Magali HEU - Promotion G (2012-2015)

LOOKING FOR NASTASSIA FILIPPOVNA¹

Travail de bachelor comédien <u>Manufacture - HETSR</u>

¹En anglais, signifie littéralement : cherchant, à la recherche de Nastassia Filippovna. Expression empruntée au film d'Al Pacino sur *Richard III* de Shakespeare, *Looking for Richard* (1996).

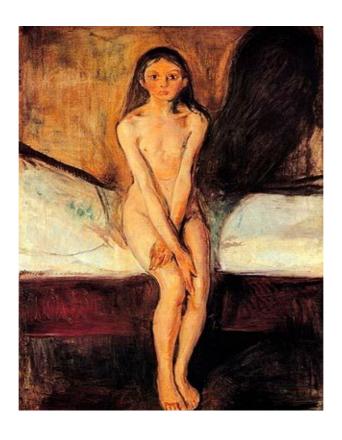
Ce travail se propose comme une tentative d'approche scénique d'un personnage de la littérature russe par une seule comédienne, moi-même.

Au départ, j'ai appréhendé ce travail du point de vue du jeu de l'acteur, et plus précisément à partir de la question du lâcher-prise. C'était aussi le désir de continuer à explorer un rapport au corps et à la parole dans le jeu, débuté avec le metteur en scène Gildas Milin en première année sur le théâtre du Grand Guignol; le désir de continuer à explorer la dissociation corps-texte, la construction physique et ses effets sur la voix et l'interprétation. Le lâcher-prise étant, selon moi, la capacité à être pleinement et uniquement dans le présent (de ses actions et de ses sensations), l'approche de l'interprétation par le corps me paraît être une voie essentielle voire indispensable pour y accéder. C'est celle que j'ai envie d'emprunter. Afin d'éprouver cette question, j'ai souhaité partir d'un texte qui puisse traiter du dérèglement entre le corps et la raison, quelque chose de l'ordre de la folie. J'ai souhaité également partir d'une figure féminine que je pourrais incarner. L'écriture de Dostoïevski est alors apparue, suivie par le personnage de Nastassia Filippovna dans L'Idiot. Crime et Châtiment m'avait profondément marquée et je souhaitais depuis longtemps aborder cette écriture sur scène. La découverte de *L'Idiot* m'a confirmé cette envie. Maintenant que j'ai traversé ce grand roman et la trajectoire de ce personnage à l'intérieur, vient la question du solo, celle de la transposition scénique de la figure de Nastassia Filippovna dans ce cadre. Deux questions se posent alors : comment prendre en charge cette histoire, celle de ce personnage dans ce grand roman de Dostoïevski, et comment le faire apparaître sur scène, comment l'incarner?

L'histoire et le personnage

L'Idiot

L'histoire de L'Idiot est contemporaine de l'époque où Fédor Dostoïevski rédige son roman en 1868. Elle suit le trajet du prince Mychkine, un jeune homme de vingt-sept ans, revenu de Suisse où il a passé sa jeunesse à soigner son épilepsie. Ce prince est profondément bon et aimant, d'une sincérité totale et d'une simplicité parfois naïve qui le font passer pour un idiot aux yeux de la société artificielle et corrompue dans laquelle il va être plongé dès son arrivée en Russie. Il parvient à Saint Petersbourg, sans argent ni attache, avec son seul titre de noblesse et une lettre de recommandation. Très vite, il va faire la rencontre d'une kyrielle de personnages tous aussi variés les uns que les autres. Il rencontre d'abord, dans le train, Rogojine, jeune marchand âgé de vingt-sept ans comme lui et héritier de la fortune paternelle, ainsi que Lebedev, un petit fonctionnaire fielleux. Ensuite, Mychkine va être très vite aspiré par les cercles de la bonne société pétersbourgeoise en faisant la rencontre de la famille du général Epantchine dont la femme serait une parente. Ces rencontres vont le mener aussitôt à Nastassia Filippovna. Il en est question dès le premier chapitre dans les mots de Rogojine et de Lebedev. Nastassia Filippovna est une jeune femme très belle, adulée par un grand nombre de soupirants. Rogojine en est fou amoureux, Gania, le secrétaire des Epantchine doit l'épouser, le général Epantchine, lui-même, voudrait en faire sa maîtresse, mais Nastassia Filippovna reste inatteignable. Elle a pourtant été l'amante d'un homme : Totski, son tuteur de cinquante-cinq ans qui l'a élevée et en a fait sa maîtresse dès la petite adolescence. Celui-ci aimerait se libérer d'elle afin d'épouser la fille aînée des Epantchine. Il lui organise alors son mariage avec Gania. Le prince, en voyant le portrait de la jeune femme chez le général, en tombe immédiatement amoureux. Par un hasard, il va se retrouver mêlé à son sort le soir-même, lors de la fête d'anniversaire de Nastassia Filippovna où elle a promis de donner sa réponse au projet de Totski.



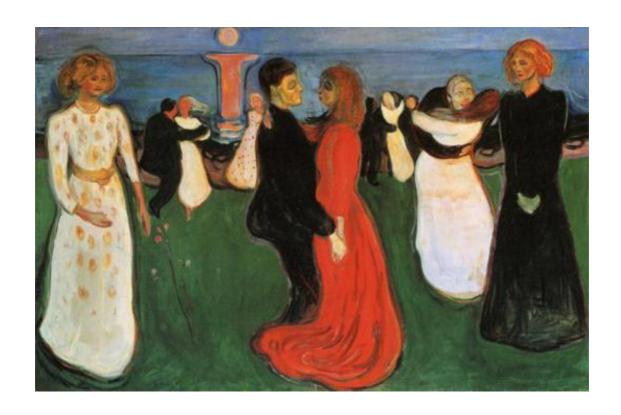
L'enfance de Nastassia Filippovna, Barachkova est celle d'une orpheline. Le père de Nastassia Filippovna, Filipp Alexandrovitch Barachkov, était un petit propriétaire foncier endetté au plus haut point. Il meurt fou un mois après la perte de sa femme dans l'incendie de leur domaine. Ses deux petites filles sont sauves de ce tragique incendie puis, prises en charge par Totski, un riche propriétaire dont l'un des domaines voisine celui de la famille Barachkov. Les deux enfants sont d'abord élevées par son intendant, un fonctionnaire allemand à la retraite. La plus jeune meurt vite de la coqueluche; reste l'aînée, Nastassia. Cinq ans plus tard, Nastassia a douze ans, Totski engage une gouvernante suisse pour lui donner une éducation supérieure. Quatre ans plus tard, elle a alors seize ans et c'est une autre dame, propriétaire, qui, sous procuration de Totski, va continuer son éducation dans une province plus reculée. Là-bas, elle est entourée de tableaux, d'instruments de musique et d'une « bibliothèque de jeune fille ». C'est à partir de cette période que Totski s'intéresse davantage à sa pupille et vient passer deux à trois mois chaque été dans la maison provinciale. Il jouit

alors de sa protégée tout en la laissant insatisfaite, humiliée. Quatre années passent ainsi jusqu'au jour où vient aux oreilles de Nastassia Filippovna la rumeur que Totski va se marier. Elle débarque alors à Saint Petersbourg, à vingt ans, seule, et bien décidée à l'en empêcher. Sa haine pour cet homme est sans limite. Il lui est parfaitement égal qu'il se marie ou non mais elle est résolue à se moquer de lui autant que lui a abusé d'elle, coûte que coûte, et elle sait comment le frapper. Totski est alors coincé et craint un scandale qu'il ne peut se permettre dans la bonne société pétersbourgeoise dans laquelle il est si bien établi. Il installe alors Nastassia Filippovna dans le plus grand confort à Saint Petersbourg et cherche à lui trouver un mari afin de se défaire "convenablement" d'elle. Cette dernière accepte le somptueux confort proposé par Totski mais vit modestement et ne succombe à aucun intérêt. Elle réussit à le dominer. Cinq ans se passent ainsi jusqu'aux vingt-cinq ans de la jeune femme et cette soirée d'anniversaire fatidique.

Totski souhaitant épouser la fille aînée des Epantchine, prépare donc, avec l'aide du général Epantchine, un mariage entre Nastassia et Gania. Ce dernier est surtout attiré par la dot fournie par Totski. Nastassia promet aux deux instigateurs de donner sa réponse le soir de son anniversaire. C'est lors de cette soirée que les choix de la jeune femme vont sceller les destins des principaux personnages. Nastassia Filippovna a tout manigancé pour humilier une dernière fois Totski, et avec lui l'audace du général et la vanité de Gania. Elle va les démasquer un à un et va jusqu'à s'avilir elle-même pour ainsi déshonorer symboliquement Totski et tous ses admirateurs respectables. Elle accepte, sous les yeux de tous, la main de Rogojine, débarqué ivre à la soirée avec tout un attroupement, qui lui propose littéralement de l'acheter au prix le plus fort, cent mille roubles! Cette soirée prend la tournure la plus scandaleuse malgré les efforts du prince Mychkine pour rattraper la jeune femme dans sa perdition. Dans un élan d'amour rempli de compassion pour la souffrance et la pureté qu'il entrevoit en elle, il lui offre sa main et lui promet le seul bonheur qu'elle ne pourra jamais avoir. Elle semble répondre sincèrement à l'amour du prince, accepte, avant de faire volte face et de s'enfuir avec Rogojine.

