réalité artificielle excitante et sublimée. Le jeu que nous avons développé avec *Charb & Dieu* allait dans le sens d'une transformation, d'une transgression des règles : composé de multiples visages hétérogènes, difforme, dangereux, de mauvais goût et glissant, il n'était ni convenu ni conventionnel. Il débordait. Et je crois que ce débordement était l'affirmation politique que d'autres règles sont possibles. C'est pour ça que j'aime bien concevoir le travail du metteur en scène comme le fait d'inventer tous les jours de nouvelles règles.

La Pulpeuse aux poils d'argent c'est de la vie puissance 10. C'est de la vie qui s'infiltré partout, qui coule et qui déborde. Y'a des gens comme ça on dirait qu'ils ont absorbé la vie d'autres personnes qui avaient pas la force de se former un corps, alors ils sont rentrés dans leur corps à eux. La Pulpeuse elle est pleine de ces vies qui n'ont pas trouvé la force d'avoir un corps. Elle en a de partout, ça jaillit d'elle comme un jus d'orange. Solal veut croquer, mordre à pleines dents. Mais pour cela il faut qu'il se laisse habiter.

La Pulpeuse aux poils d'argent l'emmène alors dans un coin rocheux du désert. C'est l'endroit où la nuit et le jour se confondent et ne créent qu'un seul temps. La roche est sombre et drue, un peu humide. À quelques endroits on peut voir pousser des champignons qui sortent des roches comme des pustules de vie.

Là, au milieu des pierres, se cache un drôle de poisson, dit la Pulpeuse.

Alors on voit une masse bouger, et elle porte aussi des plumes. C'est un vieil homme, sa peau ridée est recouverte par une fine toile aux reflets arc-en-ciel. En voyant ses yeux Solal menace de tomber à la renverse tellement il plonge dedans. C'est pas une voix qui sort de la gorge du poisson, c'est un souffle très aigu, qui vient se cogner dans les trous de Solal. Le souffle dit : Nous allons jouer à un jeu.

Il n'entendra plus rien pendant deux cent quarante sept jours que ce souffle aigu infiltré dans les trous de son corps et qui lui dit : Enlève ton masque. Tu n'es pas toi-même. Tu mens.

LES JEUX DE  
POUVOIR

Le rapport du metteur en scène à l'acteur est un rapport d'autorité, impliquant une hiérarchie. En dehors des structures types « collectifs », on sait que les acteurs sont engagés pour tenter d'accomplir le dessein recherché par le metteur en scène et que c'est lui qui aura le dernier mot. Je ne m'intéresse pas à l'entretien de ce rapport, car il est le reflet d'un système de fonctionnement pyramidal que je ne désire pas reproduire dans le cadre de mes répétitions. Je suis intimement persuadée que la façon dont le pouvoir du metteur en scène s'exerce dans une répétition reflète sa véritable manière de penser son rapport au monde et donc à la politique. L'écart entre l'idéal politique qu'un metteur en scène dévoile publiquement et qu'il promeut à travers son théâtre, et la manière dont il traite son équipe artistique au sein des répétitions est parfois vertigineux - moi, il me dégoûte.

Je ne cherche pas à me dédouaner d'une autorité qui m'est *de fait* octroyée, car c'est une posture dont j'ai besoin si je veux mener des projets artistiques en collaboration avec d'autres artistes ; je cherche à *diluer* mon autorité. La diluer pour que le travail de création se fasse dans l'idée de partage d'égaux à égaux, et que l'on ne puisse finalement plus distinguer ce qui, du texte, des acteurs, de la lumière, du metteur en scène ou de l'espace, fait autorité.

Pourtant, elle est là, la hiérarchie. Je dois donc prendre conscience qu'elle s'exerce à différents niveaux. Ici, j'en analyserai deux : le placement des corps dans l'espace, et le rapport à l'écoute.

### Placer son corps dans l'espace.

Le placement de mon corps dans l'espace de répétition traduit ou trahit mon lien avec la scène et avec les acteurs. Que je m'assois au milieu des gradins ou que je me dresse sur scène aux côtés des comédiens, mon implication ne sera pas la même. Généralement, j'aime bien me mettre par terre face aux comédiens. Mais il m'est arrivé, lors des répétitions du *Disparu*, de diriger depuis une grande table qui me séparait des comédiens. Cet indice spatial est à l'image de mon implication dans la direction d'acteurs pour ce spectacle : protégée et distancée.

Le problème de la table. On n'en parle pas assez. La table offre un support qui me permet à la fois de prendre des notes et d'avoir un regard sur le texte. Or, là encore, prendre des notes ou suivre le texte sont des actions qui créent une barrière entre le metteur en scène et les acteurs. Toutes ces barrières brouillent la vue du metteur en scène et l'empêchent de regarder vraiment ce qu'il se passe sur scène.

Mon corps doit pouvoir donner la sensation à l'acteur qu'il n'est pas seul, que je suis pleinement en train de chercher avec lui.

### Garder une oreille ouverte sur l'autre et une fermée sur soi.

La voix du metteur en scène reflète également sa posture d'autorité, comme le souligne Sophie Proust : « Il est la voix qui porte la voie car l'entité autoritaire de la répétition passe par cette monopolisation de la parole. »<sup>38</sup> Si je ne me reconnais pas dans cette définition, parce que je suis plutôt quelqu'un de l'écoute, je crois que le groupe a tout de même *vitalement* besoin d'une voix qui guide, d'un cadre, d'un point de vue. Il risque sinon de s'éparpiller (ce qui fait perdre beaucoup d'énergie à tout le monde) ou de se déverser tristement sur les rives de l'indifférence (on finit par ne plus s'écouter puisqu'on ne sait plus pourquoi on est là). Il y a donc quelqu'un qui doit dire « essayons cette proposition », sans que cette injonction n'ait forcément besoin d'être remise en question. En effet, le metteur en scène doit parfois s'adonner à des petits « coups d'état » lors desquels il donne la chance à une intuition d'être explorée sur le plateau sans qu'elle ne nécessite tout un dialogue auparavant. J'ai en effet parfois perdu beaucoup de temps et d'énergie à évaluer à la table toutes les possibilités d'une intuition qui aurait simplement pu être explorée au plateau. Gabriel Calderon nous disait : « il faut toujours avoir une oreille ouverte sur la répétition et une oreille fermée pour s'écouter soi-même ». Car évidemment, les acteurs exercent eux aussi un pouvoir sur le groupe, et il faut savoir jouer avec les différentes prises de parole de chacun. Le travail du metteur en scène serait donc d'aménager les moments de parole, de la faire circuler entre les différents membres de l'équipe et de pointer ce qui mérite l'attention de ce qui n'est pas nécessaire.

L'autorité du metteur en scène pourrait ainsi se réduire au soin qu'il apporte au positionnement des corps et des voix dans l'espace de répétition.

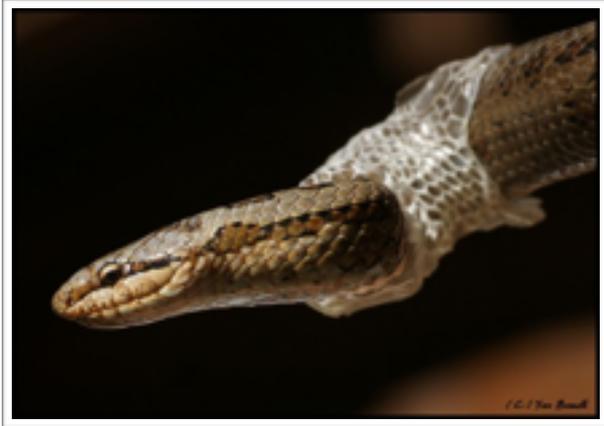
---

<sup>38</sup> *ibid*, p.280

transformations      visibles  
                         invisibles  
                         cosmiques

SOUS LA PEAU

## Transformation visible : la mue



*La peau des reptiles étant non-extensible, elle ne s'adapte pas à leur taille. Plus ils mangent, plus ils grandissent, et plus ils auront besoin de muer, 3 à 10 fois par année. Pour les serpents, la mue se fait selon un processus long (qui peut durer jusqu'à deux semaines) lors duquel le reptile est vulnérable et craintif. La première étape de la mue - le décollement de la peau - rend le reptile presque aveugle du fait de l'opacité de la peau, ce qui lui induit une certaine agressivité. Après s'être décollée, leur peau est prête à être enlevée : en se frottant contre un bout de bois ou une pierre, le serpent déchire sa peau au niveau des lèvres et parvient, au bout de trois-quatre jours, à se détacher de son ancienne enveloppe. Celle-ci reste alors derrière lui,*

*intacte. C'est son exuvie - sa dépouille. Encore visible, comme un double de soi qui resterait figé dans un moment donné, trace éternelle d'un passage et d'un dépassement de soi.*

*Contrairement aux serpents qui se détachent de leur peau en un seul mouvement, les lézards Sauriens subissent une desquamation (un écaillage) : ils perdent leur peau par lambeaux dont ils peuvent se nourrir. Le reste, cette trace de soi qui n'est plus soi, est ainsi réintégré à la chair. Peut-être souffririons-nous moins de la non-permanence du moi si nous mangions nos peaux mortes.*



*exuvie de cigale*



*lézard Saurien*

*En Papouasie Nouvelle-Guinée, les jeunes hommes de la tribu Itamul métamorphosent leur peau pour marquer leur passage à la vie adulte. Lors d'une longue cérémonie, on exerce en effet 210 scarifications sur le dos de l'initié, enlevant des bouts de chairs comme pour faire pousser des écailles de crocodile. Dans cette région, l'animal est sacré, il est le générateur de la terre, la force suprême. Le rituel commence par une file indienne lors de laquelle les hommes incarnent le mythe du crocodile qui créa la Terre. Les initiés sont ensuite conduits dans un espace sacré où les scarifications vont s'exercer à l'abri des regards. La résistance à la douleur marque une preuve de la capacité à être un homme et à assurer la protection du village. Après la nuit des scarifications, les plaies sont recouvertes de divers onguents et huiles, puis c'est tout le corps qui est recouvert de kaolin gris, comme de la cendre. Ça pourrait être, comme pour les insectes, une phase de station - le stade nymphal - où le corps est entouré d'une enveloppe extérieure favorisant la métamorphose. Il y a cet entre-deux où j'enterre mon corps d'enfant sous la cendre. On laisse agir et demain je serai un homme nouveau.*



*Les insectes et les serpents abandonnent leur peau. Les lézards la mangent. Les hommes de la tribu Itamul la sectionnent. Nous l'épilons et la recouvrons de tissus.*

*L'eczéma me fait perdre des bouts de moi un peu partout, comme si mon corps voulait se détacher de moi-même. Il veut ouvrir l'espace entre moi et le monde. Mes cellules épidermiques meurent, s'effritent, se dispersent. Je ne suis pas en train de changer, je meurs un peu partout.*

## Transformations invisibles : chercher en-deçà de la peau

*Jean-Michel Rabeux a grandi avec un père chirurgien et des corps amputés. Il écrit dans Les Charmilles et les morts : « Il faut mutiler les corps pour que l'âme en jaillisse » et puis plus loin : « La peau masque la pensée comme elle masque l'écorché, si je la transperce et l'entrouvre c'est pour m'affronter au danger de la pensée terrée. »<sup>39</sup>*

*Mon âme qui jaillit, ma pensée terrée, où sont-elles ?*

Quand je travaille avec des acteurs, je cherche une manière de les faire voyager en deçà de leur peau, de cette surface qui protège l'intérieur de l'extérieur. Peut-être que la peau protège plutôt l'extérieur de l'intérieur, parce que l'intérieur serait trop difforme, purulent, jaillissant. Pour moi, Margot est une actrice qui sait sectionner sa peau pour qu'en jaillisse son dedans. Une seule impulsion peut lui faire ouvrir les portes de son intérieur, et alors elle nous entraîne dans son imaginaire, expérimentant le désordre de la pensée et des émotions. Elle me transporte et me fait jubiler quand je vois qu'elle ne se contient pas, qu'elle déborde. Mais je sais que pour cela, elle a besoin d'une direction précise (une règle du jeu) avec laquelle elle peut jouer et se provoquer, voire même qu'elle peut transgresser, ainsi que d'un partenaire solide qui lui donne des impulsions.

=> *extrait de la discussion avec Margot Van Hove et Maxime Gorbatchevsky. Il s'agit ici d'une répétition de leur Parcours Libre :*

<https://www.youtube.com/watch?v=bohVjTfubNQ>

Maxime : D'un coup je dirige Margot et c'est horrible. Je dirige Margot, et plus je dirige et plus je la bloque dans un truc. Elle est là, elle dit son texte. Et des fois ça marche, mais genre « eeh Non! non ! oui ! non ! oui ! non non oui ! ». Et elle fait presque rien, et elle dit son texte mais genre c'est horrible, je la vois elle se fait trop chier. Et puis moi je suis là : oh putain, je suis en train de tomber dans un Claude Régy, pour dire les choses grossièrement. T'sais on s'pète les couilles pendant une heure, on bosse son texte pendant une heure, et elle a plus rien. Elle a plus rien sur quoi s'accrocher. Et tout à coup elle pète un plomb, t'sais mais Margot qui réfléchit pas du tout, genre on est là et c'est tendu, moi je la fais chier et je vois qu'elle en a marre que je la fasse chier, ça dure une heure, on en peut plus. D'un coup elle fait : « aaah putain ! » T'sais elle se plante dans son texte, elle a un trou : « Et merde et merde et merde et j'en ai ras le cul ! » Et puis t'sais elle gueule toute seule et puis vu qu'on se connaît bien y'a pas de soucis, et puis elle se met à gueuler et elle fait des trucs...l'inverse opposé de ce que je croyais qu'on cherchait. Et

<sup>39</sup> RABEUX Jean-Michel, *Les charmilles et les morts*, ed. La Rouergue, 2002, pp.23-24

d'un coup tu fait : ah oui, en fait c'est ça. Y'a pas à chier. Elle fait « aaaaaeneneh », tu vois c'était trop laid mais c'était les moments les plus beaux à certains moments. C'était horrible de beauté tu vois, je sais pas comment dire. Tout à coup Margot était là « aaaaaeneneh » à dire son texte et c'était fou quoi. Ça vient alors que t'es en train de dire tu bosses ça - un truc très très beau, très très rigide, très très parfait, et tout à coup elle arrive et elle vomit dessus et tu fais : ah en fait c'est vachement bien. Mais du coup il faut être prêt à accepter.

Maxine : Bien sûr, et il faut que de l'autre côté aussi il y ait la possibilité de...

Maxime : Oui Margot aussi, c'est elle qui déclenche ça.

Maxine : voilà, qu'il y ait ce truc où elle sente qu'elle est en situation où elle peut complètement dire non, je refuse, je donne autre chose.

Aller dessous la peau. Finalement, ça voudrait dire quoi pour le comédien ? Est-ce qu'il faudrait se scarifier, ouvrir nos blessures intérieures ? Je ne suis pas sûre qu'il s'agisse de ça, car cela reviendrait à jouer avec l'intériorité immédiate de l'acteur, ce que je dénonce dans le chapitre Le jeu. Certes, je ne veux pas qu'on se laisse glisser dans le réel comme sur une pente tranquille. Je veux qu'on s'attache aux scories, aux trous, aux protubérances. Je veux que l'acteur se cherche, se perde, se transforme - j'aimerais qu'on l'on fasse du théâtre pour changer notre propre rapport au monde et à nous-même, qu'on sorte de l'expérience de création modifiés, transformés, plus ouverts.

**Cependant, ce n'est peut-être pas uniquement dans l'acteur lui-même qu'il faut chercher le débordement, mais dans la forme que nous façonnons ensemble.** Dans la phase de conception d'un projet, je passe souvent par le détour de la littérature fictive : elle me donne en effet la possibilité de la transposition. La transposition n'est pas du tout une trahison, comme Brecht l'écrit dans son *Petit Organon pour un théâtre* : « Si l'art reflète la vie, il le fait avec des miroirs spéciaux (...) Il est toutefois nécessaire que la stylisation n'abolisse pas mais au contraire intensifie le naturel ». <sup>40</sup> La transposition est une intensification du réel.

Par exemple, quand je pense au spectacle *Nous avons les machines* des Chiens de Navarre, qui est un spectacle débordant, monstrueux, purulent, je me rends compte que les acteurs ne sont pas du tout dans cette dynamique de scarification de soi : ils font preuve au contraire de maîtrise et de technicité. Le spectacle repose d'ailleurs sur des canevas d'improvisation précis et très écrits, qui ne sont pas dus à l'intériorité des comédiens. Il s'agit en effet de créer une forme à partir de la mise en tension de deux éléments : la culture (parce qu'ils ont des envies d'acteurs d'incarner ce monde de l'administration culturelle) et la paranoïa (en tant que regard qu'ils portent sur la société). Le glissement dans le débordement passe donc par un objet conscient, extériorisé, distancié par rapport aux comédiens.

Pour la création que je suis en train de me construire dans le monde des Idées et qui n'est peut-être qu'une chimère comme celles d'Artaud, **il faudrait que s'entrechoquent des acteurs du débordement imaginaire, des acteurs du débordement corporel et des formes fictionnelles qui prennent appui sur notre réalité. Ce serait une sorte de dramaturgie de la collision**, qui s'appuierait à la fois sur des imaginaires riches et vastes, sur une capacité à déployer son corps dans ses infinies variations, et sur des textes ou des thèmes qui soient une transposition métaphorique de notre réalité.

Alors peut-être que s'enlèveront ces enveloppes qui nous masquent et nous coupent à la fois du monde et de nous-même. Peut-être qu'on muera. Je veux qu'on puisse être un gros cafard si c'est comme ça qu'on se sent.

