

septembre 2022 – septembre 2023

CARNET 1

4 préface

8 partenariats

14 solstices poétiques

18 master classes

22 modules d'exploration

24 avant-propos

26 entretiens



Simone Audemars

fondatrice et directrice artistique de la Fondation leLabō

23 septembre 2023

- 5 **Au cœur de la ville** se trouve un endroit protégé, épargné par les impératifs contraignants liés à la production théâtrale, et ouvert à l'exploration. Qui souhaite en fouler le sol, s'affranchit de la pression du temps. Ici, l'instant présent règne en maître, ici est le lieu du théâtre. L'imagination, le lâcher-prise, l'attention portée vers l'inattendu dictent le pouls de l'action artistique. Ce ne sont pas tant les résultats qui sont remarquables que le processus qui convie chacun et chacune à sonder un texte, un thème, une écriture.

LeLab \bar{o} est un lieu à la marge des institutions. Son indépendance financière lui permet d'interagir en totale liberté, de se positionner comme une alternative structurelle. Modules d'explorations, master classes, séminaires, refuge pour des partenaires étrangers, LeLab \bar{o} initie et accueille tout cela.

Tous les arts sont touchés par la marchandisation. Il est impératif d'y résister, de débattre de l'état du monde et d'offrir un toit à celles et ceux qui consacrent leur corps et leur esprit à la poésie.

LeLab \bar{o} , c'est un espace-temps pour l'étude, l'esquisse, l'essai, à l'image de l'atelier du peintre ou du sculpteur. Tout processus de création engendre un temps pour l'exploration, le tâtonnement, l'égarment, la décantation, l'enracinement dans les couches profondes de l'être, avant que ne jaillisse le geste poétique. Où trouver un cadre propice à ce temps de lente percolation ?

- 6 LeLabō est une proposition concrète pour accueillir celles et ceux qui souhaitent questionner et approfondir ludiquement leur pratique. Il est mis à leur disposition un lieu qui suscite les échanges et un soutien financier en regard de leur parcours professionnel. Ils bénéficient d'une totale liberté d'action et de réflexion pour mettre en œuvre leur projet.

Les écrits explorés sont appréhendés tant du point de vue du fond que de la forme. De nouvelles fleurs essaient dans la clairière. Elles sont éphémères, mais elles nourrissent son terreau. Au Labō, la matière humaine est mise en jeu, le sensible se frotte au verbe. Chaque interprète gagne en sagacité, affine son art. Prospector au cœur des racines du jeu élargit la palette interprétative.

Mon rôle au Labō est singulier. Je me tiens à la lisière de la clairière, j'observe et m'assure que les conditions pour l'émergence du geste artistique résistent à la pression du système de production, de programmation et de diffusion qui tend à tout globaliser.

Ouvert il y a un an à peine, leLabō déroule ses activités avec enthousiasme. Qui aurait pu prévoir un tel foisonnement d'expériences, un tel croisement de personnalités, de générations, au sein de la clairière?

Témoigner de ce qui s'y fait à travers une publication rend hommage aux artistes engagés et motivés que j'y croise. Leurs prises de parole sont éclairantes. Elles

- 7 relèvent la profondeur de leur quête, leur appétit au travail, associées à un plaisir éprouvé ou retrouvé.

Le théâtre est éphémère, c'est là toute sa richesse et sa fragilité. Il reste peu de traces de ce que les interprètes accomplissent. Cette première publication acte leur présence, leur réflexion et leur détermination.

Sans lieu pour rêver et pour échanger, sans soutien financier, il est difficile de résister et d'agir.

Simone Audemars

Partenariats

Sont présents au Lab5 des partenaires situés hors du territoire helvétique. Ils connaissent tous une précarité dans leurs différents modes de fonctionnement. Ils ont été choisis pour la pertinence de leur réflexion et de leur action. Ils sont libres de développer leurs projets selon leur désir et les opportunités de production propres à leurs pays respectifs.

10 Bénin

EITB / Togbin - Cotonou

Les étudiantes et étudiants de l'Ecole Internationale de Théâtre du Bénin sont issus du Bénin et de tous les pays voisins, ce qui crée un réseau naturel parmi les artistes et les entreprises créatives contemporaines de toute cette région d'Afrique. L'EITB offre une formation théâtrale complète qui intègre aussi les aspects techniques des métiers du spectacle.