Voici le point de départ de *L'Idiot* et ce qui constitue le premier livre ; le roman en comportant quatre. Dans la suite, nous nous éloignons quelque peu de l'intrigue d'amour entre le prince, Rogojine et Nastassia Filippovna. Cette dernière devient moins présente mais reste en ligne de fond avant de réapparaître surtout à la fin. Nous apprenons au début du deuxième livre que Nastassia Filippovna, après avoir suivi Rogojine, s'est enfuie pour retrouver le prince pendant un temps, qu'ils ont semble-t-il vécu ensemble, avant que Nastassia ne le quitte lui aussi pour retrouver Rogojine qu'elle a fini par abandonner de nouveau. « Irrémédiablement attirée par la lumière qui émane de Mychkine, mais se condamnant aux ténèbres de Rogojine, elle se débat entre les deux hommes, fuyant tantôt l'un, tantôt l'autre »2. Après son abandon par Nastassia Filippovna, le prince se rapproche d'Aglaïa, la fille cadette des Epantchine. Il en est profondément amoureux, un amour différent de celui qu'il éprouve pour Nastassia. Aglaïa semble très émue par son témoignage d'affection mais refuse de l'admettre et le tourne souvent en ridicule. Nastassia voit d'abord Aglaïa comme une rivale qui pourrait sauver le prince en le maintenant loin d'elle. Elle a, en effet, peur de le déshonorer en l'épousant, elle, une femme bafouée et tente de l'éloigner d'elle en poussant le mariage avec Aglaïa. Cependant, rien n'est aussi simple pour Aglaïa et sa famille, et ce projet tarde à se mettre en place. Pendant ce temps, Nastassia s'est réconciliée avec Rogojine, son versant noir ainsi que sa punition. Elle sait, tout comme le prince, que l'amour passionné, exclusif et frénétique de cet homme ne se différencie pas de la haine et qu'elle ne trouvera que la mort en se mariant avec lui. Cette mort est annoncée très tôt dans le roman. Dans le dernier livre, le prince finit par renoncer presque malgré lui à Aglaïa pour tenter de sauver l'âme de Nastassia Filippovna en l'épousant. Il la considère malade et folle mais son amour chrétien pour elle, plein de pitié et de compassion est plus fort que celui qu'il ressent pour Aglaïa. Le jour du mariage, Nastassia, dans un dernier élan de culpabilité, s'enfuit pour rejoindre Rogojine qui l'assassine dans la nuit qui suit. Le roman se termine sur la veillée funèbre des deux hommes sur le corps de Nastassia Filippovna.

² LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire des personnages, littéraires et dramatiques de tous temps et de tous pays*, Robert Laffont, Paris, 1990.



Le cas Nastassia Filippovna

Nastassia Filippovna est, selon les mots du spécialiste de Dostoïevski Joseph Franck, « la plus captivante et la plus foncièrement tragique de toutes les héroïnes dostoievskiennes » ³. Les personnages de l'écrivain russe sont connus pour être complexes, profondément écrits et fouillés, et insaisissables. Le héros chez Dostoïevski n'a pas une image déterminée, établie avec des caractéristiques objectives à signification unique. Tout ce qui sert à le définir (ses qualités, spécificités, sa situation) devient l'objet de la réflexion qu'il a sur lui-même, l'objet de sa conscience. Mikhaïl Bakhtine décrit, en effet, le personnage chez Dostoïevski comme un point de vue particulier sur le monde et sur lui-même : « Nous voyons non pas qui il est mais comment il se perçoit, et notre vision artistique n'est plus placée devant la réalité d'un personnage mais devant sa

³ FRANCK Joseph, *Dostoïevski, Les années miraculeuses 1865-1871*, Actes Sud, Paris, 1998, p. 350.

prise de conscience de la réalité. » 4 Toute l'action du roman se concentre souvent sur cette conscience de lui et du monde qui l'entoure. Nous en avons un parfait exemple avec Raskolnikov, le personnage principal de *Crime et Châtiment*. De plus, Dostoïevski représente toujours ses personnages dans des moments de crise, de crise existentielle on pourrait dire. Il ne représente pas « les morts de ses héros mais les crises, les cassures dans leurs vies {...} il peint leur vies sur un seuil. Et ses héros {restent} intérieurement inachevés » ⁵. Le personnage dostoïevskien reste, en effet, inachevé au sens où il n'a pas de contours définis, de limites à son image. Il n'a pas non plus de solution et se construit au cours du roman en dialogue avec l'auteur. Cet inachèvement, il le ressent lui-même et lutte pour le maintenir et rendre caduque toute définition extériorisante et achevante. C'est le cas de Nastassia Filippovna qui, sans cesse, dans ses revirements, dans ses mises en scène où elle est la comédienne principale, tente de briser le cadre des mots des autres qui voudraient la stabiliser, la rendre finie, comme morte. On pourrait voir cette lutte comme un leitmotiv chez elle : affronter, résister aux mots d'autrui. Ce qui est fascinant à la lecture du roman c'est qu'elle est, en effet, toujours là où on ne l'attend pas, toujours à nous surprendre dans ses actions, ses prises de décisions et même ses réactions. L'incompréhension nous prend souvent, pour ne pas dire toujours, à son égard. Pourquoi agit-elle ainsi? Pourquoi dit-elle cela? se demandent les autres personnages et nous avec. Nous ne comprenons pas car elle ne prend jamais la décision la plus facile et surtout pas la décision raisonnable qu'on souhaiterait qu'elle prenne. Ce n'est pas la route lisse et calme mais plutôt le chemin tortueux, risqué, les détours et même les sens inverses, à contre-courant. Au début du roman, à la veille de son anniversaire, Dostoïevski nous laisse croire que Nastassia Filippovna est prête à changer, à accepter un renouveau dans le mariage et la famille. La question à ce moment-là est: avec qui? Elle semble accepter d'arranger son destin qu'elle considérait jusque-là comme irréparable et tirer un trait sur son incorrigible tuteur. Ce que nous allons finalement voir tout au long du roman c'est si ce changement, ce renouveau positif est réel et possible pour elle. En lutte avec elle-même et les autres, il va s'avérer qu'elle préfèrera se perdre, le désir de

⁴ BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970, p. 89.

⁵ *Ibid.* p. 121.

vengeance et de punition toujours maintenu envers les autres et envers ellemême.

Ce contre-courant chez Nastassia Filippovna, sa complexité qu'on peine à saisir vient des deux voix distinctes et contradictoires qui la traversent. La première est celle qui l'estime coupable, « perdue » et qui la pousse vers sa fin avec Rogojine. La seconde est celle qui la justifie et l'accepte. C'est celle-ci qui l'appelle vers le prince Mychkine. Mikhaïl Bakhtine parle de discours « pleins d'interférences dissonantes entre ces deux voix qui prédominent à tour de rôle, mais sans qu'aucune puisse l'emporter définitivement sur l'autre »6. Ces voix sont renforcées ou contre balancées par celles des autres personnages et s'expriment le plus souvent dans une forme de défi rageur. Partir avec Rogojine, se faire acheter par lui, participer à ses orgies c'est, pour elle, réaliser sa plongée dans la déchéance. Elle dit plusieurs fois être « une fille à Rogojine », de la même race que lui, c'est-à-dire celle des débauchés, des canailles. Lui, fou de passion pour elle est prêt à endurer l'injustice dans la sincérité avec laquelle elle le choisit. Elle sait qu'il peut se retourner contre elle. Elle n'hésite pas à le pousser à bout, guidée par un élan masochiste. Il est tellement passionné qu'elle sait qu'il pourra la haïr et la tuer. Finalement, cette voix est plus forte que celle du prince qui la pardonne et la relève. Dostoïevski, avec le personnage de Nastassia Filippovna, donne le meilleur exemple de ce qu'il appelle « l'égoïsme de la souffrance », c'est-à-dire « l'égoïsme des humiliés et des offensés qui se vengent sur le monde en refusant, avec masochisme, toutes les tentatives mises en œuvre pour les soulager de leur blessure morale »7. La blessure de Nastassia Filippovna ne peut cicatriser tant elle s'efforce de la rouvrir chaque fois elle-même. On pourrait la voir comme une Iphigénie des temps modernes innocemment vouée à la destruction mais elle est plus complexe que cela. Au début du roman, Dostoïevski insiste beaucoup sur son rôle de victime bien sûr, mais aussi sur sa rancœur et son orgueil qui l'empêchent véritablement de se pardonner à ellemême et d'accepter l'aide du prince. Le prince perçoit cela en voyant son portrait pour la première fois : « Un visage enjoué, mais elle a dû souffrir terriblement,

⁶ *Ibid.* p. 351.