=> voir aussi : *Le langage* (« D'où me vient ce cri? »)

---

<sup>40</sup> BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Broché, 1997, p. 98

## Transformation cosmique : se rendre poreux au monde

*Dans L'Oeil et l'Esprit, Maurice Merleau-Ponty écrit : « Il faut qu'avec mon corps se réveillent les corps associés, les « autres », qui ne sont pas mes congénères, comme dit la zoologie, mais qui me hantent, que je hante, avec qui je hante un seul Etre actuel, présent. »<sup>41</sup> À l'inverse de la science qui réclame un savoir, une objectivité et donc une attitude en retrait de la nature, le peintre peut voir le monde et apporter son corps au monde : il se place dans la chair du monde. Il fait des aller-retours entre son intérieur et l'intérieur du monde, créant ainsi un système en rhizomes où tout s'entrelace.*

*Pendant le Carnaval, les limites qui nous séparent du Cosmos se transforment et s'effritent. Ce que nous avons défini comme conscrit, séparé de notre monde, y retrouve sa place. Auparavant, l'Humain se définissait en opposition avec l'Abject : nous circonscrivons un espace du Dedans contre un espace du Dehors où l'on évacue le sale, et obtenons ainsi la sanctification du lieu de l'Humain<sup>42</sup>. Mais pendant la fête carnavalesque, le Dedans et le Dehors s'interpénètrent. Le corps y devient un lieu de passage avec le monde.*

*Je suis à la recherche d'un corps grotesque, un corps, comme l'écrit David Le Breton, « formé de saillies, de protubérances, [qui] déborde de vitalité, est mêlé à la foule, indiscernable, ouvert, en contact avec le cosmos, insatisfait des limites qu'il n'a de cesse de transgresser. »<sup>43</sup> Une fête grotesque, ça pourrait être ça le théâtre. Le lieu où des corps se rejoignent pour l'effectuation du fantasme de la fusion avec le monde. Les Canaques, par exemple, identifient leur corps au règne végétal, en témoigne notamment le terme « Kara » qui signifie à la fois la peau de l'homme et l'écorce de l'arbre. Kara.*

*Dans Liberté de Tony Gatlif, il y a ces scènes où l'un des personnages de la communauté gitane s'extrait de la société pour aller retrouver sa force et sa liberté dans la forêt. La pression qu'exerce le régime de Vichy sur les nomades, l'environnement de la guerre, et la contrainte de devoir rester dans une maison le fait exploser, à trois reprises dans le film. Il ne se contient plus. Il déborde et vient déborder le monde. L'acteur se met à danser incroyablement, dépassant la contrainte physique, ne cherchant pas à produire du sens mais à retrouver avec son corps ses libertés perdues.*

=> extrait vidéo de Liberté, de Tony Gatlif.

<https://www.youtube.com/watch?v=uBI6ba2MXA0>



<sup>41</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Oeil et l'Esprit* (1964), Collection Folioplus philosophie n°84, Gallimard, 2006, p.10

<sup>42</sup> à ce sujet, lire : KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1983

<sup>43</sup> LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, puf, 1990, p.16

Quand je travaillais avec Paul sur l'autobiographie d'Albert Cohen<sup>44</sup>, nous étions à la recherche d'une explosion similaire à celle du personnage de *Liberté*. Après un monologue sur l'exclusion et le rejet antisémite, Paul s'adonnait à une danse à la fois maladroite et saisissante, en tout cas débordante parce que quelque chose en lui résonnait et se mettait à prendre tout l'espace. Son corps jusqu'alors contenu (et réellement engourdi car handicapé par de multiples opérations du cœur) se mettait à jouir de l'espace et à exprimer ce que les mots ne parvenaient plus à dire. « Là où la parole perd sa force expressive commence le langage de la danse », écrit Meyerhold<sup>45</sup>. Je crois qu'on assistait à la fois à la démesure du besoin de liberté du personnage d'Albert Cohen et au soulagement de Paul-acteur, soulagement à l'idée de trouver le lieu où se dé-contenir. Le passage par le personnage en tant que figure extérieure donnait la possibilité à Paul d'exprimer son intériorité de façon tacite et fragile. Il y avait donc surimpression, croisement de deux sensations de liberté, et ce sont les courtes et évidentes résurgences du comédien au cœur de la danse qui la rendait si jouissive à regarder.

Dans cette recherche dessous la peau, il y a donc un nécessaire passage par le corps, en tant qu'espace permettant la rencontre d'une intériorité terrée et du monde extérieur. Pendant les répétitions de la *Masterbräu*, j'observais que Karine passait systématiquement par des mouvements dansés, comme si le lâché-prise semblait plus évident quand le corps était déjà fourmillant, exalté. La descente dans le corps pourrait être une manière, pour certains interprètes en tout cas, de trouver l'état dans lequel être à la fois soi et pas soi. Ce que j'entends en disant « à la fois soi et pas soi », c'est qu'à la manière de l'état dans lequel nous met la transe, on ne sait plus trop distinguer ce qui est réellement soi de ce qui provient d'une pulsion extérieure.

*Transe, n.f. (de transir) : État d'exaltation de quelqu'un qui est transporté hors de lui-même et hors du monde réel ; convulsions, manifestations extérieures marquant cet état.*

Ce n'est pas l'état dans lequel nous met la transe qui m'intéresse, mais plutôt le moment où l'on commence à y glisser, ce moment juste avant d'éprouver réellement la transe : il y a alors une qualité d'être qui semble plus complexe, plus duale. **Mon corps ne m'appartient plus vraiment, il m'échappe car il se met à réagir à des logiques extérieures. Dans cette échappée du corps, il y a la fulgurance de l'être non masqué, de l'acteur sans sa peau d'acteur**<sup>46</sup>.

*Sur la question d'être à la fois soi et pas soi, puis de passer par la fiction, écouter l'extrait de la discussion avec Margot Van Hove et Maxime Gorbatchevsky :*

<https://www.youtube.com/watch?v=jyL9NFIXZbk>

Maxine : J'ai l'impression qu'il y a un endroit où, quand il y a des acteurs qui jouent et qui jouent vraiment, et qui sont vraiment là, il y a un truc de la magie dont on parlait, qui est au-delà d'eux même, et qui a un peu un rapport avec cette transe. J'me demandais parce que je me disais que toi (Maxime), tu étais hyper conscient de toi-même, peut-être que j'ai faux, mais c'est ce que je ressens, que toi t'es plus dans la conscience de ce que tu fais pendant que tu le fais, et que Margot pour le coup, si je dois faire des comparaisons, et bien elle est euh...t'es pas dans la conscience. Et pourtant vous arrivez à un même... à un état qui est similaire en fait, qui est où vous êtes hyper présent, hyper en symbiose.

Margot : Ah mais je suis quand même dans la conscience.

Maxine : Ah tu conscientises quand même.

Margot : Enfin je regarde

Maxine : Tu te regardes

Margot : Des fois je me regarde. Enfin, tout à coup... je sais pas comment expliquer ça. Non je conscientise.

---

<sup>44</sup> Travail réalisé dans le cadre d'un stage de création dirigé par le collectif Das Plateau en janvier 2015. Nous travaillions d'après les ouvrages suivant d'Albert Cohen : *Ô vous, frères humains* et *Le livre de ma mère*.

<sup>45</sup> MEYERHOLD Vsevolod, *Du théâtre, in Écrits sur le théâtre*, t1, L'Age d'homme, Lausanne, 1992, p.129-130

<sup>46</sup> Sur l'échappée du corps, voir notamment les réflexions de Deleuze sur la peinture de Francis Bacon, cours 15-3 du 7 Avril 1981 : [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=216](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=216)

Maxime : Mais c'est des aller-retours quoi. Comme dans la vie, tu cherches à t'oublier, enfin j'veux dire, c'est trop chiant, tu te mets à te regarder dans le miroir tout le temps, et t'es là « bon arrête ! arrête ! ». Pour moi c'est la même chose. Des fois c'est plus que d'autres.

Margot : Y'a plus un truc qui est instinctif.

Maxime : Des fois dans la vie, surtout quand je suis très amoureux par exemple, je vais avoir aucun soucis de plein de choses, et tout à coup y'a des fois où je vais avoir des gros problèmes avec mon image.

Margot : En fait je voulais dire : faire attention. En tout cas, le mot transe, je sais pas si c'est la même chose, parce que pour moi la transe c'est trop ... J'ai vu une conférence à Lyon y'a deux semaines, justement un mec qui a étudié la transe, dans un certain pays, je sais plus, euh... Béné ? En Afrique.

Maxime : Le Bénin

Margot : Le Bénin, oh la honte. [rires] En fait il disait que par exemple la transe c'est vraiment un truc pour euh... en fait en gros c'est un truc qui se fait en groupe, et c'est le groupe qui décide à ce moment-là que c'est telle personne qui va entrer en transe, à l'avance, et euh en fait ils vont l'aider à entrer en transe, et ça dure très longtemps, ça dure très longtemps, ça dure très longtemps, et la transe c'est vraiment pour parler aux morts en fait.

Maxime : Oui tout à fait.

Margot : Et en même temps, quoique, oui en fait ça peut se ressembler finalement. Finalement le théâtre c'est... ouais t'as le groupe qui est autour, et t'as la transe, enfin c'est-à-dire c'est aussi un plateau où y'a forcément les morts.

Maxime : Moi je pense aussi.

Maxime : Avec Margot et David quand on bossait on se parlait beaucoup d'indiens, de ce genre de choses tu vois. T'sais des choses très... j'sais pas pourquoi tu reviens à la terre. Tu reviens aux feuilles, tu reviens à regarder la nature, à sentir les odeurs dehors. On se faisait des balades et on se disait : en fait on est des indiens. Enfin tu vois, mais c'est nul hein, enfin j'veux dire c'est complètement nul euh... Mais en fait on avait besoin de se raconter plein de choses de ce genre-là, on est des indiens, des machins, enfin...

Margot : Mais parce que les indiens ils travaillent avec la vie.

Maxime : En fait il faut ouvrir, enfin il faut sentir avec... Moi, un de mes (oh je sais pas pourquoi je raconte tout ça, parce que tu nous fais parler là) je sais pas tout à coup des rêves qui se confondent avec la réalité où j'aurais envie de me crever les yeux. Pour jouer.

Margot : Comme Oedipe.

Maxime : Ouais. Enfin c'est pas à cause d'Oedipe.

Margot : T'as eu un problème avec ta mère.

Maxime : Mais à la base c'est pas comme Oedipe. C'est juste que tu dis : maintenant je voudrais aller sur le plateau en me crevant les yeux, c'est-à-dire qu'en fait je vois, mais je vais plus... enfin... il faudrait que je puisse jouer... en fait, faut jouer avec autre chose. Enfin je veux dire, il faut, c'est pas pareil... les yeux, des fois tout à coup, tu t'enlèves plein de choses. En fait il faut voir, mais il faut enlever à 50% de ce que tu vois, et se mettre à parler avec les mains.

Maxime : À sentir, à toucher.

Margot : Mais d'ailleurs les meilleurs acteurs à une certaine époque c'était ceux qui étaient myopes.

corps

hubris

humain ?

# MONSTRES

apparence

surgissement

immortalité

Il lui arrive de ne plus croire au voyage, d'être tellement assoiffé qu'il se laisserait bien crever ou cuire. Mais à chaque fois qu'il a cette pensée ça bouge dans sa tête, ça le lance et alors impossible de voir clair, il prend la tête dans ses mains, l'enfonce dans le sable brûlant, essaie de s'extirper de cette douleur qui se balade et se cogne dans les méandres de sa cervelle. Il s'effondre en proie à cette douleur lancinante et se roule sur le sol tout son corps tendu convulsé ce n'est pas moi ce n'est pas moi. Et puis soudain la rage, une folle envie de manger, de mordre dans une chair, d'avaler le monde tout cru sans mâcher. Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaah. Il pousse un cri immense qui déchire le silence du désert, un cri qui vient du sommet de son crâne, aigu et perçant. Comme un aigle perché, les griffes serrées sur son visage, le cri transperce ses yeux et ses tympans. Quand il était encore dans l'utérus il avait mangé son frère et celui-là était resté dans sa tête à pousser des cris d'aigles quand Solal menaçait de tomber et de rester la tête en autruche dans les dunes.

Notre métier : désigner les choses qui seraient dignes d'être montrées.

Monstre : du latin *monstrarer*, qui signifie « montrer ».

*La scène est le lieu de la transformation du réel, de sa transposition, de son grossissement. Il y a une démesure dans le geste théâtral, qui naît à la fois d'un créateur monstrueux (Dionysos, dieu hybride) et d'un acte de monstration : en effet, c'est parce qu'un individu décide soudainement de se détacher de la masse de la société, de se séparer du reste du monde pour se montrer, qu'il y a acte de théâtre. Les premiers récits de transmission d'une culture commencent ainsi : un homme se détache du groupe, enfile un masque, et parle à la place des dieux.*

## Caractéristiques d'un monstre

**- le corps :** *premier élément de reconnaissance d'un monstre physique.*

*Sa présence demande à réinterroger les catégorisations conventionnelles : qu'est-ce qui est normal ? Qu'est-ce qui ne l'est pas ? Si je vois un monstre, peut-être que je vais me mettre à reconfigurer le monde selon ses propres lois. Silva Lippi écrit : « La monstruosité est une irrégularité telle que, lorsqu'elle apparaît, elle met en question le droit, qui n'arrive plus à fonctionner. »<sup>47</sup> Le monstre fait ainsi repenser l'ordre moral, naturel, juridique, civil et religieux.*

C'est le corps monstrueux de l'acteur que je cherche à révéler. À l'entrée en scène, j'aimerais voir son corps se transformer, réagir à de nouvelles pulsions illogiques, se mouvoir de façon non-conventionnelle. Il en était ainsi au début de *Platonov*, monté par Luk Perceval. Pour la plupart face public, les comédiens se tenaient debout dans une torsion particulière qui donnait à leur corps la facture de zombies. La lenteur de leurs mouvements et le caractère saccadé de chaque micro-action créaient une présence latente, à la fois étrange et comique. Ces corps non naturalisés, excessifs et poreux inscrivaient la fable dans une atmosphère inquiétante, établissant auprès du spectateur des codes nouveaux : ainsi étions-nous toujours surpris des événements qu'ils produisaient car ils déjouaient nos attentes conformes aux représentations communes des corps.



<https://www.youtube.com/watch?v=gN6SObrlnU8>

<sup>47</sup> LIPPI Silvia, « De Canguilhem à Foucault : quelques repères épistémologiques sur le monstre et le monstrueux », in *Monstres contemporains, Médecine, société et psychanalyse*, MASSON Céline et DESPRATS-PÉQUIGNOT Catherine, Editions In Press, 2015, p.31

Une telle transformation des corps peut être atteinte par divers exercices. J'en ai essayé un pendant les répétitions du *Disparu*. Il s'agissait de prendre différentes formes et tailles de mousse et de jouer à se déformer, de prendre le plaisir de la laideur, du bizarre, de l'inconfort. On voyait alors dans l'espace évoluer des êtres à la recherche de nouvelles possibilités d'actions, d'une nouvelle organisation interne et externe de l'objet-corps. Christiane Page décrit ce processus dans *Une expérience esthétique : le travail du grotesque dans la formation de l'acteur* :

« Petit à petit, par la construction, puis par la mise en action de cette nouvelle enveloppe corporelle, [le comédien] va jouer à faire comme s'il était un autre, alors qu'il se joue lui-même et qu'en ce faisant, il extériorise des éléments de sa réalité psychique interne et la réalité externe est toujours imprécise. »<sup>48</sup>

**Cette nouvelle enveloppe que l'on se crée sert de tremplin à l'extériorisation : le passage par l'autre corps, la prolongation du moi dans sa fulgurance anarchique établit une protection pour le comédien qui peut alors se permettre de dépasser ses propres limites.**

**- l'hubris** : *caractère excessif et répétitif du comportement d'un monstre psychique (pas de retenue ni de raison). Le monstre psychique peut être considéré comme une émanation d'une époque, comme le surgissement expiatoire d'un monde en crise. Il reflète son dysfonctionnement. L'art pourrait se faire le relai de ce dysfonctionnement.*

Comme le monstre récidiviste, du serial killer au violeur, qui ne peut s'empêcher d'accomplir l'acte qui lui procurera une jouissance instantanée, je cherche à révéler chez l'acteur une obsession. Ce qui revient sans cesse, sa pente, son être maléfique ou bienfaisant. Quand elle entrait en scène pour l'exercice *Interacting with the innerpartne*, Sarah commençait toujours par se mordre. D'où vient cette morsure ? Jusqu'où peut-elle l'amener si elle la répète et l'amplifie ? J'aimerais que l'on trouve la jubilation dans l'étirement d'une action. Peut-être que celle-ci sonnera faux, qu'elle fera mal aux oreilles. Comme dans *Le Disparu*, au moment où Karl entre dans la villa de Monsieur Pollunder et qu'il rencontre Clara. Nous cherchions à amplifier le caractère faux et démesuré de ce personnage : la comédienne avait alors trouvé une voix disharmonieuse, excessivement aiguë, pleine de ruptures et d'à-coups. Une voix qui sonne faux, un jeu faux.

**L'hubris monstrueuse m'aide ici à penser deux outils : la répétition et l'étirement.** Dans ma cosmogonie esthétique, ce sont des procédés souvent utilisés. Je pense ici à une scène à la fois hilarante et terrifiante dans *Chansons du deuxième étage* de Roy Andersson. On y voit un personnage se traîner au pied du patron de son entreprise dont on comprend qu'il vient de se faire virer. La force de ce plan symétrique repose sur la lenteur de son action, étirée jusqu'au haut-le-coeur. La répétition des mêmes paroles accentue l'absurdité de la situation. La posture de l'homme est tout d'abord risible et grotesque, puis elle laisse glisser le spectateur vers un sentiment de malaise vertigineux avant de devenir insupportable, insoutenable. Cette chute de la normalité provoque chez moi une certaine jubilation. C'est comme si on regardait la réalité à la loupe, qu'on pouvait y voir ses multiples scories et les décortiquer. Je crois que ce champs d'exploration est immense et que nos émotions en seraient décuplées. Imaginez notre cardiogramme, il ne cesserait de rebondir, de s'étendre, de chuter, de se fracturer.

<https://www.youtube.com/watch?v=TTliNM4V6SI>



*Chansons du deuxième étage*, Roy Andersson

<sup>48</sup> PAGE Christiane, *Une expérience esthétique : le travail du grotesque dans la formation de l'acteur*, Sens Public, <http://www.sens-public.org/spip.php?article275>, Mai 2006

**- humain, pas humain ?** *le monstre physique ou psychique se définit par la négative : il est celui qui n'est pas humain. On voudrait le rejeter en dehors de ce qui nous caractérise comme Hommes, pourtant nous nous rendons bien compte que sa non-humanité est une excroissance de notre humanité.*

Le monstre est inhumain, dit-on. Parfois, quand l'acteur entre en scène, il est aussi inhumain, ou en tout cas plein d'une humanité autre. Il n'est pas vraiment humain parce qu'il s'agit bizarrement (sa démarche, ses façons de parler ne sont pas naturelles, même dans les spectacles les plus naturalistes ou les performances : il n'est jamais comme nous spectateurs, avant tout parce qu'il se dresse sur la scène, il se montre) ; en même temps il est extrêmement humain parce qu'il est comme l'exacerbation de parcelles humaines, comme l'agrandissement de petites globules d'hommes que l'on ferait jouer sous les projecteurs. Il joue sur la frontière.