Programme 2023

Sur une période de deux semaines les participants de l'EITB ont suivi un stage de Tai chi et Qi gong avec Barbara Tanquerel et un atelier théâtral sous la direction de Nicolas Mueller autour de la pièce *Le Voyage d'Alice en Suisse* de Lukas Bärfuss.

LeLabō leur a également offert la possibilité d'assister à une dizaine de spectacles programmés dans divers théâtres de Suisse romande.

En présence de Dine Alougbine, directeur de l'EITB, Rolly Godjo et Achille Senifa, comédiens diplômés de l'EITB et les étudiantes et étudiants de dernière année: Sidoine Agoua, Habdul Babanama, Sahada Bio, Fed Boumpoutou, Dodji Zohou Agoua.

eitb.bj

11 **Italie**

Arlenika / Palerme

Créée en 1994, Arlenika est la Ville de l'Utopie, née de la production dramaturgique de Lina Prosa. Dans un processus d'évolution constante, Arlenika promeut des projets de grande ouverture face aux problèmes humains et sociaux du monde contemporain et se consacre à des thèmes frontaliers tels que la maladie, la diversité, la douleur, l'utopie à travers deux nouvelles entités: le Projet Amazone et le Centre Amazone. Ces activités pérennes se créent sous la direction d'Anna Barbera, présidente de l'association et de Lina Prosa, directrice artistique.

Programme 2023***Médéas-S***

«Le projet Médéas-S a pu expérimenter la première étape du parcours dramaturgique au Labō. Cela a été possible grâce à la liberté de mouvement qu'offre l'espace et à la disponibilité d'éléments scéniques essentiels qui nous ont permis de donner un sens à la relation entre l'actrice et la parole. LeLabō, grâce à son atmosphère familiale de travail, conciliait bien la tension de la recherche et le désir d'aller le plus possible dans le texte et les figures de Médée et de la Nourrice. Un lieu idéal pour prendre le temps et donner le temps. C'est ce que j'attendais.» *Lina Prosa*

Avec Céline Samie, Simone Audemars, Marianna Granci.
progettoamazzone.it

12 France

Compagnie FOR / Ferney-Voltaire

Créée en 1986 par Hervé Loichemol, FOR ambitionne d'apporter un regard actualisé sur le siècle de Voltaire et de ses contemporains, de le faire dialoguer avec le nôtre et d'éclairer notre société sous un angle renouvelé. Bien que privée depuis 2016 de son lieu de création, de répétitions et de construction, FOR est restée fidèle à cette orientation et a développé de nouvelles collaborations et de nouveaux partenariats (Lyon, le Bénin, Gaza, Jénine, Palerme...)

Programme 2023

Thespis – Les jours heureux

«La crise que traverse le théâtre ne date pas du Covid. La stagnation et le rétrécissement du public touchent le spectacle dit vivant dans son ensemble, le cinéma et les musées. Cette crise s'inscrit dans un mouvement social, économique et politique beaucoup plus vaste. Afin d'affronter ces questions, FOR a imaginé le projet *Thespis* qui articule deux domaines – l'art et le social – qui s'excluent traditionnellement. Soutenue et encouragée par des collectivités publiques et par plusieurs fondations, FOR a réalisé au Labō une maquette afin d'en vérifier les hypothèses et d'en régler l'organisation.» *Hervé Loichemol*

Avec Anne Durand, Héléne Firla, Thierry Jorand, Nathalie Hellen, Gilles Vuissoz.

fortheatre.fr

Solstices

L'année est rythmée par deux sessions poétiques en juin et en décembre
ouvertes au public. Elles mettent en valeur un ou une poète, une
thématique, une époque, appréhendés sous une forme verbale et/ou
musicale, voire en lien avec les arts plastiques.

16 **Daniel Perrin**

Il commence par l'étude du piano classique à l'Institut Czerny de Lausanne avant d'intégrer la Swiss Jazz School de Berne. Il part étudier la composition auprès d'Awër Blue à New York et travaille ensuite l'accordéon, la clarinette et le bandonéon en autodidacte.