⁷ FRANCK Joseph, *Dostoïevski, Les années miraculeuses 1865-1871*, Actes Sud, Paris, 1998, p. 445.

n'est-ce pas? Ce sont les yeux qui le disent, et ces deux petits os, là, ces deux petits points sous les yeux, juste en haut des joues. Un visage plein d'orgueil, et d'un orgueil terrible – la question que je me pose seulement c'est de savoir si elle a de la bonté. Ah, si elle avait de la bonté! Tout serait sauvé! »8. Plus loin, repensant au portrait, il précise: « Comme s'il y avait dans ce visage un incommensurable orgueil et du mépris, pour ainsi dire de la haine, et, en même temps, quelque chose de confiant, quelque chose d'étonnamment sincère; ces deux contrastes éveillaient, en quelque sorte, presque une espèce de compassion quand on regardait ces traits. »9



Ω

⁸ DOSTOIEVSKI Fédor, *L'Idiot*, Babel, 1993 (traduction d'André Markowicz), livre 1, p. 70.

⁹ *Ibid*. livre 1, p. 143.

Nastasssia Filippovna, du roman à la scène

Ce qui m'intéresse dans ce personnage c'est sa dualité, cette contradiction qui fait qu'elle se retourne toujours. Dans toutes les scènes où elle apparaît, il est toujours question d'un retournement et donc d'une transformation totale dans son attitude. Cette contradiction existe car c'est un personnage qui oscille entre raison et passion, sans cesse. Le prince étant celui qui arrive le plus à la ramener à la raison. Sa première apparition dans le roman, par exemple, présente une Nastassia Filippovna arrogante qui débarque littéralement par surprise chez la famille de Gania dans le seul but de se moquer, et ainsi de démasquer la vanité et l'hypocrisie de ce dernier. A la fin de la scène, quand le scandale a atteint son paroxysme, seules les paroles du prince (qu'elle vient tout juste de rencontrer) réussissent à la ramener à elle et à lui ôter son propre masque. Nastassia Filippovna, en effet, dans un dernier sursaut, revient vite baiser la main de Nina Alexandrovna, la mère de Gania dont elle s'est moquée plus tôt et lui révèle son vrai visage : « c'est vrai que je ne suis pas comme ça, il a vu juste, murmura-t-elle très vite, avec passion, comme s'enflammant et rougissant tout entière, et, se tournant à nouveau, elle sortit, cette fois, si vite que personne n'eut le temps de comprendre pourquoi elle était revenue. »10 Cette instabilité entre raison et passion est ce qui fait d'elle une folle aux yeux des autres et plus particulièrement aux yeux du prince qui est persuadé qu'elle est malade. Au début du deuxième livre, le prince retrouve Rogojine à Saint Pétersbourg et lui explique qu'il est revenu la trouver pour une seule raison : « je voulais la persuader, elle, au bout du compte, de partir à l'étranger, pour rétablir sa santé; elle est très mal dans le corps et dans l'âme, la tête surtout, et je crois qu'elle a grand besoin qu'on s'occupe d'elle. »¹¹ Dans le troisième livre, Rogojine lui répondra : « Pourquoi elle serait folle ? Comment ça se fait, pour tous les autres, elle a toute sa tête, et, pour toi seul, elle serait folle? »12. Précédemment, dans le premier livre, lorsqu'elle accueille la bande à Rogojine parmi les invités

¹⁰ *Ibid.* livre 1, p. 202. ¹¹ *Ibid.* livre 2, p. 346.

¹² *Ibid.* livre 3, p. 76.

¹⁰

distingués de sa soirée d'anniversaire, le général Epantchine lance à Totski : « elle ne serait pas devenue folle ? Mais sans allégorie, c'est-à-dire, dans le vrai style médical, hein ? », et lui de répondre : « je vous disais bien, elle a toujours eu des tendances... »¹³. Plus loin, lorsque la jeune femme défit Gania de rattraper une liasse de billet qu'elle a jetée au feu, le général à nouveau chuchote à un autre personnage de l'assemblée, Ptitsyne :

« — Il... il... ne faudrait pas la lier ? Ou chercher la... ? Elle est devenue folle, non, complètement, non ? Complètement ?

— N...non, peut-être, ce n'est pas encore la folie totale, lui chuchota Ptitsyne, lui-même pâle comme un linge et tout tremblant, sans avoir la force d'arracher son regard de ce paquet qui se mettait à brûler.» ¹⁴

En la disant folle, certains l'excusent et d'autres la condamnent. D'autres encore, au contraire, voient en ses actions quelque chose de bien trop calculé pour justifier une soi-disant folie. Le général Epantchine finit par se rallier à ceux-là : « Mais maintenant, je vois que d'autres pensent plus juste, et je ne crois plus à la folie. Une femme imprévisible, je veux bien, mais elle est plutôt fine que dérangée. Son scandale d'aujourd'hui, au sujet de Kapiton Alexeïtch, ne le démontre que trop. » 15 Sa folie, si cela en est une, apparaît dans ses actes contradictoires et dans son impossibilité de prendre une décision raisonnable et de s'y tenir. Et j'ajouterai qu'elle est, elle-même contradiction, déchirement en étant une femme d'une extraordinaire beauté, presque « insupportable » qui accomplit des actes touchant à la monstruosité. Adélaïda, l'aînée des Epantchine, en voyant son portrait au début du roman dira : « Une beauté pareille c'est une force, {...} on pourrait retourner le monde avec une telle beauté! » 16 Cependant, cette beauté « était capable de se détruire entièrement, d'une façon monstrueuse et sans retour ». 17

Si nous suivons le parcours du prince Mychkine du début jusqu'à la fin du roman, Nastassia Filippovna, est, sans doute, après lui, le personnage le plus

¹³ *Ibid.* livre 1, p. 267.

¹⁴ *Ibid.* livre 1, p. 289.

¹⁵ *Ibid.* livre 3, p. 62.

¹⁶ *Ibid.* livre 1, p. 144.

¹⁷ *Ibid.* livre 1, p. 83.

présent et le plus central du roman. Elle apparait en jeu surtout dans le premier et le dernier livre mais reste l'objet de nombreuses conversations pendant son absence, où, parfois, ses actions et ses propos sont rapportés. C'est clairement d'elle dont on parle le plus. Son arrivée dans le premier livre est très préparée par les propos de Rogojine, Lebedev, du général et de Gania. Son mystère est maintenu tout au long du récit par ces différentes voix qui cherchent à la capter, la comprendre ou l'apprivoiser. Ceci fait de ses apparitions de véritables explosions, tant parce qu'elles sont très attendues que parce qu'elles surprennent par leur action. Ces paroles, en effet, qu'on prononce à son égard la construisent mais sont, la plupart du temps, aussitôt déconstruites par ses apparitions. C'est elle qui les démonte. De plus, le narrateur maintient également le mystère et la surprise par une position parfois approximative. Au début du deuxième livre, il rapporte les faits des six derniers mois entre Rogojine, le prince et Nastassia Filippovna sous forme de « bruits », de « on dit ». A la fin du dernier livre, il va même jusqu'à se détacher presque totalement de son protagoniste principal, Mychkine, pour prendre un point de vue plus extérieur et donc plus incertain. Il affirme et infirme à la fois, maintenant le mystère :

« Il n'y a pas de doute non plus qu'il n'avait subi aucune pression (du côté, par exempe, de Nastassia Filippovna) que Nastassia Filippovna avait réellement voulu un mariage très rapide et que, ce mariage, c'est elle qui l'avait imaginé, et non le prince; mais le prince avait accepté librement; d'une façon, même, comme un peu distraite, ou comme si on lui avait demandé je ne sais quelle chose plus ou moins ordinaire. Les faits étranges de ce genre, ils sont nombreux, et, non seulement ils n'expliquent pas, mais, à notre avis, ils obscurcissent toutes les explications de cette affaire, si nombreux qu'ils puissent être ». ¹⁸ Dostoievski arrive ainsi à maintenir un certain trouble dans les actions du prince et de Nastassia Filippovna. Nous n'arriverons jamais réellement à les saisir.