Dans *Zoo* de Peter Greenaway, les comédiens sont un bizarre mélange de réel et d'irréel : Alba Balwick, la rescapée de l'accident de voiture devenue unijambiste, est un monstre-personnage. Ce qui la rend monstrueuse, ce n'est pas tant son déséquilibre corporel, mais plutôt l'alternance entre les moments de grand calme et de légèreté, et les moments où elle explose. Voyez cette scène où elle annonce calmement à ses deux amants qu'elle va perdre sa deuxième jambe : elle se met soudainement à pousser un cri de douleur d'une insincérité flagrante. Ce que je trouve beau dans les personnages de Peter Greenaway, c'est ce jeu entre des sentiments véritablement humains, intimes, tragiques et leur expression distanciée, démesurée, exagérée. On se dit : c'est pas vraiment vrai, pas vraiment humain. **La monstruosité se joue ici au niveau de la construction des personnages et du degré de sincérité donné à l'émotion qui les traverse.**

<https://www.youtube.com/watch?v=LRK88ni9A9A>



Scène du cri, *Zoo* - Peter Greenaway

Dans *L'Espace Vide*, Peter Brook écrit : « D'une certaine façon, la qualité la plus puissante des interprètes de Brecht est leur « insincérité » (...) La difficulté du jeu scénique est que l'acteur ne dispose que de lui-même, que de ce matériau mystérieux, perfide et changeant. On demande de prendre à la fois de la distance et d'être engagé - d'être détaché sans attachement. Il doit être sincère et ne pas l'être. Il doit s'entraîner à n'être pas sincère avec sincérité, à mentir avec franchise. Cela est à peu près impossible et pourtant essentiel. »<sup>49</sup>

C'est sur « la sincère insincérité » des émotions que j'aimerais travailler. Brecht nous donne sur cette question quelques appuis techniques, dans *Petit Organon pour un théâtre* :

« Tout ce qui relève du sentiment doit être extériorisé (autrement dit : devenir geste). Le comédien donnera des émotions de ses personnages une expression sensible, extérieure, il cherchera même, si possible, une action qui trahisse ce qui se déroule en lui. L'émotion doit se manifester, s'émanciper, si l'on veut pouvoir la traiter en grand. Une certaine élégance, une particulière vigueur et une grâce singulière du geste produisent l'effet de distanciation. »<sup>50</sup>

Il y a donc une certaine grâce à chercher l'émotion dans son expression la plus extérieure. En se tenant sur la corde entre une humanité friable et une monstruosité exacerbée, les personnages de *Zoo* rayonnent d'une même grâce.

<sup>49</sup> BROOK Peter, *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, éd. du Seuil, 1977, p.153

<sup>50</sup> BRECHT Bertolt, *Nouvelle technique d'art dramatique (1935-1941) in Ecrits sur le Théâtre 2*, L'Arche, 2000, p.329

## Caractéristiques d'un acteur

Le comédien est l'être par excellence qui se montre. Comme le monstre imaginaire, il est doué de pouvoirs magiques. Afin de faciliter la compréhension de l'analogie comédien/monstre, je vais l'exemplifier à travers le jeu de Mélodie Richard, que j'ai pu observer pendant deux mois lors des répétitions de *La Mouette* d'Anton Tchekhov mis en scène par Thomas Ostermeier.

**- Le comédien change d'apparence.** C'est ce qui fait de lui un monstre insaisissable, aux multiples facettes, capable de toutes les métamorphoses et dédoublements imaginables. Le premier dédoublement a lieu dans le passage entre l'hors-scène et le plateau. Mélodie Richard était impressionnante de sérieux et de concentration avant chaque répétition : elle arrivait costumée, l'air grave et un peu farouche, et se tenait là, silencieuse. Elle faisait toujours preuve d'une écoute profonde. Et quand elle revêtait son enveloppe Nina, « ça arrivait », le monstre surgissait. Le placement de sa voix plus aiguë, son regard plus vif, ses gestes plus saccadés correspondaient à la logique interne du personnage endossé. Il arrivait que la métamorphose inverse n'agisse que bien plus tard : enlever la peau Nina pour retrouver la sienne lui demandait un véritable effort pour ne pas se laisser contaminer par les émotions qu'elle avait ressenties en tant que personnage. Je me souviens que lors d'un storytelling où elle interprétait le rôle d'une femme à qui l'on faisait croire que sa fille était kidnappée, elle avait été tellement affectée qu'elle n'arrivait plus à sortir de son enveloppe : elle restait sur scène, à tourner en rond en répétant que c'était horrible, qu'on pouvait pas faire ça à une mère, qu'il n'y avait rien de pire. Comme nos super-héros d'enfance, ces monstres-comédiens vivent une souffrance, un déchirement que décrit bien Louis Jovet : « Toujours changer, toujours être obligé par une nouvelle opération, désintégration ou amplification de soi, dépossession, repossession. Impossibilité d'approfondir. »<sup>51</sup> Cette métamorphose (jamais vraiment complète), ce mouvement du comédien vers un autre intérieur ou une autre enveloppe est fascinante à observer. C'est comme regarder le lent processus de la métamorphose d'une chenille ou d'une cigale. **En la mettant en exergue, j'aimerais que les spectateurs puissent eux aussi être conscients de ce mouvement du comédien qui entre dans une nouvelle peau et qui en sort, de cet aller-retour entre dedans et dehors.**

**- Le comédien surgit.** Comme le fantôme ou le zombie des films d'horreur, le monstre-comédien apparaît sans qu'on ait pu s'y préparer. Le monteur de film d'horreur fait généralement se succéder rapidement trois plans : un plan large, un deuxième rapproché où l'on voit la figure cauchemardesque, et à nouveau un plan plus large, ce qui donne cette sensation d'image subliminale. En effet, le monstre est plus saisissant quand il apparaît brièvement - si le plan est trop long, alors on se met à percevoir les défauts du maquillage et il ne nous effraie plus. Au théâtre, il arrive que certains monstres-comédiens parviennent à trouver cette fulgurance du montage cinématographique. Une mimique, un regard, une intonation... **c'est dans la fugacité que se révèle l'âme du monstre**, avant qu'il ne revête un nouveau masque. Et ça crée un vertige pour le spectateur. La première fois que nous avons joué la scène du retour de Nina à l'Acte IV, les comédiens avaient d'abord traversé un long storytelling qui se passait dans un hôpital psychiatrique. Puis, Thomas Ostermeier a petit à petit fait glisser les comédiens dans la scène. Mélodie gardait la même présence ténue, fragile, en douceur qu'elle avait eu lors du storytelling, mais quelque chose d'autre s'agitait en elle : dans ce parcours très maîtrisé, elle se mettait soudain à baver de façon imperceptible, ou à tirer la langue comme un tic qui la prendrait, ou à convulser légèrement du ventre. Quelque chose se passait en elle, mais qu'elle ne laissait surgir que par moments, comme les signes indistincts d'une métamorphose en devenir. Elle était l'expression d'un « corps qui s'échappe, c'est-à-dire qui échappe à l'organisme » comme dit Deleuze à propos de la peinture de Bacon<sup>52</sup>.

=> voir aussi : *Le présent (sur la question du surgissement)*

---

<sup>51</sup> Jovet Louis, *Le Comédien Désincarné*, Champs arts, Poche, 2009, p.128

<sup>52</sup> DELEUZE Gilles, sur la peinture de Francis Bacon, cours 15-3 du 7 Avril 1981 : [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=216](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=216)

**- Le comédien est immortel** (en tout cas il lutte contre la mort). En prêtant son corps à des êtres fantasmagoriques, imaginaires, vivants ou mort, le monstre-comédien déjoue les lois de la nature. Le théâtre devient pour lui une forme de ritualisation de la mort par laquelle il fait entrer en lui un autre être. En se mettant dans le corps, dans la voix et dans l'histoire de l'autre, c'est contre sa propre finitude qu'il lutte. C'est ce même combat pour dépasser notre condition humaine qui construit les grands personnages et les grandes figures de l'Histoire. On trouve en effet dans leur comportement un acte de résistance :

« quel est ce rapport mystérieux entre une œuvre d'art et un acte de résistance ? alors que les hommes qui résistent n'ont ni le temps ni parfois la culture nécessaire pour avoir le moindre rapport avec l'art, je ne sais pas. Malraux développe un bon concept philosophique. Malraux dit une chose très simple sur l'art, il dit "c'est la seule chose qui résiste à la mort". »<sup>53</sup>

J'aime associer ce que dit Deleuze sur l'acte de création comme acte de résistance à la mort à la condition ontologique du comédien. Cette lutte est d'une beauté un peu naïve, un peu nostalgique, mais je la retrouve souvent dans les comportements d'acteurs. Il me semble par exemple que Mélodie Richard éprouve une forte angoisse à l'idée de ne pas jouer, et cette angoisse dépasse la simple crainte de ne pas avoir de travail rémunéré. On le voit d'ailleurs souvent, quand les comédiens ne jouent pas un rôle au théâtre, ils continuent de jouer un rôle dans la vie. Revêtir un masque pour se faire croire qu'on est toujours sous l'influence d'une vie « éternelle ».

---

<sup>53</sup> DELEUZE Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence du 17 Mai 1987, <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=134&groupe=Conf%E9rences&langue=1>

présence

conscience

imaginaire

BÊTES DE SCÈNE

rencontre

animal

## Présence animale

*La présence animale est fascinante : leur « être-là » sans arrière pensée est précisément ce que nous n'arrivons jamais à atteindre. Le Dasein d'Heidegger traduit cette pure existence. Or, notre être ne se montre jamais tel qu'il est, il est très souvent un paraître. Heidegger cherche l'existence avant le monde catégoriel, l'existence sauvage. La sauvagerie de l'être, c'est l'animal que l'on observe : il est là, plein de son existence, répondant à des logiques internes très précises, sans arrière pensée. Les animaux sont là comme des évidences.*

*Un poème de Rilke commence ainsi : « Par tous ses yeux la créature / voit l'Oouvert. »<sup>54</sup> L'Oouvert désigne le monde en tant qu'il est événement ou éclosion, et que l'Homme enfermé dans la raison ne saurait atteindre. Les yeux de l'animal seraient les seuls à pouvoir réellement saisir cette existence du monde qui les entoure. Ils ne barrent pas, ne bornent pas. L'animal est donc perméable et poreux à l'Oouvert, tous ses yeux c'est-à-dire sa peau, ses oreilles, son nez, l'ensemble des sens perceptifs sont comme des portes par où le dehors peut s'infiltrer au dedans. Heidegger commente : « Pour Rilke, la conscience humaine, la raison, le logos, sont justement des limites qui rétrécissent les capacités de l'homme par rapport à l'animal. Devons-nous aussi devenir des « bêtes » ? »<sup>55</sup>*

Il y a une forme de gratuité essentielle dans le comportement des animaux. Un être-là sans but ni soucis de l'avenir, ni soucis qu'on l'observe. L'exercice *Interacting with the innerpartner* peut aider à retrouver un état de gratuité sur scène, c'est-à-dire **une présence qui rejette l'idée de produire quelque chose, un effet ou un résultat**. Il y a simplement le fait de se tenir là, face à un public qui assiste à une action en devenir, à un drame *in statu nascendi*. Le spectateur peut à la fois être surpris, ennuyé ou pris de fous rires devant cette mise en évidence des processus de la création d'une pensée ou d'une action. En effet, comme l'animal, le performer atteint un degré d'imprévisibilité : il ne prévoit pas, il ne sait pas ce qui va advenir. Cela provoque un certain sentiment de jubilation, une forme de comique qui a à voir avec le comique absolu que décrit Baudelaire : « le rire [causé par le comique absolu] a en soi quelque chose de profond, d'axiomatique et de primitif qui se rapproche beaucoup plus de la vie innocente et de la joie absolue que le rire causé par le comique des moeurs. »<sup>56</sup>

L'acteur-animal, donc. Ce serait un acteur qui provoque ce « rire subit » du comique absolu, un acteur poreux à son environnement, attentif à l'Oouvert, capable d'y réagir de façon intuitive et spontanée, sans souci de produire un quelconque effet. Il développe en lui une présence animale, s'étonnant des choses qui l'entourent, sensible à l'étrange. Comme la chauve-souris qui pousse des cris dans le noir afin que l'échos qui lui en revient lui permette de prendre la mesure des distances qui la sépare de son environnement, le cri, la voix et le corps de l'acteur-animal lui reviennent et le connectent avec ce qu'il se passe autour de lui. Il est en contact sensoriel avec la nature artificielle qui l'entoure. C'est cette qualité-là de la présence qui m'intéresse.

On dit d'un acteur très bon, surprenant, parfois impulsif, qu'il est un « monstre sacré », ou encore une « bête de scène ». Bête de scène : acteur dont l'intense performance est liée à un animal sauvage. Je crois que Lars Eidinge est une bête de scène. Ce sont de ces acteurs qui pourraient manger les autres acteurs, le metteur en scène, et le plateau tout entier. Des acteurs avides de sensations, de provocations, qui ont soif du public comme d'un breuvage essentiel. Leur technicité est telle qu'elle leur permet d'exploser le cadre du personnage, et c'est pour cela qu'ils créent un tel effet sur les spectateurs : ceux-ci aiment alors à voir l'acteur, dans toute sa puissance et sa rage, batailler contre les carcans imposés par le personnage. Entrer en scène pour eux serait comme revêtir la peau de l'ours ; tout pourrait leur arriver sans qu'ils ne perdent patte. Je crois que sont des acteurs qui ont compris que **la présence animale, si fascinante, est simplement une pure essence**. Être une *pure essence*, comme la racine du marronnier dans *La Nausée* de Sartre. Ça voudrait dire quoi ?

---

<sup>54</sup> RILKE Rainer Maria, « Huitième élégie », *Élégies de Duino*, traduit par François-René Daillie, collection Orphée, n°187, éd. La Différence, 1994

<sup>55</sup> HEIDEGGER Martin, *Parménides*, *Gesamtausgabe*, Band 54, 1919-1923, p. 229.

<sup>56</sup> BAUDELAIRE Charles, *De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Collections [litteratura.com](http://litteratura.com)

=> sur l'expérience animale, extrait de la discussion avec Margot Van Hove et Maxime Gorbatevsky, novembre 2015 :

<https://www.youtube.com/watch?v= 2Mc7E5cGRk>

Maxime : En fait j'avais vraiment l'impression, mais c'est nul hein, d'être un chien qui se balade. Les chiens chez ma grand mère, quand tu pars, tout à coup ils sont tout fous les chiens. T'sais, y'a le moment d'excitation où ils sentent, t'as rien dit, mais que tu vas te promener, t'ouvres la grille et « pouh », et ils sont contents pendant deux heures, alors ils font des aller-retours, ils courent... Mais pourquoi ? Enfin je veux dire, moi tous les jours j'en ai marre de me balader comme ça. Et eux, tous les jours, ils ont le même enthousiasme les chiens. Et via ! Ils partent, ils reviennent, ils partent, ils reviennent, ils arrêtent pas, ils courent dans tous les sens. C'est vraiment un truc proche de ça que j'avais ressenti : j'avais l'impression d'être un chien en balade. Et Margot vu que c'est une chienne aussi en balade [rires] bah on était contents, j'dis n'importe quoi. Enfin j'sais pas, vraiment un sentiment d'évasion dans un grand champ, comme ça.

Maxime : Tu penses que t'es un chien, un peu, quand t'es sûr scène ?

Maxime : Non ça change, pas tout le temps. Avec toi je pouvais être un chien, c'était cool. C'est toi qui m'a fait devenir un chien sur scène. C'était génial. Mais un chien...un chien fou, un chien qui court dans les champs justement c'est ça qui est cool. Pas un vieux chien de merde qui te cire les pompes, et tu vois... Et...non ça dépend, avec Béguin je me suis pas senti chien.

Margot : Non t'étais un...faucon.

Maxime : Avec Béguin je me sentais pas animal. Non ça dépend des fois.

Margot : T'es une baleine.

Maxime : Toi tu te sens baleine ?

Margot : Ça dépend aussi des fois, c'est vrai que je change d'animal aussi.

Maxime : Mais est-ce que tu as un animal en tête quand tu joues ?

Margot : La lionne. Non j'ai pas un animal en tête mais si je devais penser au travail avec Béguin j'étais une lionne.

Maxime : Et avec Rabeux ?

Margot : Une lionne.

Maxime : Ah ouais la meuf. L'ego démesuré. Moi j'suis un vieux chien de merde...

Margot : Et moi j'suis une lionne. Non, en ce moment, j'ai envie de faire la lionne.

Maxime : Moi pendant longtemps je me sentais singe.

Margot : Ah mais oui c'est vrai.

Maxime : Mais parce que une fois j'ai fait une impro. qui s'est mal passée. On jouait des singes ...

Maxime : Avec Béguin ?

Maxime : Non c'était y'a longtemps, c'était quand on faisait des expérimentations avec des potes à Toulouse. Et puis on faisait des exercices de Lecoq et tout ça, avec des masques neutres. C'était des réveils tu sais, où tu te couches, tout le monde met son masque et se couche, et puis se lève et c'est quelqu'un qui guide avec la parole, qui dit : vous ouvrez les yeux, vous êtes des singes. Donc t'es une bande de singes, et tu découvres tout. On faisait cet exercice là une fois, et ça m'avait vraiment marqué parce qu'il y avait une meuf qui était pas comédienne, une amie à moi avec qui je me suis beaucoup pris la tête : en fait je pense qu'elle était complètement out. Moi j'étais vraiment en train de tomber dans le singe, et elle je la voyais et puis limite elle était [il mime une personne raide, figée], t'sais avec son masque. Et en fait on s'est battus, mais c'était vrai. Limite je me souviens plus si j'ai pas enlevé mon masque à la fin et en fait on a arrêté, enfin je sais plus comment ça s'est passé, mais en fait elle m'a fait sortir de mes gonds en tout cas. Du coup j'ai eu l'occasion de sortir de mes gonds en faisant le singe, j'me suis mis à faire des trucs, t'sais genre...