Il a longtemps enseigné à l'Ecole de Jazz et de Musique Actuelle de Lausanne ainsi qu'au Conservatoire de Montreux. Il dirige l'Orchestre Jaune et fait partie du collectif Artefax. Son nom apparaît régulièrement à l'affiche de nombreuses productions théâtrales.

- 17 **Les deux premiers solstices** ont été proposés à ce musicien de grand talent. Il a choisi de s'associer aux comédiennes, musiciennes et chanteuses Carine Barbey, Marie Fontannaz et Maria de La Paz.

Ensemble, ces quatre artistes ont choisi de proposer *Vivre commence toujours maintenant*, un tour de chant autour des *Poésies Verticales* de Roberto Juarroz.

*«Parce que les mots de Roberto Juarroz se mêlent
à la musique comme l'oiseau dans le nid de
la vie*

*Parce que la musique se dessine dans la pensée
de Juarroz, comme les mots tombent des
nuages*

*Parce que chanter à la verticale est plus facile
qu'à l'horizontale*

*Parce qu'il faut tomber et l'on ne peut choisir où
estar y nada más!»*

Master classes

Différentes master classes sont proposées gratuitement aux comédiennes et comédiens. Ces cours de formation continue sont délivrés par des artistes au talent et à l'expérience reconnus.

20 **Michel Voïta**

Texte(s) en soi

«Transmettre sur le jeu, c'est, au mieux, tenter de faire se rencontrer le plus intime de chacun. S'appuyer sur le groupe pour réaliser que des questions que l'on pensait névrotiquement personnelles sont, en fait, partagées par presque tous. Briser le carcan de mensonges élaboré par les autres et nous-même sur la pratique concrète de notre métier. Accepter de ne pas vouloir se saisir du «faire-jeu» en soi, mais le laisser s'exprimer dans le dire du texte et prendre conscience des images qu'il nous propose. Ne pas chercher une perfection, «s'amener» sur scène avec ses fragilités autant que ses forces et, surtout, viser l'instant.

La rencontre fut éblouissante, merveilleuse, chacun s'épatant autant qu'il épatait les autres. Un moment d'échange inoubliable et profond qui nous aura tous fait avancer sur nos chemins respectifs.»

Michel Voïta

Avec Simon Bonvin, Pierre-Alain Clerc, Maïlys Favraud, Rita Gay,
Serge Musy, Eloïse Pochon, Yasmina Remil, Michel Rossy,
Anne-France Tardiveau, Amélie Vidon.

comedien.ch

21 **Denis Guénoun*****Entendre, dire et jouer Claudel***

«En musique, le mot master class désigne un cours, donné à des élèves de haut niveau par un ou une artiste faisant autorité, qui partage son savoir. La leçon, pour un élève mais devant la «classe», porte sur l'interprétation. Pour le théâtre, l'expérience au Labō a été très différente. Le travail était collectif. Le maître des maîtres, c'était Claudel, l'auteur, que les «stagiaires» avaient rarement eu l'occasion de travailler, et que l'animateur, malgré une longue lecture, n'avait jamais mis à l'épreuve du jeu. Il en est résulté un apprentissage réciproque, et quelques émerveillements. Car la possibilité, si rare, de s'affranchir de toute contrainte de réalisation dégage une liberté exceptionnelle, où le travail à chaque instant vaut pour lui-même, par ses difficultés et ses ouvertures.»

Denis Guénoun

Avec Carine Barbey, Alice Berlamont, Patrick Dentan, Rachel Felli, Hélène Firla, Nicolas Mueller, Jocelyne Page, Yasmine Saegesser, Chloé Wipraechtger, Marie Wylser.

denisguenoun.org

Modules d'exploration

Chaque année plusieurs bourses sont mises au concours et offrent la possibilité d'aborder un travail personnel autour d'un texte ou d'un auteur. Les bourses, destinées à des professionnels des arts vivants qui ont au moins 25 ans, sont séparées en 2 groupes : professionnels émergents (sortis d'une école depuis moins de 3 ans) et professionnels confirmés.

En 2022 - 23 la Fondation a attribué 17 bourses et accueilli 49 artistes dans ses murs.