Comme je le disais plus haut, les apparitions de Nastassia Filippovna dans le roman sont explosives notamment par les actes qu'elle y opère. Elle agit, en effet, la plupart du temps de manière scandaleuse. Nastassia Filippovna est un personnage qui provoque et défit les autres. Ses objectifs sont principalement de

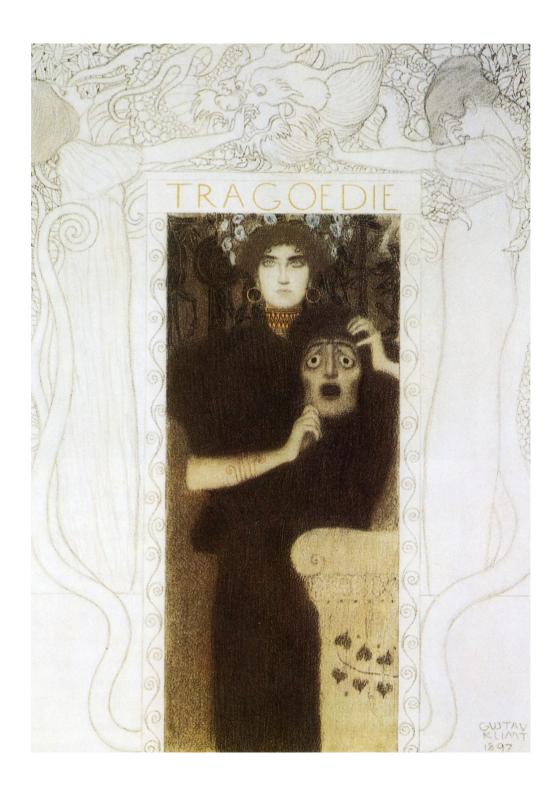
¹⁸ *Ibid.* livre 4, p. 408.

deux ordres: démasquer l'hypocrisie de la société dans laquelle elle vit et trouver sa place (entre le salut que représente le prince et la perdition représentée par Rogojine). Comme le général Epantchine en parlait plus haut, au début du troisième livre, elle crée un scandale public et humilie Evgueni Pavlovitch (nommé également Kapiton Alexeïtch), dans le but de l'éloigner des Epantchine qui ont envisagé un mariage entre lui et Aglaïa. Les lettres, plus discrètes, qu'elle écrit à celle-ci un peu plus tard, ont la même finalité : faire qu'Aglaïa épouse le prince Mychkine. Cette fois-ci le but est plus clairement explicite et sa sincérité étonne : « Pourquoi je veux vous réunir – pour vous, ou bien pour moi? Pour moi, bien sûr. Ici sont toutes mes délivrances, c'est ce que je me suis dit depuis longtemps... »19. C'est dans ses lettres à Aglaïa que nous trouvons dans le roman l'action la plus solitaire de Nastassia Filippovna. Ses propos sont écrits à l'intention d'un autre personnage, puis rapportés plus tard lorsque le prince les lit lui-même. En dehors de ce moment, elle intervient toujours en interaction directe avec d'autres personnages et la plupart du temps dans de grandes assemblées où beaucoup d'autres personnages sont en jeu. Elle est toujours très entourée et s'arrange pour l'être afin de mieux arriver à ses fins. Surgit ici la difficulté de traiter le personnage de Nastassia Filippovna seule en scène. Laquelle de ses actions choisir? Quelle situation et quelle interaction possibles? Avec le public? Autre chose? Des objets, des voix? Comment la faire apparaître elle mais aussi comment faire apparaître les autres personnages à travers elle ? Comment la raconter ?

Ce qu'on entrevoit assez fortement chez elle à la lecture du roman c'est la différence entre son rapport au privé et au public. On se dit, en effet, que Nastassia Filippovna doit être très différente lorsqu'elle est seule ou avec une seule personne proche car lorsqu'elle intervient en public elle joue la plupart du temps un rôle, se met en scène elle-même. A l'instar de son amie Daria Alexeevna, Nastassia Filippovna est une véritable comédienne, à la différence que ce n'est pas sur les planches qu'elle joue mais dans sa vie-même. Ce que je souhaiterais rendre dans ce solo la mettant en scène c'est son fonctionnement avec les autres et avec elle-même. Malgré l'absence de partenaires sur scène, faire exister ce rapport qu'elle entretient en public, ces volte-faces dont elle use.

¹⁹ *Ibid.* livre 3, p. 219.

J'aimerais que l'on voit et que l'on s'attache à ce personnage insaisissable qui nous attrape, nous émeut mais finalement nous laisse avec beaucoup d'interrogations, dans l'incertitude de ce qu'on a vu.



Apparition et incarnation

• Le personnage et son incarnation

Nastassia Filippovna est un personnage créé par Fédor Dostoïevski, un personnage d'un texte littéraire russe de la fin du XIXème siècle. Dostoïevski s'inscrit dans la littérature réaliste du XIXème siècle tout en s'en détachant dans son style. Son ami Maïkov, à qui il envoyait régulièrement l'avancée de son roman pendant sa rédaction, soulève le caractère fantastique de son roman et parle d'une « étincelle d'électricité » qui entourent ses personnages. Quelques mois plus tard, après la publication des premiers chapitres de *L'Idiot*, les lecteurs semblent soulever les mêmes critiques. Dostoïevski, dans une réponse à Maïkov, s'en défend fermement. Il « estime que si son "réalisme" touche au "fantastique", c'est parce qu'il puise sous la surface du quotidien pour atteindre les profondeurs morales et spirituelles de la personnalité humaine, tout en incarnant un idéal moral dénué de bassesses prosaïques ».²⁰ Dostoïevski, en effet, défend la véracité de ses personnages. Il s'inspire pour la plupart de figures réelles rencontrées dans la vie ou dans la presse, qu'il recomposait parfois avec d'autres figures littéraires. Il dira notamment à son ami Maïkov : « D'ailleurs, je crois toujours à la justesse absolue du caractère de Nastassia Filippovna. A propos : bien des traits qui figurent dans la première partie sont empruntés à la nature et certains personnages sont tout simplement des portraits. »²¹

Les notes de Dostoïevski montrent que le personnage de Nastassia Filippovna a été créé à partir du personnage de Mignon dans *Les Années d'apprentissage de Wilhem Meister* de Goethe, étoffé par les cruautés subies par une figure réelle, Olga Oumetskaïa. Dostoïevski suivait le procès de cette jeune fille de quatorze ans, suicidaire et désespérée, jugée pour avoir tenté d'incendier à quatre reprises la maison familiale avec tous ses occupants; l'enquête révélant la tyrannie et la maltraitance cruelle qu'exerçaient les parents. Dostoïevski, à la

²⁰ FRANCK Joseph, *Dostoïevski, Les années miraculeuses 1865-1871*, Actes Sud, Paris, 1998, p. 425.

²¹ *Ibid.* p. 429.

fin de sa vie, définira ainsi son réalisme : « En restant pleinement réaliste, *trouver l'homme dans l'homme*. On me dit *psychologue : c'est faux*, je ne suis qu'un réaliste dans le meilleur sens du mot, c'est-à-dire j'exprime toutes les *profondeurs de l'âme humaine.* »²² Notons ici qu'il désapprouvait la psychologie de son époque aussi bien artistique, scientifique que dans sa pratique judiciaire. Il y voyait la « chosification » de l'âme et le mépris de la liberté, de « l'infinité » de l'homme et de son absence de détermination et de solution. Dans ses romans, Dostoïevski « peint toujours l'homme au seuil de l'ultime décision, au moment de la crise et du retournement de l'âme, qu'on ne peut ni achever ni prédéterminer. »²³

Nastassia Filippovna est donc un personnage littéraire très écrit et fouillé, comme nous avons pu le voir dans la première partie, et un personnage romanesque qui n'attend en rien d'être interprété sur scène par un acteur ou une actrice. En effet, bien que les textes de Dostoïevski aient été très souvent adaptés au cinéma (par Akira Kurosawa, Luciano Visconti et Andrzej Wajda pour ne citer qu'eux) ou au théâtre (par Kristian Lupa, Peter Stein ou encore récemment par Vincent Macaigne), ce ne sont pas des textes dramatiques. Il n'est, cependant, pas innocent si cette écriture est si souvent portée à l'écran ou à la scène. André Markowicz, dans l'avant-propos de sa traduction, parle de l'oralité comme l'une des trois caractéristiques principales du style de Dostoïevski : « les textes sont non pas écrits mais parlés, et mettent en scène le sujet directement, ce qui fait de chaque page de Dostoïevski un épisode de théâtre ».²⁴ A la suite de ces grands noms, je vais tenter, à mon tour, de porter à la scène l'écriture de Dostoïevski et d'en extraire une de ses figures. Cela signifie bien sûr qu'elle en sera d'emblée bien différente. L'interprétation d'un personnage par un comédien suppose, en effet, un choc par rapport à l'image que l'on s'en est fait à la lecture du texte. Pour les lecteurs de Dostoïevski, ou vous-même qui lirez ces lignes, vous aurez immédiatement sous les yeux une image nette de Nastassia Filippovna à travers

²² Biographie, lettres et carnets de notes de F.M. Dostoïevski, Saint Petersboug, 1883, p. 373, cité par BAKHTINE Mikhaïl, La Poétique de Dostoïevski, Seuil, Paris, 1970, p. 105.