Margot : [pousse un cri]

Maxime : Et après ça, pendant un an ou deux, me restait ce... j'me disais, ah putain c'est trop bon d'être un singe. En fait c'est peut-être ça aussi, c'est comment on te laisse la possibilité d'exploser à travers quelque chose ? Donc à tes acteurs, tu vois, par le médium d'un masque, tu peux exploser, et après on se souvient précisément d'où ça se situe donc on peut le rejouer.

C'est cette idée de médium qui m'intéresse, en tant que *passage par* autre chose que soi, à *travers* une autre enveloppe corporelle. La possibilité de la transformation semble pouvoir donner aux acteurs une alternative à la présence quotidienne et les pousser à un dépassement de soi, qui est l'une des caractéristiques de la bête de scène.

## Conscience animale

Les acteurs qui sont pris par cette âme là (animal veut dire *être rempli d'âme*) jouent avec leurs degrés de conscience. Un animal n'a pas conscience de ce qu'il est en train de faire, il n'est pas un être dual qui, en même temps qu'il réalise une action, est capable de l'analyser et de la juger. L'animal ne sait pas qu'il est nu, il n'éprouve ni honte ni pudeur à l'idée d'être vu. L'humain, et surtout l'acteur, a cette conscience : j'entre sur scène et je sais que les gens me regardent, je sais que je fais semblant, je sais que mes gestes sont pris dans un réseau de significations du seul fait qu'ils soient sur le plateau. Alors je ne suis pas sûr, j'ai peur de faire un pas de travers, peut-être que j'ai loupé mon entrée et que maintenant tout est faux, pourquoi ce spectateur regarde-t-il son bras - est-ce que je l'ennuie, et merde je suis sûr d'avoir entendu le metteur en scène soupirer, et...etc, etc. Cette petite voix qui reste collée à ta tête et t'entrave, te brise et te séquestre, c'est la petite voix de l'acteur. Elle regarde et juge. **Si l'on veut se rapprocher de la présence animale simple et sans pudeur, il faut « tuer l'acteur »**, comme dit Krystian Lupa. Pour *Salle d'attente*, l'indication était de ne pas faire abstraction de la présence du public sans pour autant jouer avec lui. Finalement, ce serait jouer comme des animaux dans un zoo : ils perçoivent qu'ils sont observés mais réussissent tout de même à rester pleins de leur être vrai et naturel.

=> sur l'acceptation de la présence des spectateurs et le fait de « tuer l'acteur en soi », extrait de l'interview de Mélodie Richard et Matthieu Sampeur, à propos de *Salle d'attente* dirigé par Krystian Lupa (2011) - 9 Mars 2016.

[https://www.youtube.com/watch?v=zU\\_33-GPs](https://www.youtube.com/watch?v=zU_33-GPs)

Mélodie : C'est pratiquement impossible - et ça c'est Stanislavsky qui dit ça je crois aussi - de réussir à se déshabiller sur un plateau comme si tu étais réellement tout seul. C'est un des trucs les plus dur à faire. C'est à la fois réussir à exister sur un plateau comme si tu étais réellement tout seul dans ta chambre, ce qui est extrêmement difficile, mais aussi tout à coup décider de façon absurde : « ah bah tiens y'a des spectateurs qui me regardent » tout à coup ça t'amuse qu'il y ait des gens qui aient payé pour venir te regarder.

Matthieu : Oui il cherche toujours une installation, qui varie en fonction des moments, qui peut varier d'une scène à l'autre, voire varier au milieu d'une scène, mais toujours euh... La réalité du spectateur n'est pas niée.

Maxine : Tu peux jouer avec.

Matthieu : Tu peux jouer avec. Et donc ton installation peut être que tu vies dans un espace où y'a tout le temps des spectateurs. Il y avait eu, quand on jouait *Salle d'attente*, le début comme ça, où on perdait beaucoup les gens. De dire que voilà : nous on vit là, dans ce parking, et qu'y'a un groupe de japonais qui a payé pour venir voir comment on vivait là-dedans. On s'est dit : bon s'ils nous donnent un peu de fric, après tout on s'en fout, ça pourra permettre d'aller s'acheter une bouteille de vin ou une dose d'héroïne, donc on va accepter qu'ils soient là. Mais par contre, on va pas les draguer, on va pas... Au contraire, il y avait un rapport complètement électrique... Mais ce qui était magnifique c'est que, il nous disait : et justement parce qu'ils sont là, on va encore moins leur montrer, parce que eux ils pensent qu'ils vont voir de la misère en venant ici, mais nous on va leur montrer que nous on est les rois, qu'on est dignes. Et on va encore moins leur montrer ce qu'ils ont envie de voir. Donc ça te met dans une autre disposition, où justement tu n'expliques rien au spectateur, tu ne montres rien, tu ne fais rien pour lui. Toi tu vis là, t'acceptes qu'ils soient là, mais on va pas faire plus. C'est en ça qu'il annule complètement l'acteur. Et il dit, d'ailleurs, c'est comme ça qu'il dit : c'est pas le spectacle qui commence, c'est une autre réalité qui commence. Et il nous demande, pour rentrer dans ces personnages, de modifier nos états de pensée à long terme, sur la vie, sur notre rapport au monde. De modifier tout ça, pour voir qu'est-ce que c'est que ce plongeon que tu fais.

Mélodie : Il veut qu'on travaille pas sur notre acteur, il veut qu'on travaille sur notre...

Matthieu : Être.

Mélodie : Il dit « notre Homme ». Bon après c'est la traduction, mais je pense que c'est assez juste. Notre Homme ouais... Sur notre humain, sur notre humanité, sur notre Homme.

Matthieu : Et puis l'acteur il en parle pas. Et quand il en parle c'est pour te dire de le tuer, d'annuler complètement toutes tes pensées d'acteur qui peuvent arriver sur un plateau pour être simplement mon personnage et mon homme réunis quoi.

Maxine : Oui et puis pour évacuer aussi peut-être j'imagine la petite voix de l'acteur qui se regarde lui-même.

Mélodie : Voilà, c'est ça.

Matthieu : Exactement. Pour lui c'est absolument intolérable ça, ça ne peut pas exister.

## Quelle est cette conscience de l'acteur ? Comment jouer avec ?

Quand je dirige des acteurs, il m'arrive de me heurter à leur esprit critique qui juge et refuse. On le voit tout de suite quand un acteur refuse de jouer : il se met à faire les choses de manière mécanique, très petites et avec un brin d'insolence comme pour dire « tu vois, j'arrive à le faire, ce que tu me demandes. » Je crois cependant que dans ces moments-là, ce n'est pas forcément contre le metteur en scène qu'il se dresse mais contre lui-même. Il entre alors dans une spirale infernale : plus il va essayer, plus il va se juger, plus il va se trouver mauvais. Il lutte en fait contre son ego. J'ai pu assister à une situation similaire lors de la sixième semaine de répétition de *La Mouette*, à la suite du travail sur la fin de l'acte IV (retour de Nina vers Treplev) :

### Carnet de répétition, *La Mouette*, Vidy, semaine 6 :

« Une des répétitions s'est terminée sur une engueulade entre Thomas et un des comédiens. Thomas donnait beaucoup de directions, il interrompait souvent, reprenait les acteurs plusieurs fois jusqu'à ce que l'un d'entre eux s'arrête. Il n'écoutait plus, ne donnait plus rien, ne voulait plus jouer. Thomas l'avait bien senti. Mais au lieu de lui accorder une pause ou une discussion en intime, il l'a cherché, l'a provoqué, l'a attaqué dans sa fragilité, dans un violent rapport de pouvoir car le comédien était toujours en costume et sur scène, et Thomas installé en salle sur les fauteuils du théâtre. Ce qu'il lui a dit contenait pourtant une certaine vérité : l'acteur avait créé autour de cette scène une chimère qui la rendait injouable, trop forte émotionnellement ; le premier essai avait été une réussite unanime, et à présent il ne se sentait plus capable de reproduire ce qu'il avait alors réalisé. Il chercha, dans les multiples directions parfois « scolaires » de Thomas (elles étaient en effet très cadrées, presque millimétrées), la raison de son incapacité à libérer son génie. Thomas lui a rappelé que ce n'était pas une question de génie, qu'il fallait arrêter de croire en un génie qui ne surgit qu'aléatoirement. Ce qu'il faut, c'est préparer le terrain, définir une structure, un squelette pour qu'au moins, si « le génie » n'est pas là, la scène puisse quand même se tenir. Certes je crois qu'il avait bien cerné le problème de ce comédien, qui était en réalité un problème de confiance en soi et d'ego, mais son manque d'empathie rendait la scène terrible à voir et la douleur du comédien insupportable. »

L'ego, c'est ce qui cherche à avoir prise, c'est le désir de la maîtrise. Dans *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, il est écrit que le tir à l'arc est un combat de l'archer contre lui-même : « ainsi il vise et est la cible, il tire et il est touché à la fois. »<sup>57</sup> Sur quoi vise l'acteur quand il tend son archer ? Sur son ego, sa conscience critique, ses acquis techniques, son savoir sûr ; comme cherche à le faire Grotowsky quand il travaille avec ses comédiens par la voie négative. **La cible, le but à atteindre, c'est l'être en puissance, c'est-à-dire l'être dans sa capacité à s'ouvrir sur le monde, à produire et à recevoir des émotions sans volonté de contrôle.**

Le contrôle s'exerce par la pensée. Or, la bête ne pense pas, elle sent, elle perçoit, elle sait. Peut-être qu'elle élabore des stratégies, mais toujours dans le but d'attraper au mieux sa proie - et jamais de faire marche arrière. La conscience animale est avant tout une perception. **L'acteur devrait ainsi apprendre à tuer sa conscience qui le juge et l'entrave pour retrouver une conscience animale, faite de perceptions et d'émotions.** Depuis quelques temps et notamment suite au stage avec Luk Perceval, je me rends compte de l'amplitude des possibilités qu'offre la pratique du yoga. Luk en fait chaque matin en compagnie de ses acteurs, avant de commencer à répéter. Il y a dans cette pratique une invitation au détachement de soi qui me semble nécessaire à la fois à l'art de l'acteur et à celui du metteur en scène, afin que la salle de répétition ne devienne pas le lieu où se chassent et se piègent les egos de chacun, mais bien l'endroit où des consciences plus ouvertes peuvent explorer des territoires inconnus.

Par conséquent, je ne veux pas travailler avec des « bêtes de scène » telles que Lars Eidinger qui sont des boules d'ego. La bête de scène que je traque peut très bien chercher à être une pure essence, débordante et explosive, tout en étant à l'écoute de ses partenaires et de son environnement. C'est pour cela que je l'appelle à développer sa conscience animale. Des exercices tels que la marche silencieuse (marcher en groupe dans un environnement en ayant la contrainte de ne pas se parler et d'être attentif aux sons et aux mouvements extérieurs) peuvent nourrir l'acteur dans ce sens-là.

---

<sup>57</sup> HERRIGEL Eugen, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, (1948) Collection L'Être et l'Esprit, Dervy, 2012, p.17

## Imaginaire animal

« *Le modèle de l'acteur idéal c'est le chien, ou le puma.* » (une actrice, dans l'émission *Bêtes de scène*)<sup>58</sup>

Certains diraient que c'est un vocabulaire un peu ringard, ou un peu New Age, celui de l'animal pour parler à l'acteur. Pourtant, quoi qu'on en pense, les artistes y reviennent toujours, à commencer par Artaud, en passant par Grotowski, Fabre, Castellucci... Ils y trouvent tous une façon imagée de retourner à une essence du théâtre.

Lors du stage de direction d'acteurs avec Oscar Gomez Matta, Sarah commençait chaque répétition par « l'exercice des loups » avec ses trois comédiens. Il s'agissait d'entrer dans la peau du loup, petit à petit, articulations par articulations ; puis, une fois le loup trouvé, apprivoisé, présent, il fallait prendre la peau de l'agneau, articulations par articulations ; et ainsi vagabonder entre la proie et le prédateur. Au début on se dit « c'est bête ». Quel intérêt de vouloir « faire le loup » alors qu'on en est profondément incapables ? Mais une fois notre cortex reptilien désinhibé on se rend bien compte que quelque chose se passe dans le corps et le regard des acteurs : concentration exacerbée puisque non réduite à la simple perception visuelle, conscience de son corps amplifiée à travers la recherche de nouvelles organisations internes, développement de logiques comportementales inhabituelles, etc. On découvre surtout une drôle de présence animale, un entre-deux états, qui est à même de déplacer notre regard. Ce n'est pas uniquement ni forcément grâce à sa technique que l'acteur accède à cette présence particulière, mais elle est le résultat de l'ampleur de son imaginaire. Le développement de ce vocabulaire lors d'exercices ou d'échauffements peut permettre à l'acteur d'explorer son corps comme un imaginaire étranger.

## Rencontre animale

*Comment des animaux d'espèces hétérogènes se rencontrent-ils ? Quels codes inventent-ils ?*

Après son travail avec Luc Petton pour *Swan* (chorégraphie pour danseuses et cygnes) une des interprètes raconte qu'elle ne pouvait entrer en répétition sans réaliser un rituel avec l'animal : la danseuse et le cygne se regardent, se tournent autour puis se font la révérence avant d'accepter de se mettre au travail. Je trouve cet état transitoire magnifique, parce qu'il est l'expression d'une grande humilité.

Ces rituels des corps qui se rencontrent et s'accordent, comme des musiciens, sont très importants. On ne peut pas commencer une répétition sans passer par un seuil, un état transitoire qui marque la séparation d'avec le monde « dehors ». En répétition, les codes et les interactions sociales sont différents : on se soumet soudain à une hiérarchie, on parle une autre langue, on a la conscience d'un devenir imminent. Lors des répétitions du *Disparu*, nous commençons la journée par un échauffement collectif pris en charge par les interprètes, et nous finissons par un « seuil de sortie », un jeu, une vidéo, ou quelque chose qui puisse marquer la fin. Nous n'avons malheureusement tenu les « seuils de sortie » qu'une petite semaine, comme si on s'était naturellement rendu compte de l'impossibilité de « finir le travail », de le conclure. On sortait donc de répétition avec nos peaux de personnages ou nos fonctions de travail.

Ce n'est pas pour rien qu'on parle d'espace sacré quand on parle du théâtre - c'est un espace *séparé* du réel, *en dehors* du monde. Son caractère sacré forme une protection pour les acteurs : ce n'est pas leur vie qui est en jeu, c'est comment ils parviennent à transformer leur corps, leur voix et leurs sens pour nourrir un objet à l'extérieur d'eux-même. Et si on n'aime pas le vocabulaire sacré, on pourrait se dire que le théâtre est une entreprise où des ouvriers viennent apporter leurs outils et qu'une fois la journée terminée ils rentrent chez eux sans oublier de pointer. Pointer, c'est signer le passage d'un état d'existence à un autre, c'est accepter les nouvelles règles du jeu.

---

<sup>58</sup> « Bêtes de scène », une émission de L'Atelier de la création, 24 Septembre 2014, France Culture.

**Il n'y a pas qu'un spectacle à mettre en scène : ce sont l'ensemble des répétitions et des moments de rencontre avec l'acteur qu'il s'agit de mettre en scène.** Tous ces moments à côté du travail sont en réalité des nourritures essentielles au travail de plateau. Si je choisis de rencontrer les acteurs dans un bar autour d'une bière pour leur parler du projet, ou au bord du lac au coucher du soleil, ou à la Manufacture entre deux cours, mon discours n'aura évidemment pas le même impact. Si nous commençons le travail par un échauffement très physique ou par l'écoute au sol d'un morceau de musique, cela peut changer le cours de la répétition. Un regard, une révérence, une approche. Quelques mots glissés entre deux portes. Un sourire ou un évitement. Tous ces signes participent au processus de création. Ils soulignent le caractère non-naturel de la rencontre entre plusieurs espèces animales, chargées pour un temps de se retrouver dans un espace défini.

=> voir aussi : *Le jeu (sur la question du cadre, des règles du jeu pour séparer le réel du travail)*

=> voir aussi : *S'approprier (sur la façon dont se rencontrent comédiens et metteur en scène)*

# LA MAGIE

un mot

c'est quoi ?

se provoquer

Et enfin, deux cent quarante sept jours plus tard, il ouvre les yeux. Un éclat de lumière l'aveugle et lui prend à la tête, c'est une surface qui scintille et lui balance des rayons d'intensité dans les yeux. Il ne savait même plus qu'il avait un corps. Au milieu des éclats il aperçoit quelque chose, une forme presque inerte qui le regarde. Un lambeau d'ailleurs, un ersatz capricieux. C'est son reflet. Il a la tête qui tourne, les yeux qui tombent, la langue sans muscle qui pend.

Il entend très loin au fond de lui : Enlève ton masque, tu n'es pas toi-même, tu mens. Ces mots qu'il a entendu pendant deux cent quarante sept jours dans toute sa tête et tout son corps.

Il se rappelle d'un arc-en-ciel.

Alors que tout se met à reprendre les formes du réel, il voit : le vieux poisson est là, agenouillé près de lui, avec sa toile étincelante. Solal se redresse et dit au vieux poisson : Le temps de la beauté est impitoyable.

Quelque chose a parlé avec sa bouche mais il ne sait pas d'où ça vient. Il ne reconnaît pas sa voix.

Le vieux poisson le regarde en souriant. Il se lève, marche et disparaît. Solal est seul au milieu d'une étendue blanche, un désert de sel. Tout son corps est couvert de sel blanc qui ronge. Il se lève en tremblant. Ça le démange. Il gratte, gratte et gratte encore et d'un seul coup c'est toute sa peau qui s'enlève, comme un collant de nylon troué. En dessous c'est dur, ferme, à vif. Il se met à marcher, laissant sa peau de nylon derrière lui, et s'avance dans l'horizon blanc et gris. Bizarrement il n'a plus peur.

*« Il faut absolument qu'avec le metteur en scène le comédien sache provoquer en lui cette sorte d'alchimie un peu secrète, sinon il ne se passera pas grand-chose sur le plateau. » Patrice Chéreau.<sup>59</sup>*

## La puissance du mot

Dans les règles du jeu avec lesquelles j'aimerais travailler, il y aurait le mot « magie ». Un simple mot au pouvoir performatif énorme. Quand, avec mon équipe du projet de sortie, nous commençons le travail par un massage magique, cela implique immédiatement autre chose, un jeu avec l'imaginaire, un ailleurs de la situation présente. Si nous massons l'autre pendant dix minutes sans le mot « magique », nous allons effectuer des mouvements codifiés, répondant aux exigences corporelles, aux tensions, à la forme des muscles, etc. En introduisant le mot « magique », sans autre consigne que le masseur détient un savoir (un pouvoir magique) et qu'il doit prendre soin du massé, la qualité du massage diffère complètement. Un sas est ouvert, une porte pour l'imaginaire : le masseur réalise une série de mouvements qui ont une logique imaginaire, et le massé se laisse surprendre et manipuler tout en découvrant de nouvelles sensations. C'est une manière de dire à l'acteur : ce qu'il se passe sur scène et en salle de répétition, ce n'est pas la réalité, c'est une réalité parallèle. On peut lui conférer une toute autre intensité, on peut tout lui inventer. De plus en plus j'aime à penser le théâtre comme le lieu où l'on se dirait : « Et si c'était possible ? et si c'était vrai ? qu'est-ce que ça changerait ? comment ça me transformerait ? »

Ce mot me vient du travail avec Gabriel Calderon, lors du stage de direction d'acteurs avec la promotion H. Quand j'avais demandé à Margot de faire « l'exercice du metteur en scène », c'est-à-dire d'exprimer la manière dont elle aimerait voir son partenaire jouer, elle a très vite refusé puis a dit : ça enlève la magie. Ce mot m'a interpellé : je savais à la fois pleinement ce qu'il voulait dire sans être capable de le définir. « Pouvoir mystérieux que tout le monde ressent et qu'aucune philosophie n'explique », écrit Goethe<sup>60</sup>.

=> voir aussi : *Charte de travail (sur la question du vocabulaire utilisé)*

<sup>59</sup> CHÉREAU Patrice, « La mousse, l'écume », entretien avec Émile Copfermann, *Travail théâtral n°11*, printemps 1973, p.14

<sup>60</sup> GOETHE J.W., cité par LORCA Frederico Garcia, in *Jeu et théorie du Duende*, ed. Allia, 2013, p.13

## Qu'est-ce que la magie ?

=> extrait de la discussion avec Margot Van Hove et Maxime Gorbatchevsky, novembre 2015 (à propos de leur travail sur les textes de Jon Fosse, dirigé par Guillaume Béguin).

<https://www.youtube.com/watch?v=2jfpZDxbFI8>

Margot : Et la première représentation d'ailleurs, c'est la première où j'ai eu des trous ou la deuxième je sais plus, en fait pendant tout le long du spectacle je me suis mais complètement...en fait j'étais perchée, j'étais vraiment perchée. Comme si en fait n'importe quelle chose qui arrivait je pouvais faire euh [elle prend des objets et les soulève]. En fait je bougeais les choses comme par magie. Enfin c'était pas non plus magique mais, je déplaçais les choses - hypnotisée. J'étais complètement hypnotisée.

Maxime : Ouais tu kiffais tout ce que tu touchais.

Margot : Je sais pas, c'était trop bizarre. Et puis j'ai eu un gros trou. Mais genre j'ai jamais eu un gros trou de texte aussi puissant en fait. Et là j'ai fait : merde, je sais plus du tout ce qu'il y a après, mais vraiment plus du tout.

Maxime : Et c'est là qu'elle a dit, elle s'est plantée dans son texte et elle a dit : « Je jouis... »

Margot : « ... donc je ne peux pas être malheureuse ».

Maxime : Alors que c'est pas ça son texte. Et elle elle a dit : « Je jouis donc je ne peux pas être malheureuse. »

Margot : Et après c'est revenu, mais, pfiou... C'était vraiment très puissant.

Maxime : Ça devait être trop bien.

Margot : Ouais, de se perdre.

Maxime : Et du coup, là, t'étais pas du tout dans la conscience, quant t'étais dans cet état là...

Margot : Bah là, j'étais perchée, et justement pour le coup (mais ça je l'ai pas re-eu à la deuxième), à la première, pour le coup j'étais dans un truc, mais c'était pas de la magie, attention. C'était un truc où vraiment tu vois les choses floues, une chose large, comme si t'étais dans une bulle. Et que tout ressemble plutôt à de l'eau. Et que tu caresses les choses.

Maxime : T'as des sensations tellement étranges sur scène. Ma soeur, t'sais elle est comédienne, et elle avait un exercice : avant d'entrer sur scène, elle imaginait qu'elle avait une sorte de boule de feu qui partait comme ça et qui tournait, et la boule de feu elle remplit tout son corps.

Margot : C'est beau ça.

Maxime : Donc du coup le feu est là et le feu se propage en tournant et ça... et ensuite elle rentre sur scène en feu. Et puis je le vois bien, ma soeur je la connais bien, des fois elle est trop chiant sur scène t'sais genre elle joue c'est vraiment moyen, et des fois... enfin t'sais c'est une personne qui a une ressource comme ça, d'un coup quand elle explose, elle explose quoi et elle déchire, tu vois elle est trop forte. C'est une genre de personne des fois elle se tape des hallucinations sur scène quoi. D'un coup t'as la sensation, « pfouuu », t'as la tête qui rayonne, que t'as du feu qui sort de tes oreilles, enfin je sais pas comment dire.

Margot : Peut-être que j'ai la même chose que ta soeur.

Maxime : Une sensation de chaleur, de...

Maxime : Mais c'est encore une fois une sorte de jouissance, t'sais.

Margot : Ah mais oui.

Maxime : Un orgasme t'as chaud partout quoi, ça vient de la tête jusqu'au bout des pieds...

Margot : Et c'est physique en fait.

Maxime : Ouais, dans la sensation...

J'aime bien la manière dont Lorca parle de cette magie en l'associant à l'ange, à la muse et au Duende. Quand on abandonne la technique, la maîtrise et le contrôle, il reste le Duende et c'est de lui que peut naître ce « je-ne-sais quoi » qui crée la stupeur et la jubilation. Un insaisissable, un indéfinissable que nous éprouvons pourtant de manière très claire. Dans *Jeu et théorie du Duende*, Lorca raconte l'histoire de cette chanteuse, *La Nina de los Peines*, qui avait une très grande maîtrise de son art, mais qui ne produisait aucun effet sur le public. À la suite d'un commentaire d'un spectateur (qui l'incitait à aller à l'encontre de sa technicité presque indécente) elle a avalé un verre de liqueur et s'est mise à chanter d'une voix étrange et sans souffle, une voix qui vient d'en dessous, de la plante de ses pieds, de la sueur de sa peau, de la terre sous ses ongles. Lorca explique : « Elle a dû appauvrir son savoir-faire et son assurance ; donc elle a dû éloigner sa muse et demeurer sans

défense, pour que son *duende* vienne et qu'il daigne se battre à mains nues. »<sup>61</sup> Le public est resté tétanisé. Je crois en effet qu'il y a deux réactions possibles face à la magie : la tétanie ou la jubilation.

Pour Lorca, cette magie ne peut apparaître que dans le spectacle vivant car il est pris dans un temps si particulier, le présent :

« Là où [le duende] trouve le plus d'espace, c'est dans la musique, dans la danse, et dans la poésie déclamée, puisque ces trois arts ont besoin d'un corps vivant pour les interpréter, car ce sont des formes qui naissent et meurent de façon perpétuelle et dressent leurs contours sur un présent exact. »<sup>62</sup>

Il se passe quelque chose, là, maintenant. Et le comédien qui dit « j'ai raté ma cible », « j'ai loupé un virage », « je suis parti à côté », est un comédien conscient de n'avoir pas su créer l'espace où le magique pourrait advenir. Mais peut-on seulement travailler à faire survenir ces conditions d'apparition du magique ?

=> voir aussi : *Le présent*

## La provocation de la magie

Au bout de quelques séances ou quelques semaines de répétition, il y a cette fois-là où tout apparaît comme une évidence. Où les acteurs jouent ensemble et « ça arrive », « il se passe quelque chose ». Ça rend tout le monde heureux, on va boire des coups - même qu'on pourrait s'arrêter là, on a atteint ce pourquoi on s'était réunis. Pourtant, on se remet au travail, et chaque jour va être une nouvelle tentative pour retrouver la formule magique. Peut-on apprendre la magie ? Dans son intervention lors de la conférence sur le voyage initiatique, Giorgio Agamben dit ceci : « le mystère n'est pas une doctrine secrète, c'est une action »<sup>63</sup>. Je crois qu'il signifie qu'il n'y a pas de recette magique à l'avènement du mystère, mais que c'est bien dans le travail, dans le *faire* que quelque chose peut apparaître. On va alors se trouver des ingrédients magiques à travailler.

=> *Sur les ingrédients magiques, extrait de la discussion avec Margot Van Hove et Maxime Gorbatchevsky, novembre 2015 :*

<https://www.youtube.com/watch?v=mUeosvQCao4>

Maxime : Ah oui pour moi la magie, ce serait un peu comme la chance... enfin t'sais je crois pas trop en la chance, mais effectivement, y'a des gens, ou des moments de notre vie, où on arrive vachement plus à provoquer la chance que d'autres. Donc en fait, il faut provoquer. Il faut savoir placer les choses pour pouvoir provoquer la chance.

Maxime : Et comment tu fais pour placer les choses ?

Maxime : Bah je sais pas comment dire, y'a un truc comme ça : comment est-ce que tu arrives à placer les choses, en me disant : ça je sais que c'est là, et en fait tout à coup je pourrais me retourner dessus, et je le saisirai au bon moment. Mais t'sais : ne pas être trop focalisé là-dessus sinon tu oublies tout le reste. Placer juste les choses, mais je sais pas, c'est très étrange, après je sais pas du tout ce que c'est... Mais je trouve qu'y'a vachement de ça dans la magie, enfin d'un coup t'arrives sur scène, t'as préparé, t'as placé, et tu sais que...

Margot : Et tout à coup ça peut se casser la gueule.

Maxime : Enfin t'sais moi j'avais adoré une scène qu'on avait jouée avec Schittler, où moi je jouais *Les Trois Soeurs*, et un jour on fait la générale, on répète, non on joue devant les autres, c'était que devant la classe. Et avant de rentrer sur scène je me dis vraiment : il faut qu'il m'arrive une merde. T'sais limite je prie, tu vois je sais plus ce que je fais mais je fais un truc genre : il faut qu'il m'arrive une merde. On commence la scène, moi je jouais le grand frère trop con là trop chiant, qui rentre dans la chambre de ses soeurs, j'avais un verre, et je le pose et il se casse. Et j'sais pas comment dire, c'était pile au bon moment quoi. Tu vois tu te dis : comment c'est possible ? Tu rêves qu'il t'arrive une merde, et il t'arrive une merde que t'avais pas imaginée. Genre le verre pète, tu le poses comme ça, il casse au moment où ça devait se passer parce que le personnage il est démuné.

<sup>61</sup> LORCA Federico Garcia, *op. cit.*, p.29

<sup>62</sup> *ibid*, p.35

<sup>63</sup> AGAMBEN Giorgio, *Le Voyage Initiatique*, ouvrage collectif, collection Rencontres, Albin Michel, 2011, p. 75

Maxine : Mais est-ce que... enfin le fait de trop anticiper la chute justement, c'est pas un handicap parfois ?

Maxime : Bah si. Enfin tu vois si j'avais voulu le péter j'aurais pas réussi.

Maxine : Oui mais tu veux l'accident.

Maxime : Mais je sais pas lequel.

Maxine : Donc tu pries pour un accident...

Maxime : C'est, j'espère qu'il va arriver quelque chose.

Maxine : ...mais t'anticipes rien.

Maxime : Non. Si je prévois ça, je peux pas y arriver, j'en suis sûr.

Margot : Mais y'en a qui peuvent arriver. Enfin j'pense. Y'en a qui doivent se foutre des accidents pour rien. J'pense que tu peux arriver.

Maxime : Oui mais je pense que petit à petit, au bout de dix ans, quinze ans, t'y arrives à t'en faire.

Margot : Oui à te faire des surprises.

Maxime : Après tout dépend de ton jeu. Si t'as un jeu clown effectivement, tu vois tu rentres, tu te casses la gueule, enfin je veux dire tu peux en faire plein.

Margot : Tu te changes de chaussures.

Maxime : Franchement nan, moi je préfère... enfin oui, tu peux, mais en fait tu veux pas. Moi je peux me préparer des trucs, mais... j'vais pas me foutre des pièges. Par contre dès qu'il m'en arrive un, mais c'est des pièges comme là, là maintenant, comme nous, des vrais pièges - tu veux t'allumer une clope le feu marche plus.

Margot : D'un coup il faut que tu fasses attention.

Maxime : Ce qui compte c'est que ce soit vrai pour moi.

Se provoquer soi-même, laisser place au vide, accepter de rater pour se donner de nouvelles possibilités de se rattraper, se battre contre soi-même et ses peaux (ses égos). **En tout cas, ne pas avoir peur, donc prendre le plaisir du risque. Si on n'entrevoit pas la possibilité de la chute, on ne vivra pas non plus la jouissance et le soulagement qui surviennent à la suite d'un danger dont on réchappe.** C'est comme l'art du funambule, dont la magie repose essentiellement sur la possibilité de la mort : « J'ajoute pourtant que tu dois risquer une mort physique définitive. La dramaturgie du Cirque l'exige... Le danger a sa raison : il obligera tes muscles à réussir une parfaite exactitude...et cette exactitude sera la beauté de ta danse... », écrit Jean Genet dans *Le Funambule*<sup>64</sup>.

Il m'arrive de laisser filer les acteurs assez longtemps lors d'improvisations, sans intervenir. Cela peut en effet les mettre dans un état de lutte créatrice : le danger de la mort (de l'ennui, du raté, du rien) les pousse à toujours inventer de nouvelles possibilités de s'en sortir. Cette invention qui se fait au présent du risque suscite l'exaltation du spectateur mais sert également à trouver un état de jeu dans lequel le comédien n'est pas un « répétiteur » mais un « catcheur », ou plus joliment, un funambule. Évidemment je ne peux pas travailler ainsi avec tout le monde, car certains ne supportent pas la vue du vide qui les tétanise au lieu de les faire s'élancer (*à ce sujet, voir ma propre tétanie relatée dans le chapitre La peur*). Est-ce que le metteur en scène serait celui qui installe des matelas pour prévenir de la chute des comédiens ? Je crois qu'il y a de ça. Le piège dans lequel j'ai pu tomber est d'avoir une telle confiance dans les ressources de l'acteur que je ne m'autorisais pas à le sécuriser, ne serait-ce qu'un peu - je pensais en effet que cette sécurité entraverait sa lutte créatrice. Or, même s'il réchappe à la chute, la magie l'a heurté :

« Par l'idée, par le son, ou des mimiques, le *Duende* aime à être au bord du puits dans une lutte franche avec celui qui crée. (...) le *Duende* vous blesse, et c'est dans la guérison de cette blessure qui ne se ferme jamais que se trouve ce qu'il y a d'insolite, d'inventé dans l'oeuvre de l'Homme. (...) Le *Duende* aime le bord de la plaie », écrit Lorca<sup>65</sup>.

**Les matelas qu'il faut que j'installe jours après jours s'appellent règle du jeu, personnage, fiction, imaginaire. Ce sont des mots qui disent que l'acte magique n'aura lieu qu'au sein**

<sup>64</sup> Genet Jean, *Le Funambule*, L'arbalète Gallimard, 2010, <https://ec56229aec51f1baff1d-185c3068e22352c56024573e929788ff.ssl.cf1.rackcdn.com/attachments/original/9/7/7/002619977.pdf> p.19-20

<sup>65</sup> LORCA Federico Garcia, *op.cit.*, pp.47-49

**d'un espace circonscrit (donc protégé) et dans l'enveloppe de quelqu'un d'autre - d'un soi pas vraiment soi.**

**La magie, c'est quand deux comédiens se mettent à jouer ensemble « au bord de la plaie ».** Alors, les spectateurs frôlent eux aussi la chute. Ils se mettent à avoir le vertige que les comédiens ne tiennent pas, qu'ils glissent dans le faux ou dans le trop plein, qu'ils t'entraînent là où tu voulais pas aller. Peut-être que la magie est ce que nous voulons tous atteindre quand on propose une oeuvre d'art, cette rencontre indescriptible entre un objet artistique et une personne. C'est ce qui fait qu'on se souvient de cette oeuvre, comme quand je restai en transe hypnotique devant un tableau de Dali. Pour moi, c'est également un outil de vocabulaire pour offrir un cadre à la performance et ouvrir l'imaginaire de l'acteur. Une façon de se laisser à l'imprévisible et au surprenant, comme Céline dans *Mort à crédit* :