²³ BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970, p. 106.

²⁴ DOSTOIEVSKI Fédor, *L'Idiot*, Babel, 1993 (traduction d'André Markowicz), volume 1, p. 7.

ma présence, non plus celle que vous vous imaginiez à la lecture mais celle sous vos yeux. Surgiront alors instantanément une évidente précision et une consistance physique de la figure. Au contraire, pour ceux qui ne connaîtront rien de ce personnage ni du texte, ils ne seront pas concentrés sur la correspondance qu'ils auraient pu voir entre leur lecture et ma prestation, mais sur une totale découverte, donc plutôt sur la compréhension du texte et des mouvements qu'ils auront face à eux. Evidemment, il est question de s'adresser aux deux profils de public, le public averti et non-averti. Et je dirai même plus, il s'agit, pour moi, de mettre en scène ce passage du lu au vu. J'ai, en effet, la sensation que l'apparition de Nastassia Filippovna et donc l'incarnation que j'en ferai, doit être, comme dans le roman, préparée. Il s'agira de préparer son arrivée, sous une certaine forme la présenter un minimum au spectateur avant de la leur montrer et de la faire vivre face à eux, avec eux. Il s'agira donc de trouver cette façon de l'amener à eux, sans doute à la manière de Dostoïevski en prenant d'autres voix, celles de ces autres personnages qui parlent tant d'elle. Par le même geste, il s'agira pour moi de passer du *lu* au *faire*.

Faire le personnage, le jouer, l'incarner. Incarner un personnage. Même si j'aime beaucoup ce mot, incarner (du latin, caro, carnis, « chair », « entrer dans la chair »), selon moi, il soulève un malentendu souvent usé lorsque l'on parle de l'acteur. Incarner un personnage, en effet, ne signifie pas tout à fait "entrer dans la peau du personnage" comme on aime le dire. J'entends par là que, de mon point de vue de comédienne, je ne vais pas entrer dans la peau de Nastassia Filippovna, je ne vais pas me sentir Nastassia Filippovna, ni être habitée par cet esprit qui n'a d'ailleurs jamais existé, et je ne vais surtout pas me transformer en autre chose que ce que je suis. Le personnage existe seulement du point de vue du spectateur qui opère, par l'imagination, un montage entre l'acteur présent sur scène et le personnage fictif. Le spectateur est le seul à voir un personnage, de l'extérieur, à travers l'acteur qui lui prête un corps, une voix, une présence. Incarner un personnage, selon moi, serait donc plutôt se mettre en jeu soi-même dans les actions du personnage, c'est-à-dire nourrir les actions du personnage pour les rendre vraies, crédibles et ainsi le faire apparaître. Il s'agit donc, bien sûr, de s'en rapprocher, et c'est ce qui parfois peut mener à une identification de

la part du comédien, mais il existe toujours un écart. C'est cet **écart** entre l'acteur et le personnage ou la figure qu'il est censé représenter qu'il s'agit d'habiter, d'incarner. Bruno Tackels parle de cet écart à propos des acteurs de Didier-Georges Gabily: « L'écart entre le personnage et celui qui l'agit {...} ne doit pas être brisé, il faut au contraire le maintenir et l'apprivoiser. » L'acteur « maintient ce vis-à-vis, et c'est justement parce qu'il n'y est pas entièrement qu'il est productif. Si son jeu plonge complètement dans le personnage, il en devient l'illustration réaliste, comme on le voit sur l'immense majorité des plateaux, sur lesquels on joue exactement comme on jouait en 1902. »25 Il met en évidence ici, l'écart que le comédien peut maintenir vis-à-vis de son personnage. Je ne cite pas ces propos pour dire que l'acteur ne doit pas du tout s'identifier et faire un avec son personnage (au cinéma, c'est ce qu'on aime d'ailleurs voir le plus, quand l'écart est pratiquement inexistant et que l'on ne voit que le personnage, pas l'acteur), mais je veux dire que cet écart existe forcément et qu'il y a plusieurs manières de le gérer en jeu, de le réduire ou de l'agrandir. Etre conscient de cet écart et savoir le gérer est primordial au théâtre. Attention, cela ne signifie pas non plus que cet écart suppose un non-investissement de l'acteur sur scène mais plutôt que l'acteur met plus ou moins à distance le personnage qu'il est censé jouer. Les acteurs de la compagnie belge tg STAN usent, par exemple, de cet écart de façon plus appuyée, allant même jusqu'à prendre totalement de la distance avec leur rôle en jeu (tout en restant très présents dans chacune de leur action, action qui est parfois la leur en tant qu'acteur, parfois celle du personnage). Ils jouent sur un mode alternatif d'identification et de distance, d'apparitions et de disparitions. Il ne s'agit pas de commentaires ni d'ironie envers leur personnage. Ils jouent sur un fil entre le présent de la représentation et la fiction théâtrale. Partant de leur spectacle Les Antigones, représenté à Paris en 2001, David Lescot dit à leur propos qu'il y a d'abord « une forme revendiquée de désincarnation. {...} le personnage est jusque-là montré par l'acteur, {...} est placé devant lui, à distance de lui. » Ensuite, « on assiste véritablement {...} à la rencontre, à

-

²⁵ TACKELS Bruno, « Didier-Georges Gabily : des personnages aux acteurs », in *Etudes théâtrales* n°26 « L'acteur entre personnage et performance », Centre d'études théâtrales, 2006.

l'apprivoisement, puis à la fusion de l'acteur et de son personnage.»²⁶ Les acteurs de tg STAN montrent véritablement le processus-même de l'interprétation et invite le public à le suivre pas à pas. Ils pointent donc par instant la représentation en train de se faire. C'est un jeu où le désir chez le spectateur est suscité par le manque. Ce jeu me fascine et m'inspire. J'aimerai tenter de m'en rapprocher dans mon solo; faire que l'on se demande la part de vrai et de faux, la part de moi et du personnage au moment de la représentation. Cela peut être évident parfois, et à d'autres moments, très ambigu. J'aimerais trouver cette ambiguïté par instant. Etre une et deux à la fois. Comme Nastassia Filippovna, questionner, surprendre et faire volte-face mais dans le mode-même de la représentation. Faire volte-face entre moi et elle. Ce ne sera peut-être pas exactement à la manière des tg STAN, mais j'aimerais jouer sur une variation entre incarnation totale de la figure et distance. Cette variation, je la vois d'abord se manifester sous la forme d'une progression de moi à elle. A chacune de ses apparitions dans le roman, Nastassia Filippovna fait preuve d'une transformation. Il s'agirait de tenter de transposer les transformations qu'elle opère dans le roman en une transformation de l'actrice en personnage. Même si je pourrai prendre de la distance par moments, tout le solo serait alors ma transformation en Nastassia Filippovna.

_

²⁶ LESCOT David, « L'acteur et son personnage : unité ou distance ? », in *Etudes théâtrales* n°26 « L'acteur entre personnage et performance », Centre d'études théâtrales, 2006.

• Incarner Nastassia Filippovna

Incarner Nastassia Filippovna suppose avant tout, pour moi, de lui donner un corps, et un corps qui ne soit pas naturaliste. A la manière de Dostoïevski qui met du fantastique dans son réalisme, qui entoure ses personnages "d'étincelles d'électricité", je souhaiterais mettre de l'étrangeté dans ma présence sur scène, cette étrangeté passant par un traitement corporel non-naturaliste, quelque chose d'inhabituel qui serait plus de l'ordre de la danse, sans en être complètement une. Ainsi, je ne vais pas procéder par une analyse psychologique pour interpréter Nastassia Filippovna. Je ne vais pas partir de l'intériorité pour lui trouver son extériorité. Même si les personnages de Dostoïevski ont, semblet-il, tous une psychologie très développée, ce sont des personnages complexes qui échappent. Ils sont, comme nous l'avons vu dans la première partie, dans l'instabilité entre raison et passion. Nastassia Filippovna en est le parfait exemple. Tenter de saisir sa psychologie serait la figer; figer ce personnage qui est insaisissable et doit le rester. Je ne souhaite donc pas l'expliquer ni la décrire. Il faut éviter que les mots la fixent et la figent. Par exemple, je pense profondément que Nastassia Filippovna ne peut être déterminée par rapport au viol qu'elle a subi par son tuteur ni à la perte de ses parents lorsqu'elle était enfant. Ce serait réduire ses actions à ces seuls traumatismes. Ce serait leur donner une explication, une solution. Les personnages de Dostoïevski sont tout le contraire. Il va donc s'agir pour moi de l'aborder par un autre angle que la psychologie, ce sera celui du corps.