« d'abord ça devenait magie... ça faisait tout un autre monde... un inouï !... comme une image pas sérieuse. »

esthétique

appropriation

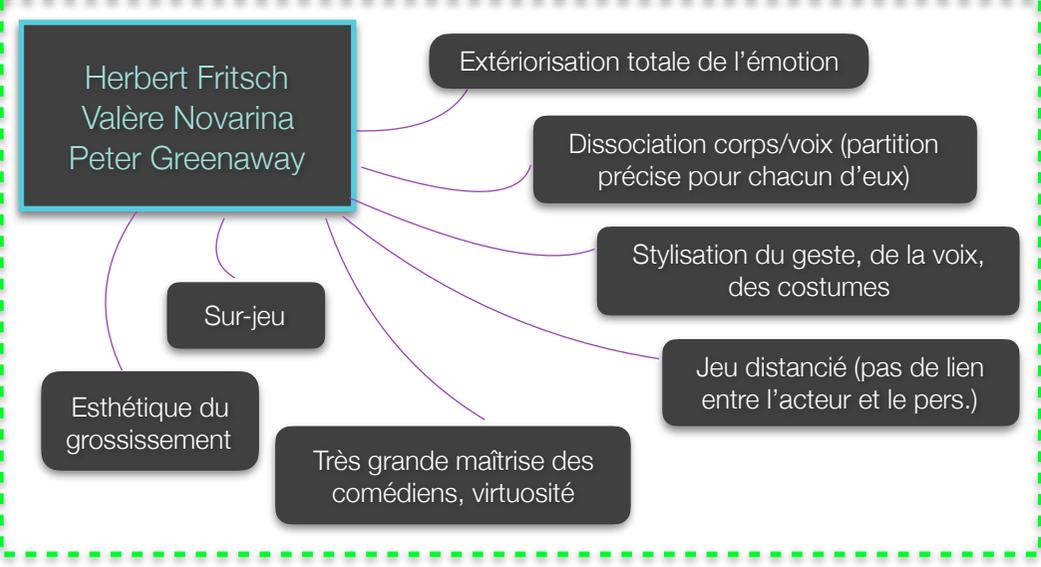
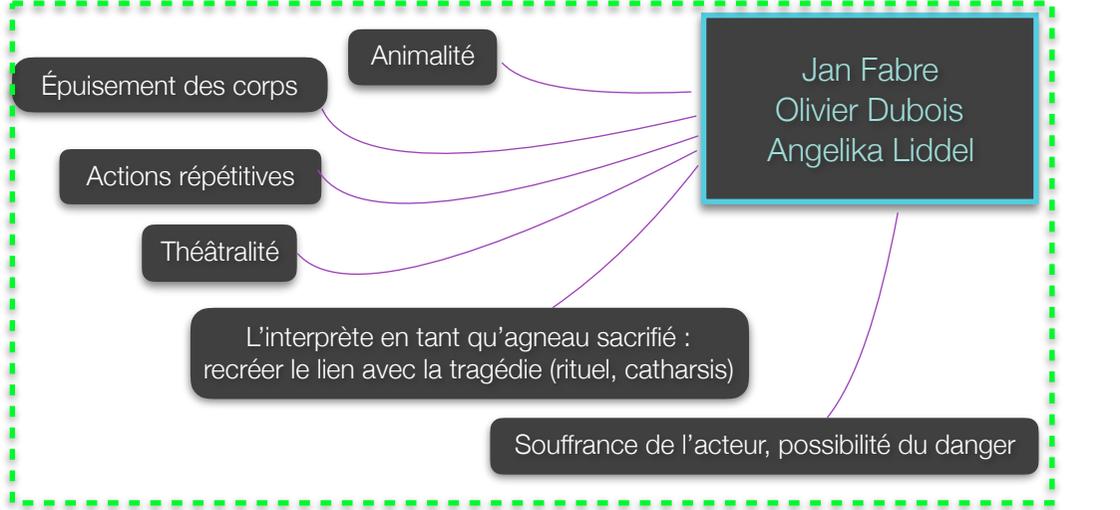
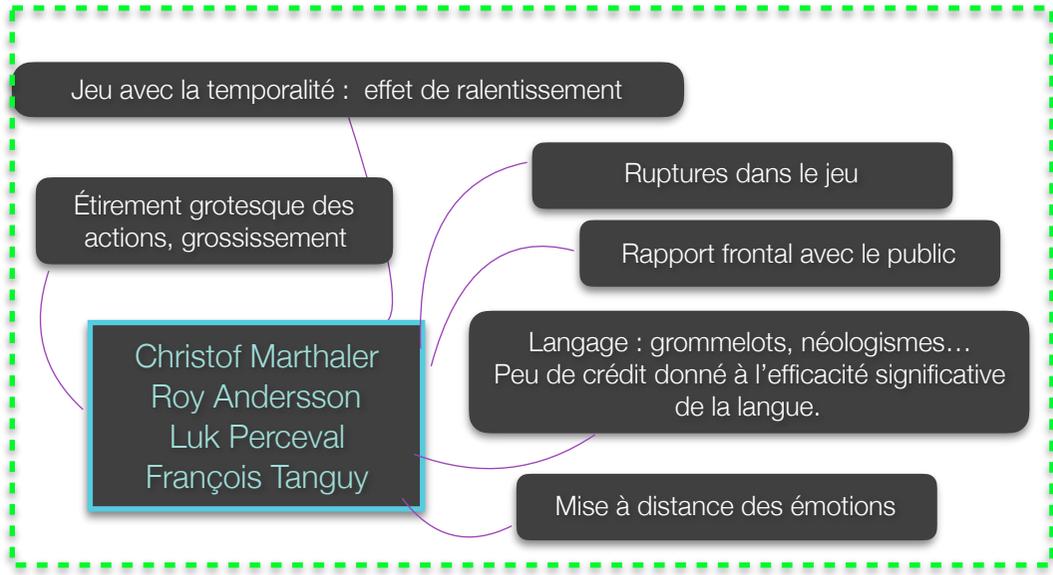
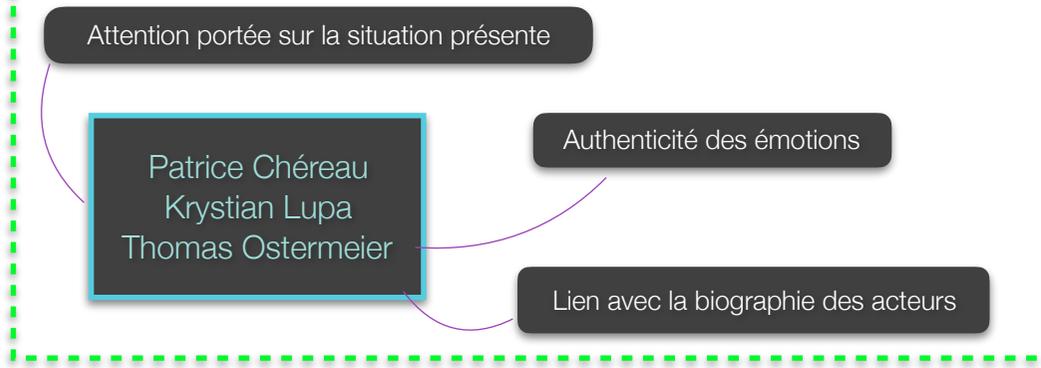
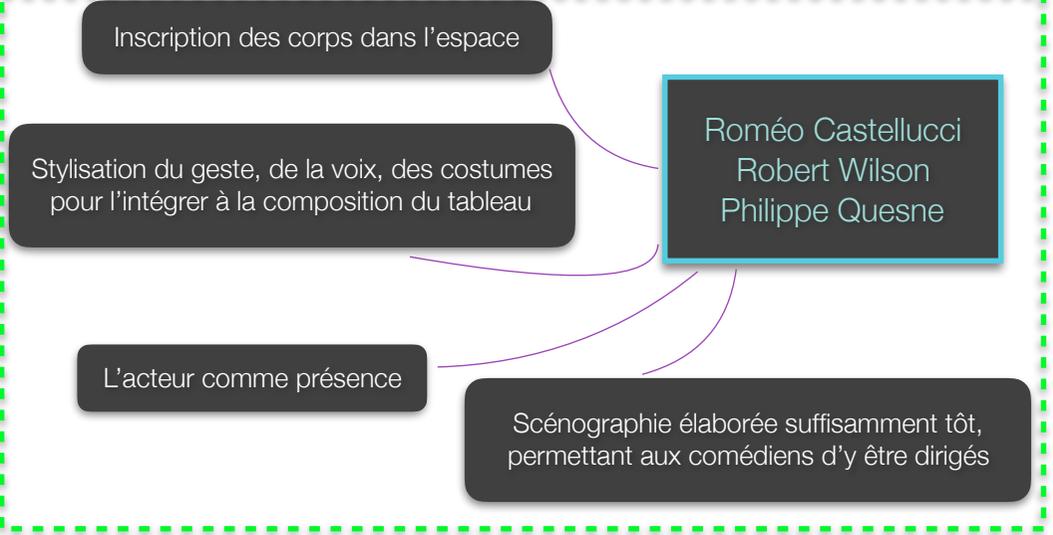
COSMOGONIE  
& EXERCICES

## Cosmogonie esthétique

*Comment ma cosmogonie esthétique peut-elle me donner des outils pour envisager ma façon de diriger des acteurs ?*

Il ne s'agit pas ici de réaliser une tentative d'inscription dans un champ esthétique. Je souhaite simplement dresser un panorama des artistes contemporains chez lesquels je peux puiser un savoir technique me permettant de penser ma propre manière de diriger des acteurs. Dans cette cosmogonie, je mets en relation les techniques et les outils de direction d'acteur utilisés par quelques metteurs en scène dont le travail m'intéresse pour diverses raisons. On ne s'étonnera donc pas de voir se côtoyer Philippe Quesne et Robert Wilson dans la même catégorie, alors que leur rapport à l'acteur est totalement différent : ils utilisent en effet, à certains égards, des procédés similaires.

*=> voir le schéma de la cosmogonie page suivante.*



## Appropriation par l'exercice

*Comment m'approprier cette cosmogonie ? Quels sont les mots que je retiens ? Quels nouveaux exercices inventer ?*

À partir des outils que l'analyse du travail de ces artistes a révélés, je me façonne une série d'exercices qui me permettent de mettre en application mes principes esthétiques. Ce sont des exercices qui existent dans une certaine forme et que j'ai modifiés, ou des exercices inventés qui n'ont pas encore montré leurs preuves, ou encore des exercices que j'ai déjà pu tester en répétition. Ils peuvent s'utiliser à la fois dans le travail concret sur une scène, afin de développer un certain état de jeu, mais également dans le processus de création, en tant que dérives, explorations dans l'imaginaire. Je les classe selon les galaxies d'artistes que j'ai formées dans le dessin ci-dessus.

### - **Galaxie Castellucci, Robert Wilson, Philippe Quesne**

- Travail sur l'harmonie entre les différents interprètes et l'espace. Marcher lentement dans l'espace en même temps que les autres interprètes, s'arrêter ensemble une fois la composition harmonieuse (accord tacite, silencieux). Il s'agit de développer le sens de la perception et la conscience esthétique de son corps dans un espace. Variante : la figure composée peut permettre d'indiquer les rapports entre les personnages (ex : constellation familiale, placer telle personne éloignée de telle personne souligne leurs rapports de tension).
- Travail sur la composition d'un espace. Participer à l'élaboration de la scénographie : chacun rapporte un objet, une couleur, une forme qui pour lui représente au mieux la pièce sur laquelle on travaille. En silence, déposer cet objet dans l'espace en fonction des autres objets mis en scène par les interprètes. Variante : un par un, entrer au plateau avec l'objet, le présenter, le placer quelque part en expliquant son choix. Les interprètes suivants doivent s'adapter à l'espace qui est en train d'être construit (pas le droit de déplacer les objets des autres).
- Travail sur la collision de sens. Jouer une scène sur une musique, puis mettre un morceau d'un tout autre registre, tout en gardant le même parcours de jeu. Se rendre compte de l'influence des éléments de mise en scène sur le jeu. Peut se décliner avec la modification de tous les éléments : costumes, éléments scénographiques, vidéo, etc... Il s'agit de faire entrer les différents éléments scéniques en contradiction afin que l'interprète ne se laisse pas contaminer et qu'il se rende compte de la multiplicité de sens contenue dans la scène qu'il travaille.

### - **Galaxie Herbert Fritsch, Valère Novarina, Peter Greenaway**

- Travail sur l'exagération des traits d'un personnage. Réaliser une caricature dessinée de son personnage. Définir ce qui constitue son centre moteur : qu'est-ce qui guide son corps ? sa tête, son bas-ventre, ses épaules ? Sur scène, traverser le plateau en ayant comme centre moteur celui défini pour le personnage. Variante psychologique : donner au personnage une caractéristique psychique prédominante. Interpréter une scène en exagérant ce trait de personnalité, sans variation. Variante émotionnelle : attribuer au personnage plusieurs émotions (deux ou trois) et grossir le trait de chacune d'entre elles sans créer de nuances : le passage d'une émotion à l'autre doit se faire sans transition, en rupture totale avec la précédente. « Le comédien est un inventeur d'émotions qui n'existent pas à l'état brut. »<sup>66</sup>
- Travail sur le langage comme matière sonore. Jouer une scène dont les interprètes connaissent le texte par coeur en changeant les mots par une sonorité répétitive, par exemple : « BABABA ». La structure dramaturgique du texte doit être respectée.

---

<sup>66</sup> LE BRETON David, *Training de l'acteur*, CNSAD, Actes Sud, 2000, p.196

- Travail sur la dissociation entre le corps et le texte. À partir d'un monologue, écrire une partition corporelle qui dessine un chemin différent de celui du texte, qui le contredit ou lui donne une autre dimension. Il s'agit de faire visualiser physiquement et vocalement cette « simultanété d'intentions divergentes » (Meyerhold). « D'un côté, il interprète le texte, la dramaturgie narrative proposée par l'auteur, et de l'autre, de manière indépendante, il travaille sur la dramaturgie dynamique en commentant, contredisant, enrichissant le texte par une série de réactions physiques, d'allusions, de déplacements, d'associations. (...) »<sup>67</sup>

#### - Galaxie Chiens de Navarre, Oscar Gomez Matta

- Travail sur la reproduction d'une parole spontanée. Devant une caméra, raconter une histoire personnelle (un voyage, une amitié, la première fois qu'on a fait du vélo, etc... une histoire à la fois simple et qui ne joue pas trop sur l'intimité). En travaillant à partir de l'enregistrement filmé, reconstituer la même parole avec ses maladresses et ses tics, de même pour les gestes utilisés de sorte à ce que la frontière entre le jeu et l'improvisation soit brouillée. Variante : au lieu de partir d'une histoire personnelle, se présenter.
- Travail pour renforcer l'écoute du partenaire de jeu en situations d'improvisation. Assis sur une chaise en face de son partenaire, le regarder, l'observer dans tous ses détails, puis exprimer spontanément ce qu'il nous inspire (ex : « tu es fatigué »). Le partenaire en face répond par la négative en respectant le ton avec lequel l'information lui a été donnée (ex : « non je ne suis pas fatigué »). Il s'agit de répondre véritablement à l'impulsion donnée. Le dialogue se poursuit ainsi avec ces deux phrases. Possibilité de changer de phrase quand l'un des deux partenaires en ressent la nécessité. Exercice de répétition, méthode Maisner.
- Travail sur la qualité de la parole improvisée : en lecture simple, lire un dialogue et le poursuivre en improvisant la suite, sans que l'auditeur ne puisse se rendre compte de la différence de qualité de parole. Possibilité de le faire seul avec un monologue. Variante : ne pas continuer le dialogue mais insérer au sein du dialogue des paroles improvisées.

#### - Galaxie Christof Marthaler, Roy Andersson, Luk Perceval, François Tanguy

- Travail sur l'étirement d'une action. Prendre une action (par exemple : entrer, aller s'asseoir sur une chaise, se lever, sortir) et l'étirer au maximum : chercher toutes les possibilités de micro-actions qui se déploient dans une action simple. Variante : faire la même chose mais cette fois-ci avec une émotion : explorer sur la longueur l'ensemble des facettes de cette émotion.
- Travail sur la simultanété des actions. Seul ou en petit groupe, se définir une action à réaliser (lacer ses chaussures, boire du thé et en servir, faire sa valise, etc...). Chaque groupe se place dans l'espace et réalise son action, dans sa propre temporalité, son rythme, son volume. Ne pas se laisser contaminer par la temporalité de l'autre (chaque groupe est dans sa « bulle »). Variante : être attentif aux différents groupes et travailler sur les volumes sonores. Il s'agit de faire circuler l'attention entre les différents groupes : parler un peu moins fort pour qu'un autre groupe ailleurs puisse parler un peu plus fort et que l'attention se porte sur eux, et faire ainsi glisser le volume entre les différents groupes.
- Travail sur son rapport avec le public. Exercice à faire en extérieur : se répartir dans une rue, et rester immobile dans une position quasi-naturelle (trouver un léger décalage), et regarder les passants. Possibilité d'interagir avec eux s'ils posent des questions, mais répondre selon une fiction définie (ou un texte). Variante : Dans une rue, marcher extrêmement lentement tout en regardant les passants que l'on croise. Si l'un d'entre eux nous touche, tomber par terre. Se faire relever par un camarade.

<sup>67</sup> BARBA Eugenio, à propos du travail de Meyerhold, in *Training de l'acteur*, CNSAD, 2000, p. 88

## - Galaxie Jan Fabre, Olivier Dubois, Angelika Liddel

- Travail sur la perception animale. Choisir un animal dont on se sent imaginaiement proche et tenter d'entrer dans sa peau, de le faire vivre à l'intérieur de soi (la représentation physique ne doit pas nécessairement être conforme à la réalité physique de l'animal, c'est une transposition). Chercher le cri de cet animal. Variante : Faire se rencontrer les différents animaux entre eux, chercher les interactions. Variante : Alternier lentement entre une présence animale et une présence humaine, à la fois dans le corps et dans la voix. Variante : Garder le corps animal mais cette fois-ci avec la voix humaine. Inverser.
- Travail à partir d'une structure schématique répétitive. Imaginer une grande spirale dessinée au sol du plateau. Au centre de la spirale, placer une chaise. Le premier acteur court le long de la spirale, s'assoit sur la chaise. Le deuxième acteur fait le même parcours, et s'assoit sur les genoux du premier. De même pour le troisième. Le troisième se lève et retourne à la place initiale en faisant le chemin de la spirale à l'envers (course à reculons). De même pour les deux autres. Recommencer plusieurs fois. Variante : Répéter une structure répétitive chorégraphiée à deux jusqu'à épuisement (voir notamment : *Café Müller* de Pina Bausch). Variante : pendant 1 heure et sur de la musique, ne pas arrêter de bouger, danser, trembler.
- Travail à partir de l'idée « tuer son acteur en soi ». Organiser un rituel sacrificiel : définir ce qui en soi doit être tué (en tant qu'acteur, c'est-à-dire un automatisme, une récurrence, une peur, etc.). En trouver une transposition dans un objet. Mettre en scène le sacrifice de cet objet.

## - Galaxie Patrice Chéreau, Krystian Lupa, Thomas Ostermeier

- Travail sur le monologue intérieur et l'automatisme de la pensée. S'enregistrer dans un temps limité en réalisant une logorrhée verbale (de 20 minutes à 2 heures). S'isoler et faire de l'écriture automatique, ne jamais s'arrêter de taper à l'ordinateur (de 30 minutes à 4 heures). Dans une salle, s'installer face à une caméra et parler sans s'arrêter en essayant de garder le regard droit sur la caméra (de 20 minutes à 1 heure). Avant chacune de ces variantes, se contraindre à 1 heure de silence.
- Travail sur la transposition d'une intimité et la fantaisie. À chaque réveil, se contraindre à écrire ses rêves. Une fois au plateau, essayer de raconter le rêve sans qu'on puisse y voir d'hésitations : faire en sorte qu'on ne puisse plus savoir s'il s'agit d'un rêve ou non (ne pas commencer par « cette nuit j'ai rêvé que... »). Variante : Une fois au plateau, improviser sur la manière dont le rêve pourrait se poursuivre.
- Travail sur la conscience de soi : être à la fois pleinement engagé dans la réalisation d'une action et en dehors de celle-ci. Préparer une tâche que l'on doit réaliser parfaitement et rapidement (ex : passer la serpillère dans toute la salle avant que des gens arrivent, apprendre une chanson pour un enterrement de quelqu'un qu'on aime, etc...). Pendant qu'on réalise la tâche, un autre comédien assis en face perturbe l'action en commentant : « Tu es affolé ». L'autre doit répondre par la négative : « Non je ne suis pas affolé ». Possibilité de changer la phrase à tout moment.

# CHARTRE DE TRAVAIL

retour aux sources

trans.formation

Il s'agit d'établir ici un protocole de travail constitué d'outils qui résultent de mes diverses expérimentations et de mes observations.

## Retour aux sources

### **Principes de gestion des répétitions**

#### - La préparation des répétitions

Avant toute chose, il faut que je prenne le temps de me familiariser avec l'objet sur lequel je vais travailler, que ce soit un texte, une thématique ou même un espace. La connaissance théorique et pratique que je vais accumuler me permettra de situer mon travail dans un contexte pré-existant et de développer ainsi un regard critique. Bien connaître son objet de travail ne veut pas dire en retirer la substantifique moelle, ou en dévoiler les secrets comme dit Claude Régy ; mais plutôt d'en connaître les contours et les problématiques afin que le secret soit toujours en latence, comme la couche souterraine sur laquelle faire reposer l'oeuvre. Enfin, le danger de l'intellectualisme qui effraie tout le monde ne doit pas condamner tout effort de compréhension et d'analyse : je crois en effet qu'on peut être un fin connaisseur d'une oeuvre et garder une certaine naïveté dans le geste créateur, cette naïveté qui est élan, légèreté, simplicité et dont on a besoin pour créer.

Quant au moment de l'élaboration d'un plan de répétition, il s'agit de trouver un juste milieu entre la préparation trop cadrée qui fige et le laisser-aller improductif. Je crois qu'il faut se donner des objectifs qui ne soient pas de l'ordre de la production (avoir monté l'Acte I et II avant la deuxième semaine) mais plutôt des objectifs d'expérimentation (par exemple : Semaine 1, explorer toutes les manières de faire surgir un monstre hors de soi). La préparation d'expérimentations me semble nécessaire, elle permet à la fois d'avoir un temps d'avance sur les comédiens pour pouvoir rebondir, réagir, se réajuster, et d'être toujours dans un mouvement, en transformation créative par rapport à la veille (même les moments de perte peuvent être considérés comme des espaces de transformation qu'il s'agit d'intégrer activement, de façon créative à la répétition). Un planning préalable ne doit jamais être respecté, et c'est jours après jours qu'il me faudra le modifier, le réajuster en fonction de ce qu'il s'est passé pendant la journée.

#### - Le temps des répétitions

Plusieurs rencontres avec les acteurs sont nécessaires avant de commencer le travail de répétition généralement condensé sur un mois ou six semaines. Des rencontres informelles où l'on passe du temps à apprendre à se connaître aux rencontres expérimentales où l'on se met à tester des intuitions au plateau, il s'agit d'emmener petit à petit les comédiens dans mon imaginaire et de semer des graines dans leur corps. Espacer ces temps de rencontre permet également de prendre de la distance par rapport aux objets expérimentés : on les analyse, on en comprend les limites et les forces, et on peut diriger la suite du travail en fonction de ces observations. Inviter des personnes extérieures à des répétitions et se confronter à leur regard critique peut aller dans le sens de ce processus. Le fait d'étirer le temps de la création sur plusieurs mois (et pourquoi pas plusieurs années) donne de l'espace à la dérive, au détour par d'autres expériences de vie qui permettent de mieux revenir au travail. C'est aussi maintenir son désir éveillé.

Quand les répétitions ont commencé, il faut décider de l'organisation temporelle des journées. J'aimerais éviter au maximum les journées où l'on passe 10 heures en répétition, au profit de demi-journées que j'aimerais denses et intenses. La concentration des acteurs et la mienne en seront dupliquées, et elle m'est nécessaire, car l'énergie que demande l'observation au présent de ce qu'il se passe au plateau ne peut s'étendre dans mon cas à l'infini. Cela me permettra également de

prendre le temps nécessaire à la préparation et au ré-ajustement de chaque répétition, ainsi que d'offrir des espaces où les dérives imaginaires sont possibles (regarder un film, aller voir une exposition, se promener en forêt, lire des livres, ne rien faire). Enfin, j'aimerais commencer chaque répétition par un seuil d'entrée et la clore sur un seuil de sortie, afin de cadrer ce qui relève du travail concret et efficace de ce qui l'entoure - ce sont des rites de passage d'une réalité à une autre. Les seuils peuvent être des exercices ou des échauffements, mais également l'écoute de morceaux de musique, le visionnage d'extraits vidéos, le partage autour de sensations, d'images, etc. Ils sont à inventer quotidiennement.

#### - La recherche en répétition

Même lorsque l'on travaille en vue de proposer une forme définie au public, la recherche en tant que quête doit rester notre moteur. La répétition devient alors un parcours constitué de « stations », un voyage en tant qu'il « passe par », comme dit Jean-Luc Nancy (*Le voyage initiatique*)<sup>68</sup>. Pour maintenir cet état de recherche, il s'agit d'abreuver constamment les comédiens de nouvelles matières imaginaires et de leur donner quotidiennement de nouvelles règles du jeu. Ces règles du jeu peuvent être nourries par l'idée que la répétition est le lieu des « possibles magiques » (et si c'était possible de faire ça comme ça ? et si on se disait que ça pourrait marcher autrement ? etc). L'espace de répétition est à considérer comme le lieu où peuvent se remettre en question les lois du réel et ses contours. Il est à inventer jours après jours.

## **Principes de relation avec l'acteur**

#### - Le nourrir

Dans les moments de rencontres informelles comme pendant les répétitions, je dois m'habituer à partager mes goûts et à prendre le temps de les analyser avec les acteurs. Faire voir un film, parler d'un roman, échanger autour d'expériences de vie, etc : il s'agit de construire peu à peu un terrain où viendraient se fixer les imaginaires de chacun. Cela donne aux comédiens des points de repère, un aperçu du territoire que nous explorons. Je dois sélectionner l'essence de ce que je désire leur transmettre, car il ne faudrait pas non plus les gaver de références au risque de les perdre.

#### - L'observer et l'analyser

Il en est de même après un exercice ou un filage : le passage par l'analyse permet aux acteurs de comprendre ce qui m'intéresse dans notre travail et ainsi de tirer des fils qui les guideront dans notre recherche commune. Il me faut être rigoureuse sur ce point : trouver les mots justes, répéter les mots importants, ne pas hésiter à partager pourquoi ça me touche ou ne me touche pas. Quand je les regarde, il faut donc que je sois à la fois avec eux, en attitude créatrice, et, simultanément, dans les yeux d'un spectateur qui découvrirait la pièce pour la première fois. Il s'agit simplement de faire des allers-retours entre une parole de l'observation (voilà ce que tu fais, et voilà ce que ça me produit) et une parole créatrice (maintenant, essaie plutôt d'aller dans ce sens là, cherche de ce côté là, etc.) Afin de faciliter cette observation au présent, il faut que je me détache au maximum de mes notes, du texte ou du cahier de mise en scène.

---

<sup>68</sup> *Le Voyage Initiatique*, ouvrage collectif, Collection Rencontres, Albin Michel, 2011

## - Le maintenir en état de recherche

Enfin, les comédiens ont besoin d'être maintenus en éveil afin que leur créativité s'exerce jours après jours. Il ne s'agit pas simplement d'exciter leur désir - ce qui est déjà une tâche délicate - mais de les mettre constamment en état de recherche : qu'il soient à la fois impliqués dans le processus de création (c'est-à-dire qu'ils aient la possibilité de proposer des solutions, d'exprimer leur avis quant à la forme même que nous sommes en train de façonner) mais qu'ils soient également en recherche quant à eux-mêmes et à leur façon de jouer. Pour cela, il ne faut pas que j'ai peur de les provoquer, de les mettre face à leurs contradictions, de leur donner envie de toujours faire mieux - ils seront alors dans un état de lutte créatrice. Le fait de changer quotidiennement de règle du jeu dans le travail d'une scène par exemple permet aussi de rester en mouvement, de ne jamais reproduire du même, de créer des couches en surimpression. J'appelle tout cela la « vitalisation de la répétition ».

## Trans.formation

J'en arrive enfin au moment de condenser ma pensée. Après ce voyage mental à travers mon parcours et mes expériences, il me faut à présent défaire les noeuds et observer quels sont les points de rencontre essentiels qui me permettront de définir mon esthétique. Ci-dessus, dans « Retour aux sources », j'ai pu élaborer quelques certitudes, des points de repères dont je suis sûre qu'ils me serviront en répétition, indépendamment de l'objet sur lequel je travaillerai. Ici, il ne s'agira pas de certitudes, mais d'intuitions et de désirs qu'aujourd'hui, à ce moment donné de ma recherche, je rassemble sous le nom de « Trans.formation ».

Le jeu de mot est un oxymore : il évoque à la fois un débordement, un lâché-prise, un transport au-delà de soi et un processus, un cadre, une forme. Il contient en lui même l'anarchie et son contrôle, le chaos et sa mise en forme. Il y a une contradiction intrinsèque dans mon travail qui s'étend entre deux pôles opposés, le pôle de la liberté débordante et le pôle de l'équilibre et du soin.

Mais il y a aussi et surtout « transformation » en tant que passage d'un état à un autre, en tant que modification d'une matière vers autre chose.

De l'addition de ces deux acceptions du terme en résulte un triptyque, comme une prise de vue instantanée des trois matières que je désire façonner : transformation de la matière acteur, de la matière théâtre et de la matière réalité.

## **Transformation de la matière acteur**

### - Jouer sur les registres de jeu

La première transformation se situe au niveau du registre de jeu. Dans cette quête du vrai que j'alloue à tout geste artistique, le réalisme ne sera pas ma porte d'entrée. Je suis plus sensible à une vérité qui se dévoile dans l'exagération et dans l'imaginaire que dans la reproduction du réel. L'outrance, ça pourrait être une manière de qualifier le registre de jeu dans lequel je souhaite emmener les comédiens. Jouer sur le caractère démesuré et excessif des situations, des relations, des émotions. Les grossir, les étirer, les élargir pour qu'on puisse les regarder « en grand », sans détour ni finesse. J'ai un goût certain pour le sur-jeu, le trop-plein, le mauvais goût. Le principe au fondement de ce jeu serait d'être toujours en excès par rapport à nous-même et au réel : aussi est-il polymorphe (il peut prendre différentes apparences, s'appuyer sur différents registres) et monstrueux (il est difforme, débordant, contradictoire).

#### - Une extériorisation qui part de l'intérieur

Cependant, même si le mouvement du jeu vise l'extériorisation, il s'appuie sur l'intériorité des comédiens. C'est la deuxième transformation effectuée : le comédien apprendra à se servir de sa matière intérieure pour la transposer, la transformer vers l'extérieur. Par exemple, une micro-sensation (une impulsion intime et personnelle, inconsciente peut-être) doit pouvoir devenir un macro-événement. Si l'intériorité est un terreau fondamental à la création, elle est pourtant toujours distancée. Comme le souligne Brook dans *L'espace vide* : « il faut que l'émotion qui vient du dedans soit soutenue par le *stimulus* qui vient du dehors. »<sup>69</sup> Il y a donc toujours un aller-retour à effectuer, car il ne s'agit pas d'être soi, d'être pleinement et exagérément soi, mais plutôt d'être en même temps hyper-soi et pas-soi-du-tout.

Cette distension est en fait un équilibre : le comédien joue ainsi « au bord de la plaie », comme dit Lorca, mais sans jamais tomber dedans. La plaie est une couche souterraine que le spectateur sent, qui le déplace, le met mal à l'aise mais dont les clés ne lui sont pas dévoilées.

#### - Distancier son intériorité par la collision avec un imaginaire, un corps et une langue

Afin de distancier son intériorité, l'acteur doit se confronter à trois matières : un imaginaire, un corps et une langue. La rencontre avec un territoire imaginaire est pour moi à la source de l'expérience créatrice. Elle permet de transposer une sensation intime (par exemple, la peur de ne pas réussir à parler) en un événement symbolique (vomir des champignons). Le symbolique, le fantastique, le merveilleux engagent l'acteur à chercher d'autres possibles et à inventer de nouvelles lois, et créent un espace fictif où viennent s'entrechoquer les imaginaires des spectateurs. La transformation de la matière intérieure se fait également par le passage dans un autre corps. Le comédien se façonne un nouveau corps qui lui accorde tous les débordements qu'il ne saurait se permettre dans son enveloppe quotidienne. Cette nouvelle peau participe à la distanciation de soi. Enfin, la transformation s'effectue dans la rencontre avec une autre langue : il ne s'agit pas de trouver un état naturel de la parole, mais de descendre en soi à la recherche d'une langue profonde, souterraine, oubliée, une langue qui rende compte de la crise du langage incapable de traduire les véritables angoisses qui nous traversent. Cette langue du bouleversement peut également puiser sa source dans la littérature : sur ce point, mon choix n'est pas encore arrêté.

Cette distanciation s'effectue donc au sein de ce que j'appelle une « dramaturgie de la collision ».

#### - La transformation du comédien pour transformer le spectateur

Ainsi, on voit clairement se dessiner un voyage de l'intérieur vers l'extérieur. Cependant, il s'effectue également dans le sens inverse, depuis l'extérieur vers l'intérieur. En effet, les différentes rencontres auxquelles se confronte le comédien doivent aussi lui permettre de se modifier en tant qu'être : le théâtre devient alors le lieu d'une véritable expérience de vie, et c'est celle-ci qui fait la force de toute représentation. Chéreau disait :

« On ne voit jamais sur le plateau (...) la façon dont [les comédiens] envisagent leur rôle. On voit, sur le plateau, la façon dont leur rôle les a modifiés. »<sup>70</sup>

Pour moi, la transformation du comédien opère une transformation chez le spectateur - il y a en effet entre la scène et la salle un lien « haptique » comme l'écrit Patrice Pavis : « Le regard du spectateur est toujours un peu « haptique » : il touche avec les yeux, son corps n'est immobile et passif qu'en apparence, *il mime intérieurement la tactilité et la gestualité. Il n'est de compréhension que celle qui*

---

<sup>69</sup> BROOK Peter, *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, éd. du Seuil, 1977, p.145

<sup>70</sup> « La mousse, l'écume », entretien avec Émile Copermann, *Travail théâtral* n°11, printemps 1973, p.14

*rejoue imaginativement les mouvements et active les schémas corporels.* »<sup>71</sup> Par un effet de correspondance que les sciences cognitives traduisent en terme de neurones-miroirs, le spectateur d'un comédien dont l'être a été modifié par la création s'engage lui aussi dans une expérience intérieure.

#### - La règle du jeu comme sécurité

Ces transformations du jeu de l'acteur et de son intériorité s'appuient sur le principe des règles du jeu : marquant la frontière entre un espace « de la réalité » et un espace « fictif », la règle du jeu est un cadre qui empêche l'acteur de tomber dans une introspection douloureuse. Certes, j'aime voir le comédien se jeter au bord du précipice et j'aime voir la manière dont il parviendra à se relever. Mais il ne s'agit pas, comme chez Grotowski, de « se disséquer soi-même », ni « d'exposer » ou de « sacrifier » ce qui se cache sous notre masque quotidien. La notion de jeu entoure notre recherche de mots qui fonctionnent comme des protections : le personnage, la fiction et l'imaginaire sont autant de matelas qui amortissent la chute du comédien.

Cette règle du jeu fonctionne également dans un dialogue entre liberté et contrainte. Au moment de diriger un acteur, je lui donne un cadre au sein duquel il est libre d'évoluer à son gré. Dans ces moments d'improvisation, je suis très peu directive, ce qui induit de son côté une grande force de proposition et d'imagination. Il est donc important de faire signer un contrat implicite entre le metteur en scène et l'acteur, qui stipule que les deux partis se font suffisamment confiance pour jouer sur des terrains qui peuvent être glissants. L'acceptation de ce contrat est la première condition de toute transformation.

#### - Qu'est-ce que l'imaginaire ?

L'imaginaire dont il est ici question se rapproche davantage de la notion de fantaisie, terme que nous avons rencontré dans le travail de Krystian Lupa et qui pourrait venir de Stanislavsky : « L'imagination crée des choses qui peuvent exister ou arriver, tandis que la fantaisie invente des choses qui n'existent pas, n'ont jamais existé et n'existeront jamais. Et cependant, qui sait ? Elles peuvent peut-être exister un jour. »<sup>72</sup> Il s'agit d'une transposition de la réalité dans une autre réalité dont les codes sont différents : c'est par exemple la réalité de Gregor Samsa, dans laquelle il est possible de se réveiller dans le corps d'un cafard. Mon imaginaire se déploie notamment autour de la notion d'inquiétante étrangeté, qui se situe entre le fantastique et le merveilleux et à laquelle Kafka participe beaucoup.

#### - Des exercices et un vocabulaire de la transformation

Ces transformations s'accompagnent d'exercices (voir « Cosmogonie ») ainsi que d'un vocabulaire qui gravite autour des champs lexicaux suivants :

- métamorphose
- hybridité, monstruosité
- exagération, étirement, amplification
- répétition, redoublement
- magie, possibles magiques
- théâtralité, sincère insincérité
- ruptures, contradictions, torsions intérieures, mise en tension
- impulsion, instinct, perception animale

---

<sup>71</sup> PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles*, Armand Colin, 2012 (*C'est nous qui soulignons*)

<sup>72</sup> STANISLAVSKY Constantin, *La formation de l'acteur*, cité in *Le livre des exercices à l'usage des acteurs*, PEZIN Patrick, Collection Les voies de l'acteur, ed. L'entretemps, 2002, p.165

- aléatoire, chaos, désordre
- débordement, dépassement, transe
- provocation, surprise
- nécessité, vitalité
- apparition, surgissement

- La transformation comme essence du sujet

Enfin, ces transformations ne sont pas des manières de quitter le réel. La nature outrancière du comédien révèle en fait une conception de l'Homme en tant que sujet mouvant, qui se modifie, se cherche et s'échappe. L'individu n'est non pas saisi dans son ontologie, mais plutôt dans son éternelle modification, en tant que sujet traversé et modifié par l'expérience, en tant que passage.