Je souhaite, en effet, d'abord créer le corps de Nastassia Filippovna, sa façon de se mouvoir, de se déplacer, de se tenir. Ce sera en quelque sorte la danse de Nastassia Filippovna. Il s'agira de créer une partition physique précise, dessinée dans l'espace, à laquelle j'ajouterai le texte (le sien mais aussi très probablement ceux d'autres personnages de *L'Idiot*). Le texte aura été travaillé parallèlement mais séparément. Il y aura donc au final une double partition, corporelle et vocale, reliée par une troisième partition interne, que nous appellerons comme Eugenio Barba, une « sous-partition ». La sous-partition est invisible, c'est la partition interne qui nourrit la double partition physique visible, c'est l'intériorité de l'acteur. Il s'agit donc ici de **séparer pour mieux**

réunir. C'est le projet que je me donne avec l'interprétation de ce personnage. Le metteur en scène et chercheur italien Eugenio Barba, a développé l'étude des principes transculturels qui sont à la base de l'art de l'acteur et du danseur. Il s'agit de l'anthropologie théâtrale qu'il définit comme l'étude du comportement humain en situation de représentation organisée. Dans un article intitulé « Le corps crédible », Barba parle de la «fiction de la dualité » que l'acteur doit accepter entre « dimension intérieure et dimension physique/mécanique » pour développer son métier. Le travail de l'acteur consiste, selon lui, à recréer l'unité entre les deux dimensions, en prenant un chemin au départ contraire : « partir de l'expérience de la séparation pour parvenir à une intégrité organique ». ²⁷ L'acteur peut partir du mental ou du physique, peu importe, pourvu qu'il reconstitue l'unité. Bien sûr, il s'agit bel et bien d'une fiction, comme il le dit, car le corps et le mental sont, quoi que l'on en dise, totalement reliés. Cependant, il peut, en effet, arriver de voir des acteurs déliés, déconnectés. Nous les voyons gesticuler, faire des mouvements vides qui ont l'air déconnectés de leur intériorité. Le travail d'un acteur est de rendre ses actions chargées d'une intention, d'une pensée. Le mime Etienne Decroux disait à ce propos : « Le corps est un gant dont le doigt serait la pensée ».²⁸ Peu importe le jeu et sa codification, il s'agit donc toujours de relier, de reconstituer l'unité pour rendre ce jeu vivant et crédible. Barba parle également de technique extra-quotidienne de l'acteur : l'acteur est un « corps dilaté, non seulement parce qu'il dilate ses énergies, mais parce qu'il dilate la perception cénesthésique du spectateur en édifiant une nouvelle architecture de tonus musculaires qui ne respectent pas l'économie et la fonctionnalité du comportement quotidien. »²⁹ Créer un corps donc qui ne soit ni quotidien ni naturaliste. C'est ce vers quoi je tends en créant et séparant dans un premier temps ces différentes partitions. Au final, elles interagiront entre elles dans mon jeu et se nourriront les unes les autres. Pour ce qui est de la partition vocale, par exemple, je la vois comme une conséquence de la partition physique. J'aurai travaillé le texte à part, son sens, ses sons. Ce texte mis sur la

_

²⁷ BARBA Eugenio, « Le corps crédible » in *Le Corps en jeu*, ouvrage collectif coordonné par Odette ASLAN, CNRS Editions, Paris, 2003.

²⁸ DECROUX Etienne, *Paroles sur le mime*, Librairie théâtrale, Paris, 1994, p. 30.

²⁹ BARBA Eugenio, « Le corps crédible » in *Le Corps en jeu*, ouvrage collectif coordonné par Odette ASLAN, CNRS Editions, Paris, 2003.

construction corporelle, la parole en sera altérée, forcément et heureusement. Partir du corps, ajouter la voix et les relier par une pensée. Cette forme de dissociation apparente sera le moyen pour moi de créer la folie et la contradiction de Nastassia Filippovna. La double partition physique composée du corps et de la voix créera des continuités et surtout des discontinuités. Il y aura à la fois des résonances et des contradictions entre ce que dira le corps et ce que dira la voix. C'est ce dérèglement-là qui m'intéresse pour interpréter ce personnage non-raisonnable.



Plusieurs possibilités s'offrent à moi pour construire cette partition physique, d'abord corporelle pour être plus précis. Dans un premier temps, bien évidemment, il y a les mots donnés par Dostoïevski. Tout part de là. C'est le point de départ de toute ma recherche, son socle. Même s'il l'entoure de mystères, et

c'est ce qui fait, d'ailleurs, tout son intérêt, Dostoïevski nous donne beaucoup d'informations sur Nastassia Filippovna. En recensant les mots qu'il utilise pour qualifier Nastassia Filippovna, on trouve des termes qui reviennent, une ligne, quelque chose qui la dessine. Comme je le disais plus haut, il ne s'agit pas de prendre ces mots, de m'en faire une liste et de les marteler dans ma tête pour essayer de les interpréter. Je ne vais pas me dire: "ok, je suis cynique et orgueilleuse", "là, je ressens du désespoir, de la colère" etc. Non! Il s'agit de transformer ces mots en moteur de jeu pour qu'ils réapparaissent dans des actions physiques concrètes (donc aussi bien vocales que corporelles). Ces mots peuvent ainsi être transformés en appuis pour la pensée mais aussi en appuis physiques concrets à mettre dans le corps. Je peux en extraire des intentions, des énergies, des matières, des rythmes, des couleurs, des formes et des images. Le texte de Dostoïevski renvoie, en effet, à de multiples images. Il y a, par exemple, un mot qui revient plusieurs fois pour définir ses actions, c'est le mot « hystérie ». C'est un mot que Dostoïevski utilise souvent pour décrire certains personnages en crise. Le rire chez Dostoïevski est très souvent « rire hystérique ». L'hystérie est une névrose où le conflit psychique s'exprime par des manifestations fonctionnelles sans lésion organique apparente. La crise d'hystérie est une crise émotionnelle, excessive et théâtrale caractérisée par différents symptômes et formes qui ont été répertoriés. A la fin du XIXème siècle, à l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière à Paris, le neurologue Jean-Martin Charcot fait de l'hystérie sa spécialité. Il la redécouvre et l'invente littéralement grâce à l'hypnose et aux présentations spectaculaires de ses malades en crise qu'il donne lors de ses « leçons du mardi ». Charcot va en dégager les différents symptômes et proposer une classification de ce qu'il appellera « la grande attaque hystérique ». Il observe quatre périodes : « l'épileptoïde, qui mime ou "reproduit" un accès épileptique standard ; le *clownisme*, qui est la phases des contorsions ou des dits "mouvements illogiques"; les "poses plastiques", ou "attitudes passionnelles"; le *délire* enfin, le délire dit terminal : c'est la pénible phase lors de laquelle les hystériques "se mettent à parler" ».30 C'est Paul Richer, un interne sous l'autorité de Charcot, qui va dessiner et ainsi rendre visible les différentes

⁻

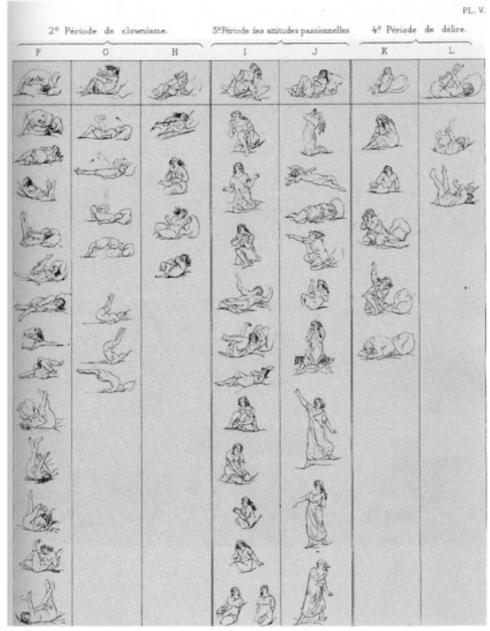
³⁰ DIDI-HUBERMAN Georges, *Invention de l'hystérie* « Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière », Macula, Paris, 1982, p. 113.