## Transformation de la matière théâtre

Les deux éléments qui constituent, avec le comédien, la matière première du théâtre peuvent aussi subir des transformations : il s'agit du temps et de l'espace.

En ce qui concerne le temps, j'aimerais me jouer de sa linéarité. J'aimerais qu'au sein d'un parcours puissent se dégager des échappées, ou des trous, ces moments où l'on ne sait vraiment pas ce qui va advenir. Le spectateur ne se laissera alors plus porter par un fil directif qui le fait s'oublier lui-même, mais il se confrontera, au même titre que les acteurs, au vide, à l'angoisse de ce qui vient ou ne vient pas, au vertige de l'incertain. Au sein d'une dramaturgie écrite, il y aurait donc ces espaces laissés à l'improvisation et au chaos, créant « un monde ordonné où de temps à autre on perce des pustules » comme l'écrit Jan Fabre<sup>73</sup>.

Quant à l'espace, j'aimerais le voir s'ouvrir sur l'imaginaire, qu'il use de symboles et d'images qui ne traduisent pas une réalité quotidienne mais transposée. J'aimerais qu'il dépasse lui aussi ses propres limites en débordant de la scène - voire de la salle - pour chercher à provoquer la rencontre avec le public. J'aimerais que le public se sente participer à une expérience lui permettant de modifier sa perception du monde. On pourra ainsi jouer sur la superposition de plans, sur les effets d'optique, sur la rencontre électrique entre différents éléments hétérogènes mais aussi investir les espaces destinés aux spectateurs.

## Transformation de la matière réalité

- Le nécessaire passage par la fiction

Enfin, et cela synthétise en fait l'ensemble des transformations évoquées ci-dessus, la matière « réalité » doit être transformée. Si le terreau sur lequel nous nous appuyons est le réel, puisque c'est lui qui nous traverse et nous façonne, j'aimerais que cette réalité subisse toutes les métamorphoses imaginables : en passant par le plateau, les codes de la réalité doivent être transposés. Dans le roman *La Vie et Demi* de Sony Labou Tansi, les femmes peuvent être enceintes pendant dix-huit mois, vivre jusqu'à cent-cinquante ans, et les chefs de gouvernement sacrifier des villes entières par caprice : ces faits trouvent en fait leur vérité dans la sensibilité qu'on y met. Le caractère magique ou démesuré de ces fictions ne créent pas un écran avec notre réalité mais permettent au contraire d'en révéler certains aspects. Dans *Le Spectateur émancipé*, Jacques Rancière écrit :

---

<sup>73</sup> FABRE Jan, *Le Guerrier de la beauté*, entretiens avec Hugo de Greef et Jan Hoet, trad. Willy Devos, ed. L'Arche, 1994, p.17

« La fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère des dissensus, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles et les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification. Ce travail change les coordonnées du représentable : il change notre perception des événements sensibles, notre manière de les rapporter à des sujets, la façon dont notre monde est peuplé d'événements et de figures. »<sup>74</sup>

Les bornes du réel sont extensibles et la fiction ne fait que nous ouvrir la voie vers son étendue infinie. Avec le pacte de convention consciente instauré par la fiction, le spectateur intériorise le caractère fictif de ce à quoi il assiste ; il est ainsi libre de se positionner par rapport à ce qu'il voit et son jugement devient alors politique. La fiction ne sert donc pas seulement à « nomadiser métaphysiquement dans l'existence »<sup>75</sup> comme l'écrit Grimaldi, mais aussi à *nomadiser politiquement dans l'expérience*.

- Par le prisme de la littérature grotesque

En ce moment, mon nomadisme puise sa source dans une littérature du grotesque : Céline, Kafka, Beckett, Copi, Müller, Sony Labou Tansi, Rafael Spregelburd..., sont des écrivains dont je pourrais transposer la langue sur scène. De ce phénomène de transformation, le grotesque se fait en effet un des meilleurs représentants. Il est une transposition fabuleuse de la réalité, un moyen par lequel elle transparait dans ses contradictions, ses incohérences, ses failles et ses obscurités. Isabelle Ost écrit : « le grotesque ne sort pas fondamentalement du cadre de la raison, mais il offre un *medium* de subversion lucide, révélateur - voire *cruel* ». <sup>76</sup> En déplacement légèrement le regard du spectateur et en le provoquant dans ses certitudes, le grotesque a pour moi une profonde valeur politique. Il éveille, selon les mots de Christine Ramat, « un rire d'urgence et de chaos qui exacerbe un catastrophisme jubilatoire pour renverser les idolâtries de la barbarie moderne. »<sup>77</sup> Il contient une forme d'affrontement, de lutte contre le renoncement dont j'entrevois aujourd'hui, face aux multiples désillusions et à l'étendue de la pensée post-moderne, la nécessité.

Cette charte de travail pose les jalons d'un protocole de travail, à la fois technique et esthétique. Elle s'appuie sur la notion de transformation qui doit infuser toutes les matières théâtrales et ce, depuis la première rencontre avec les acteurs jusqu'à l'expérience des spectateurs. Elle tire les grands traits d'une direction d'acteur qui s'appuie à la fois sur l'intériorité des comédiens et sur un imaginaire extérieur. Elle est le fruit de la rencontre entre mes différentes expérimentations et mes rêves - elle n'est pourtant pas chimérique, puisqu'elle s'appuie sur des expériences, des lectures et des exercices concrets. Elle servira en tout cas de fondement à mon travail de sortie, car ce n'est qu'en m'efforçant à la mettre à l'épreuve du plateau que j'en découvrirai les forces et les limites.

---

<sup>74</sup> RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur Émancipé*, cité par Muriel Plana dans *Théâtre et Politique, Pour un théâtre politique contemporain*, Universités/Comparaisons, Orizons, Paris, 2014, p.72

<sup>75</sup> GRIMALDI Nicolas, *L'Art ou la Feinte passion : essai sur l'expérience esthétique*, Broché, 1983

<sup>76</sup> OST Isabelle, *Le grotesque: théorie, généalogie, figures*, dir. Isabelle Ost, Pierre Piret, Laurent Van Eynde, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 2004, p.34

<sup>77</sup> RAMAT Christine, « Spectralité et spectacularté grotesques, Le vertige de l'entre-deux macabre », *Spectacles grotesques*, revue HUMORESQUES n31, printemps 2010, p.53

# REVENIR DE TRANSE

Autour de lui, son exuvie de nylon. Quelques écailles arc-en-ciel. De la pulpe d'orange. À l'horizon, le temps ; à la verticale, l'espace. Flottement. Solal perçoit tout ce qui l'entoure, des lointains cris de l'aigle aux frottements du crocodile contre la roche.

Il ne sait plus dans quel sens il avance ni si avancer est vraiment le bon mot. Sa peau à vif le porte.

Et puis le sel à l'infini comme la promesse d'un goût, enfin.



*L'Histoire raconte que lors de la conquête de l'Épire par l'Empire Ottoman, sous les ordres d'Ali Pacha, des villages entiers de résistants avaient été détruits par les Turcs. Près de Zalongo, les femmes Souliotes, qui avaient vu leurs maris se faire massacrer, emmenèrent leurs enfants se réfugier dans la montagne Souli. Là-haut, elles virent les forces d'Ali les encercler, ces forces-là qui allaient les réduire en esclavage. Elles se mirent à entonner des chants de mort et à danser continuellement. Prenant leurs enfants avec elles, elles se précipitèrent alors dans le vide.*

### Comment revient-on de la traversée du désert ?

Pour les femmes Souliotes, la danse est un passage, une mise entre deux états. Pour moi, les répétitions sont aussi des états entre deux mondes. Et après ? Est-ce que ce sera plutôt une petite mort, ou une nouvelle naissance comme l'écrit Louis Jovet ?

« Une destruction de soi efficace, un néant, qui est l'aboutissement de toute perfection, dans un au-delà qu'il faut considérer comme une fin, comme un but à l'activité humaine et qui est sans doute son véritable commencement. Une naissance véritable. »<sup>78</sup>

Il y a un peu des deux. Quand les répétitions touchent à leur fin et que viennent les représentations, on s'adonne à des rites de séparation. Il y a les cadeaux de première qui marquent déjà la fin d'un voyage, il y a quelques mots dans l'intimité d'une loge, et puis les fêtes alcoolisées pour célébrer l'achèvement d'un processus. Processus qu'on aurait bien aimé voir s'étendre encore (je préférerais passer ma vie en répétitions plutôt que d'assister à des représentations), mais à un moment il faut dire « on y va », il faut se jeter dans le vide. On va peut-être, nous aussi, se fracasser la gueule contre la roche. Mais on a *vitalement* besoin de cette petite mort qu'est le moment des représentations publiques, parce qu'elle nous forge pour les prochaines créations. « La création ne serait-elle pas toujours engendrée par le nécessaire recommencement, ce « savoir-mourir » et ce « re-naître » ? », écrit Michael Lévinas.

Pour ce mémoire aussi, il faut que je décide d'un achèvement, le moment où je dis : maintenant, je peux montrer ce à quoi je suis arrivée, même si c'est encore fragile. En le confrontant au regard des autres, je le fais exister en dehors de moi. Une petite mort. Mais il va continuer de vivre en moi : il sera un réseau d'expériences sur lesquelles les prochaines viendront se greffer et tisser un nouvel amas de sens.

Cet achèvement, ce que j'ai appelé « le possible imago » se traduit par deux objets : la Cosmogonie et la Charte de travail. De mon parcours et de mes questionnements, elles dégagent des problématiques et des outils pour y répondre. Elles constituent un terreau pratique sur lesquelles fonder les prochaines expérimentations et notamment mon spectacle de sortie - une autre naissance, donc.

<sup>78</sup> JOUVET Louis, *Le Comédien désincarné*, Champs arts, Poche, 2009, p.56

La construction d'une pensée et d'une esthétique ne se fait donc pas de façon linéaire, c'est plutôt le mouvement de la spirale qui pourrait les représenter. La spirale est un mouvement infini qui ne fait que se resserrer sur lui-même, se condenser, s'approcher de « la substantifique moelle ». Le mémoire pourrait en fait s'étendre à l'infini, et continuer de grandir à mesure que je crée avec mes compagnons d'imaginaire. Là, cette forme là que j'achève, est un suspend. Je laisse entrevoir des suspends. Comme les « drop » utilisés en musique électronique et notamment en Dubstep. Ce sont ces moments où le fil de la musique reste en suspend, marquant à la fois une fin et un souffle qui se retient avant l'explosion. Ça crée un vertige, ça met le ventre dans tous les sens. Je crois qu'on ne finit jamais vraiment un voyage.

BIBLIOGRAPHIE  
& remerciements

Le voyage dans la pensée s'accompagne irrémédiablement (et joyeusement) d'un voyage dans la littérature, les essais, le cinéma, etc. Vous trouverez donc ici toutes les références utilisées et qui permettent d'approfondir la quête.

## Théorie et pratique du théâtre

BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Broché, 1997

BRECHT Bertolt, *Nouvelle technique d'art dramatique* (1935-1941) in *Écrits sur le Théâtre 2*, L'Arche, 2000, p. 329

BROOK Peter, *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, éd. du Seuil, 1977

CHÉREAU Patrice, « La mousse, l'écume », entretien avec Émile Copermann, *Travail théâtral n°11*, printemps 1973

CHÉREAU Patrice, « La relation entre le metteur en scène et l'acteur, c'est capter l'invisible chez l'autre », interview réalisée par Antoine de Baecque, *Next Libération*, 3 Janvier 2004

ČUNDERLE Michal et KOMLOSI Alexander, *(Inter)acting with the Inner Partner : Principles and Practice*. PDF. 2011

FABRE Jan, *Le Guerrier de la beauté*, entretiens avec Hugo de Greef et Jan Hoet, trad. Willy Devos, ed. L'Arche, 1994, p.26

FARCY Gérard-Denis et PRÉDAL René, *Brûler les planches, Crever l'écran, La présence de l'acteur*, Les Voies de l'acteur, ed. L'entretemps, 2004

GENET Jean, *Le Funambule*, L'arbalète Gallimard, 2010, [https://](https://ec56229aec51f1baff1d-185c3068e22352c56024573e929788ff.ssl.cf1.rackcdn.com/attachments/original/9/7/7/002619977.pdf)

[ec56229aec51f1baff1d-185c3068e22352c56024573e929788ff.ssl.cf1.rackcdn.com/attachments/original/9/7/7/002619977.pdf](https://ec56229aec51f1baff1d-185c3068e22352c56024573e929788ff.ssl.cf1.rackcdn.com/attachments/original/9/7/7/002619977.pdf)

JOUVET Louis, *Le Comédien désincarné*, Champs arts, Poche, 2009

JOUVET Louis, « Éloge du désordre », *Où va le Théâtre ?*, enquête publiée dans la revue théâtrale *L'intermède*, printemps 1946

MARTIN Serge, *Le Fou, Roi des théâtres*, Les Voies de l'acteur, ed. L'Entretemps, 2003

MAURIN Frédéric, *Robert Wilson, Le temps pour voir, l'espace pour écouter*, Actes Sud, 2010

MEYERHOLD Vsevolod, *Du théâtre*, in *Écrits sur le théâtre*, t1, éd. L'Age d'homme, Lausanne, 1992

NOVARINA Valère, *Devant la Parole*, ed. P.O.L., 2010

NOVARINA Valère, *Le théâtre des paroles*, ed. P.O.L., 2007

PAGE Christiane, *Une expérience esthétique : le travail du grotesque dans la formation de l'acteur*, Sens Public, Mai 2006, <http://www.sens-public.org/spip.php?article275>,

PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles*, Armand Colin, 2012

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2002

PEZIN Patrick, *Le livre des exercices à l'usage des acteurs*, Collection Les voies de l'acteur, ed. L'entretemps, 2002

PLANA Muriel, *Théâtre et Politique, Pour un théâtre politique contemporain*, Universités/Comparaisons, éd. Orizons, Paris, 2014

PROUST Sophie, *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, Les Voies de l'acteur, éd. L'entretemps, 2006

RÉGY Claude, *L'ordre des morts*, éd. Les Solitaires Intempestifs, 1999

ZADEK Peter, *Mise en scène, mise à feu, mise à nu*, trad. Hélène Harder, L'Arche, 2005

*Training de l'acteur*, ouvrage collectif, CNSAD, Actes Sud, 2000

# Essais théoriques ou philosophiques

- BATAILLE George, « Bouche », *Documents*, 7 (1930) in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1970
- BATAILLE George, revue *Acéphale*, 1<sup>ère</sup> année, 24 juin 1936
- BAUDELAIRE Charles, *De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Collections [litteratura.com](http://litteratura.com)
- DELEUZE Gilles, conférence sur le cri, cours du 41-3 du 17 Mai 1983, « La voix de Gilles Deleuze » [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=251](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=251)
- DELEUZE Gilles, sur la peinture de Francis Bacon, cours 15-3 du 7 Avril 1981, « La voix de Gilles Deleuze » : [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=216](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=216)
- DELEUZE Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence du 17 Mai 1987, <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=134&groupe=Conf%E9rences&langue=1>
- GRIMALDI Nicolas, *L'Art ou la Feinte passion : essai sur l'expérience esthétique*, Broché, 1983
- GRIMALDI Nicolas, « L'esprit est l'ultime efflorescence de la vie », interview réalisée par Jennifer Schwarz pour Le Monde des religions, publiée le 30/11/2011, [http://www.lemondedesreligions.fr/entretiens/nicolas-grimaldi-l-esprit-est-l-ultime-efflorescence-de-la-vie-30-11-2011-2055\\_111.php](http://www.lemondedesreligions.fr/entretiens/nicolas-grimaldi-l-esprit-est-l-ultime-efflorescence-de-la-vie-30-11-2011-2055_111.php)
- HEGEL G.W.F, *Introduction à l'esthétique, Le beau*, Flammarion, 2009
- HEIDEGGER Martin, *Parménides, Gesamtausgabe*, Band 54, 1919-1923
- HERRIGEL Eugen, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, (1948) Collection L'Être et l'Esprit, Dervy, 2012
- KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Seuil, Paris, 1983
- LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*, PUF, Paris, 1990
- LORCA Federico Garcia, *Jeu et théorie du Duende*, ed. Allia, 2013
- MASSON Céline et DESPRATS-PÉQUIGNOT Catherine, *Monstres contemporains, Médecine, société et psychanalyse*, Editions In Press, 2015
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Oeil et l'Esprit* (1964), Collection Folioplus philosophie n°84, Gallimard, 2006
- OST Isabelle , *Le grotesque: théorie, généalogie, figures*, dir. Isabelle Ost, Pierre Piret, Laurent Van Eynde, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 2004
- RAMAT Christine, « Spectralité et spectacularté grotesques, Le vertige de l'entre-deux macabre », *Spectacles grotesques*, revue HUMORESQUES n°31, printemps 2010
- Le Voyage Initiatique*, ouvrage collectif, Collection Rencontres, Albin Michel, 2011

## Littérature

- RABEUX Jean-Michel, *Les charmilles et les morts*, ed. La Rouergue, 2002
- RILKE Rainer Maria, « Huitième élégie », *Élégies de Duino*, traduit par François-René Daillie, collection Orphée, n°187, éd. La Différence, 1994

# Filmographie

ANDERSSON Roy, *Sånger från andra våningen*, 2000

GATLIF Tony, *Liberté*, 2009

GREENAWAY Peter, *Zoo (A Zed and two Noughts)*, 1985

## Captations De Théâtre

PERCEVAL Luk, *Platonov*, 2016

## Émissions Radiophoniques

« Petite métaphysique du cri », une émission de *Création on Air*, France Culture, 2 décembre 2015. Podcast : <http://www.franceculture.fr/emissions/creation-air/petite-metaphysique-du-cri>

« Bêtes de scène », une émission de *L'Atelier de la création*, France Culture, 24 Septembre 2014. Podcast : <http://www.franceculture.fr/emissions/latelier-de-la-creation-14-15/betes-de-scene>



## Remerciements

à Laurent Berger qui a guidé ma pensée et a porté un regard critique et analytique sur sa construction

à Romain Macagnino qui m'a accompagné dans tous les travers de ce chemin

à Mélodie Richard et Matthieu Sampeur qui ont accepté de témoigner de leurs expériences

à Margot Van Hove et Maxime Gorbatchevsky qui ont accepté de réfléchir autour de mes obsessions

& à tous mes compagnons d'imaginaires qui ne cessent de m'ouvrir les yeux et de me faire rêver.