figures apparaissant au cours de ces étapes. Ces figures vont être ordonnées et vont alors constituer un tableau. C'est ainsi que l'iconographie de l'hystérie naît; iconographie à laquelle la photographie va contribuer également en grande part. Nous assistons donc, à cette époque, à une véritable fabrique d'images à la Salpêtrière. Cette iconographie, qui est parvenue jusqu'à nous, offre un formidable modèle d'inspiration pour créer des formes de corps dans un débordement, un trop-plein de quelque chose. Et n'y a-t-il pas, effectivement, toujours une forme de débordement, d'excès au théâtre, peu importe l'esthétique choisie? Les corps de ces malades effectuaient de véritables prouesses plastiques. Ils proposaient des formes inhabituelles de tensions excessives, torsions et contorsions, contractions et contractures. On pouvait facilement les rapprocher de la sculpture ou la peinture. L'hystérie est donc intéressante pour Nastassia Filippovna, presque évidente, car elle met en valeur quelque chose de l'ordre du dépassement et du dérèglement mais aussi quelque chose de l'ordre de la théâtralité. Lors des « leçons du mardi », Charcot, avec la complicité de ses malades, théâtralisait les symptômes de l'hystérie. Il recréait des attaques hystériques grâce à l'hypnose et faisait son diagnostic en un clin d'oeil sous les yeux des spectateurs impressionnés. Ses malades, qui, semble-t-il, parfois surenchérissaient leur crise, étaient comparées à de véritables tragédiennes, à des Sarah Bernhardt. Nous étions véritablement au théâtre, dans un théâtre clinique en quelque sorte. Freud qui a assisté à ce spectacle dira de l'hystérie qu'elle est une « caricature de l'art »³¹. Son passage à la Salpêtrière n'aura, d'ailleurs, pas été sans conséquence dans les débuts de la psychanalyse. Les symptômes et formes qui apparaissent dans les différentes étapes de la crise hystérique sont donc de véritables appuis pour le jeu. Cette iconographie offre une formidable variété d'images dans laquelle puiser.

_

³¹ FERENCZI Sandor, *Psychanalyse*, III, Paris, Payot, 1990, p. 65, cité par MOUNIER Catherine, « Le corps hystérique un lieu théâtrale » in *Le Corps en jeu*, ouvrage collectif coordonné par Odette ASLAN, CNRS Editions, Paris, 2003.





Outre l'iconographie de l'hystérie, d'autres images me suivent également pour ce travail de construction physique. Ces images se trouvent dans la peinture et la sculpture. Il s'agit plus particulièrement des corps représentés par Egon Schiele, Edward Munch et Auguste Rodin. En ce qui concerne Egon Schiele, ce sont ces corps décharnés, contorsionnés, érotiques qui m'intéressent, ces poses tarabiscotées qu'il faisait prendre à ses modèles et à lui-même. J'aime particulièrement les formes qu'il crée entre la tête, les épaules, les bras et les mains dans ses autoportraits ainsi que sa manière de dessiner les doigts. Chez Edward Munch, ce qui m'interpelle c'est la façon dont il met en scène la femme. Il la représente souvent à plusieurs stades de sa vie ou à travers certaines figures déterminées. Celles qui reviennent souvent sont l'enfant malade ou la jeune vierge et la femme fatale, provocante et dominatrice, vampire. Il y a aussi sa façon de faire cohabiter la vie, l'amour et la mort. C'est particulièrement le cas dans sa *Madone* qui n'a apparemment rien d'une vierge. Dans une version, elle est même entourée par des formes de spermatozoïdes et d'un fœtus mort-né. Dans La Puberté, une ombre noire pèse sur une jeune fille vulnérable dans sa nudité et sa position inconfortable assise au bord du lit. Les peintures de Munch sont marquées par la mélancolie et l'angoisse, la solitude et l'amour malheureux ou impossible. Concernant la statuaire de Auguste Rodin, ce sont également ses corps de femmes qui m'intéressent et particulièrement sa femme accroupie qui exprime parfaitement, selon moi, la contradiction, et dans sa forme, et dans son intensité. Ces formes que m'offrent ces artistes, constituent une base pour créer la forme, le corps de ma Nastassia Filippovna.

En plus de ces formes corporelles, je souhaiterais utiliser également le costume pour mettre en scène ma transformation. Le maquillage et le costume ou d'autres attributs externes donnent, non seulement une image plus claire, directe au public, mais alimentent aussi une construction physique. La sensation que crée cet assemblage peut aider l'acteur à se sentir plus immergé dans le personnage, dans cet autre. Le vêtement donne un corps et offre une sensation à l'acteur.









• Et puis, lâcher-prise...

Une fois cette double partition physique (vocale et corporelle) construite et assemblée, puis reliée par l'intériorité, il n'y a plus qu'à vivre et lâcher prise à l'intérieur. Facile à dire...

Je n'ai volontairement pas parlé précisément de l'intériorité jusqu'à maintenant. L'intériorité c'est, bien sûr, comme je l'ai dit plus haut, ce qu'on met derrière chaque action, la pensée qui nourrit l'action du corps. Elle est faite de différentes choses : d'images mentales, de monologue intérieur, d'objectif ou d'intention, parfois juste de sensation, mais elle est aussi faite de pensées parasites pour l'acteur. Ce parasitage c'est le mental discursif, celui qui, en jeu, juge et déconnecte l'acteur du présent de son action et de ses sensations. Il s'agit du mental qui dit : « ah, ça c'était pas terrible, peut mieux faire ». Le temps qu'on se dise cela et les actions suivantes en sont altérées. C'est ce qui fait que parfois l'acteur a l'air déconnecté de ce qu'il fait, il a l'air ailleurs, voire vide. On ne peut pas être totalement vide mais, par contre, on peut avoir le mental qui n'est pas concentré au bon endroit, celui de l'action, du présent, du ici et maintenant. Chez l'acteur, il y a toujours un troisième œil, une partie du cerveau qui maîtrise et gère ce qui est en train de se passer dans l'espace et le moment. Il est très important pour ne pas tomber dans l'anarchie et risquer de faire mal à soi ou aux autres. Cependant, quand ce troisième œil prend trop de place, quand il interfère trop dans l'action, se met à juger chaque chose, il empêche l'énergie de circuler. Il empêche l'unité organique dont parle Eugenio Barba, le flux de la vie dont parle Jerzy Grotowski. Le travail de l'acteur est à chaque fois d'éliminer ce mental discursif et perturbateur. Le lâcher-prise advient, selon moi, en grande partie grâce à l'élimination de ce mental discursif qui empêche d'être ici et maintenant, hic et unc. Cela signifie que l'acteur qui lâche prise dans ce qu'il fait, est connecté uniquement avec ce qu'il fait et ce qui l'entoure au moment où il le fait, dans le présent de ses actions et de ses sensations. Il lâche ainsi quelque chose de son identité sociale vis-à-vis de lui-même et des spectateurs qui le regardent, il lâche son jugement et la peur du jugement d'autrui.

Atteindre cette complétude et cette liberté dans le jeu est un travail de tous les jours. Une des conditions est de continuer à être en recherche à chaque

représentation. Avant cela, le travail de répétition doit avoir constitué les moyens de lâcher-prise en jeu. Parmi ces moyens, il y a la composition et la précision. Il s'agit de savoir composer une suite d'actions précises et répétables. Ses actions, physiques ou mentales, doivent être décomposées le plus possible pour être le plus précises. Il faut qu'un mouvement ne soit pas juste un mouvement mais soit composé par une suite d'actions pour l'acteur. Il faut enrichir chaque action en les décomposant. Cette décomposition, cette fragmentation que produit l'acteur pendant la répétition ne doit, bien évidemment, pas être visible lors de la représentation pour le spectateur. Le spectateur ne doit voir qu'une seule chose mais qui aura été nourrie de plusieurs. C'est ici qu'apparaît la principale exigence du métier d'acteur : tenir une partition riche, serrée, précise. Tous les acteurs ne procèdent pas exactement comme cela, ou bien parfois inconsciemment, mais, selon moi, c'est ce travail exigeant et contraignant qui permet le plus de profondeurs et de libertés dans le jeu. C'est la contrainte qui permet la liberté.

En première année à la Manufacture, nous avons travaillé avec Gildas Milin sur le répertoire du théâtre du Grand Guignol. Dans ce travail, il nous a fait toucher à ces notions de décomposition-recomposition, précision et contrainte. Pour l'un des personnages que je devais jouer (qui était, d'ailleurs, une jeune malade internée à la Pitié-Salpêtrière!), j'avais une partition très développée, précise et contraignante. J'avais de nombreux points d'attention dans le corps que je devais maintenir (contracture du bras droit, paralysie de la jambe droite et rapide tremblement latéral de la tête) tout en effectuant des actions et un déplacement dans l'espace qui venait d'une partition physique première travaillée au tout début des répétitions. Il y avait superposition et donc recomposition de plusieurs strates d'actions: une partition physique dans l'espace, des appuis corporels qui dessinaient mon personnage, le texte, et mon intériorité (faite de plusieurs choses mais principalement de mes objectifs envers mon partenaire de jeu). Je me suis rarement sentie aussi libre en jeu qu'en interprétant ce personnage. Aucune peur car je savais à quoi me raccrocher. J'étais surtout obligée de maintenir tout cela ensemble, ce qui me prenait beaucoup d'énergie. J'étais préoccupée, dans le bon sens du terme, par toutes ces strates de jeu. Mon attention était tellement et principalement localisée dans mon corps, que mon mental n'avait pas le temps de se poser de questions. La notion de lâcher-prise est apparue bien avant dans mes préoccupations de jeune comédienne mais c'est cette expérience qui a su le plus y répondre. Ce travail m'a montré la voie. Pas seulement la voie du lâcher-prise mais celle aussi d'un jeu vivant qui engage tout le corps.

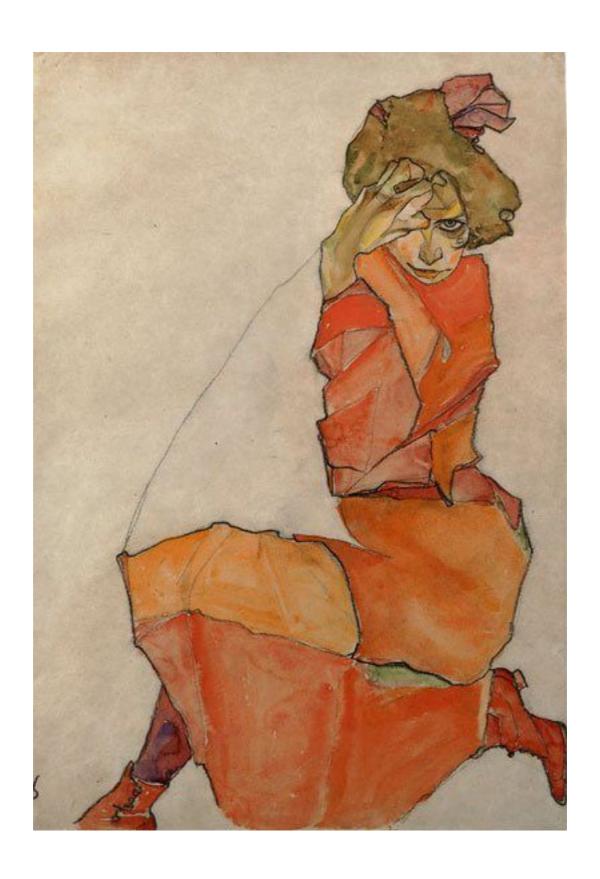
J'aimerais préciser que ces appuis dans le corps peuvent, certes être visibles et servir à dessiner une forme externe, mais ces appuis peuvent également être invisibles. Michael Chekhov parlait, par exemple, de « centre imaginaire » pour façonner le corps de l'acteur de l'intérieur. L'acteur chez lui, devait développer sa capacité à être connecté à un centre imaginaire dans son corps ou à sa surface qui lui servait comme un moteur précédant et prolongeant son mouvement. Ce centre moteur pouvait être plus ou moins visible de l'extérieur mais l'acteur devait toujours en avoir conscience. Cela signifie donc que cette délocalisation de l'attention dans des appuis physiques peut être plus ou moins rendue visible. Il ne s'agit pas toujours d'avoir une jambe entière paralysée et une tête qui tremble!

Ce travail découvert avec Gildas Milin constitue donc un point de départ, une entrée pour la suite de mes expérimentations en tant que comédienne. En réalisant ce solo, je cherche particulièrement à développer cette approche et j'ai choisi l'écriture de Dostoïevski et le personnage de Nastassia Filippovna car ils se prêtent particulièrement à plusieurs choses qui accompagnent cette approche : l'expression d'un corps non-quotidien, démesuré, en crise, et d'une parole déréglée entre raison et passion.

J'ai conscience que le lâcher-prise tant recherché arrive grâce au travail effectué en répétition mais surtout gagne progressivement dans la durée et la répétition d'un spectacle. En effet, tout n'est qu'une question d'intégration. Plus on traversera une partition, plus on pourra se libérer dedans. L'enjeu est donc de taille car le temps est compté pour créer ce solo et je ne le présenterai qu'une seule fois! Je n'ai donc qu'une seule chance mais, comme on le dit si bien, le chemin parcouru importe plus que l'arrivée.

« Nous sentons qu'un acteur atteint à l'essence de sa vocation quand il s'engage dans un acte de sincérité, quand il se dévoile, s'ouvre et se donne dans une réaction extrême, solennelle, et ne recule devant aucun obstacle posé par les us et coutumes. Plus encore, quand cet acte de sincérité est modelé dans un organisme vivant, dans des impulsions, dans une manière de respirer, dans un rythme de pensée et dans la circulation du sang, quand c'est ordonné et amené jusqu'à la conscience, sans se dissoudre dans le chaos et l'anarchie formelle — en un mot, quand cet acte accompli par le théâtre est total, alors même s'il nous protège par des puissances obscures, au moins il nous permet de répondre totalement, c'est-à-dire qu'on commence à exister. Quotidiennement, c'est à moitié seulement que nous vivons. »³² Jerzy Grotowski à propos du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud.

³² GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, L'Age d'homme, Lausanne, 1971, p. 93.



Bibliographie

Ouvrages et revues

ASLAN Odette, Le Corps en jeu, ouvrage collectif, CNRS Editions, Paris, 2003

BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970

BARBA Eugenio, $Br\hat{u}ler$ sa maison « Origines d'un metteur en scène », L'Entretemps, Montpellier, 2011

CHEKHOV Michael, Etre acteur, Olivier Perrin, Paris, 1967

DECROUX Etienne, Paroles sur le mime, Librairie Théâtrale, 1994

DIDI-HUBERMAN Georges, *Invention de l'hystérie* « Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière », Macula, Paris, 1982

DOSTOIEVSKI Fédor, L'Idiot, Babel, 1993 (traduction d'André Markowicz)

FRANCK Joseph, *Dostoïevski, Les années miraculeuses 1865-1871*, Actes Sud, Paris, 1998

GROTOWSKI Jerzy, Vers un théâtre pauvre, L'Age d'homme, Lausanne, 1971

LAFFONT-BOMPIANI, Dictionnaire des personnages, littéraires et dramatiques de tous temps et de tous pays, Robert Laffont, Paris, 1990

PAVIS Patrice, Dictionnaire du théâtre, Messidor, Paris, 1987

RICHARDS Thomas, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Actes sud, Paris, 1995

STANISLAVSKI Constantin, *La Construction du personnage*, Editions Pygmalion/Gérard Watelet, Paris, 1984

Etudes théâtrales n°26, «L'acteur entre personnage et performance», textes réunis par Jean-Louis Besson, Centre d'études théâtrales, 2006

Table des illustrations

Par ordre d'apparition:

MUNCH Edward, *La Puberté*, 1894, huile sur toile, Nasjonalgalleriet, Oslo

MUNCH Edward, *La Danse de la Vie*, 1899-1900, huile sur toile, Nasjonalgalleriet, Oslo

MUNCH Edward, *Portrait de ma sœur Inger*, 1884, huile sur toile, Nasjonalgalleriet, Oslo

KLIMT Gustav, La Tragédie, 1897, craie et lavis, Historisches Museum, Vienne

RODIN Auguste, *La Femme accroupie*, vers 1881-1882, bronze, Musée Rodin, Paris

RICHER Paul, Tableau synoptique de la « grande attaque hystérique complète et régulière », *Etudes cliniques sur la grande hystérie ou hystérico-épilepsie*, Delahaye et Lecrosnier, Paris, 1881

REGNARD Paul, Photographie d'Augustine, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Tome II, Delahaye et Lecrosnier, Paris, 1878

RICHER Paul, planche gravée d'après la photographie de Régnard, *Etudes cliniques sur la grande hystérie ou hystérico-épilepsie*, Delahaye et Lecrosnier, Paris, 1881

MUNCH Edward, *La Madone*, 1894-1895, huile sur toile, Nasjonalgalleriet, Oslo

MUNCH Edward, *Madone*, 1895-1902, lithographie, MoMA, New York

SCHIELE Egon, *Homme debout avec serviette rouge*, 1914, gouache et aquarelle, Albertina, Vienne

SCHIELE Egon, *Autoportrait avec le bras tordu au-dessus de la tête*, 1910, Musée Leopold, Vienne

SCHIELE Egon, Autoportrait nu, vers 1910, gouache et aquarelle, Vienne

SCHIELE Egon, *Femme en robe orange rouge*, 1910, craie et gouache, Musée Leopold, Vienne