Rita Freda

Dramaturge et chercheuse en arts de la scène

25 « **Entre octobre 2022 et juin 2023**, j'ai rencontré près d'une trentaine de comédiennes et de comédiens ayant reçu une bourse de la Fondation leLab^o. Celle-ci leur offrait la possibilité de bénéficier d'un espace et d'un soutien financier pour pratiquer leur art en dehors de tout projet de création à présenter dans les deux ans à venir et les invitait à mener des sessions d'exploration et d'interprétation à partir d'un texte ou d'un corpus de textes de leur choix. Les rencontres, organisées autour d'une même série de questions, ont eu lieu pour la plupart au Lab^o pendant que les essais, études ou esquisses étaient en cours. Les entretiens ont duré le plus souvent près d'une heure ou une heure et demie, parfois entre deux heures et deux heures et demie. Tout en suivant une logique dialectique ou maïeutique, j'ai noué et développé avec mes interlocutrices et interlocuteurs un dialogue ouvert autour de leurs préoccupations, sur leurs manières de se donner ou d'inventer des outils, des méthodes ou protocoles, d'expérimenter autrement leurs rapports aux mots, aux rythmes, au corps, à la voix, au silence, voire à la solitude ou au groupe. Dans la perspective de cette publication, j'ai mis en forme ces échanges, et les ai donnés à relire aux personnes avec lesquelles je me suis entretenue. Je les remercie pour leur confiance et leur contribution. »

Rita Freda



Du 3 au 23 octobre 2022

Des Couteaux dans les poules

de David Harrower

Traduit de l'anglais par Jérôme Hankins,

en collaboration avec Claude Régy

Avec la participation de Lonis Bouakkaz, Orlène Dabadie

et Santiago Montequin

27 Corentin Le Bras

Pour quelles raisons avez-vous souhaité mener une exploration au Labō ? Quand j'ai découvert l'annonce du Labō, j'ai ressenti des espèces de petits papillons dans le ventre en réalisant qu'il était bien encore possible de s'intéresser au texte, à l'acteur et à l'actrice. Jusqu'alors, j'ai eu l'impression que dans la sphère théâtrale suisse – qui passe par ma formation à la Manufacture – aussi bien que dans celle française, les gens autour de moi n'étaient pas intéressés par mon rapport à la poésie. J'ai par ailleurs toujours joué dans les projets que j'ai dirigés. Et les quelques fois où j'ai été sollicité pour faire des retours sur une interprétation, j'ai galéré. Que dire ou ne pas dire à un comédien ou à une comédienne sur son rapport au texte ou sur son jeu? Que taire ou pas? Comment l'accompagner sur un plateau? J'ai formé l'hypothèse qu'en me plaçant à l'extérieur d'une situation de jeu pour observer et diriger d'autres comédiennes et comédiens, je découvrirai des aspects du travail d'interprète, de mon métier d'acteur.

Comment définiriez-vous la notion d'exploration ? Explorer, c'est faire des tentatives, chercher, essayer, suivre une espèce de radicalité dans l'intuition, être dans un endroit safe, sain, sécurisé parce qu'il n'y a pas de rendu public et donc pas de résultats à produire. Explorer, c'est creuser, fouiller, aller dans une grotte où on ne sait pas trop ce qu'il y a au bout. Tu te dis

28 et dis aux gens qui sont autour de toi: « Je suis sûr qu'il y a un petit trésor là-bas. Allons-y. » Certains disent « Non, j'ai peur » ou « Je suis sûr qu'il n'y a pas de trésor »; et toi, tu dis alors « Si, si. On va quand même aller voir parce que... » Explorer, c'est se perdre, être dans une position de non-savoir. Mes camarades me demandent souvent: « Qu'est-ce que tu veux? Qu'est-ce que je dois faire? Comment on fait ça? » Ne pas savoir et avoir des gens en face qui attendent de moi que je sache, c'est me retrouver dans une position très douloureuse. Le théâtre, c'est du spectacle vivant. Et le vivant, c'est aussi les gens, les relations humaines. Je me rends compte que ces relations font aussi partie de l'exploration. C'est quoi guider un travail de groupe? C'est quoi ma temporalité? C'est quoi mon espace-temps? Est-ce que je fais des échauffements collectifs ou individuels? Comment je réagis quand les autres sont contre? Comment je gère les moments de crise?

Comment présenteriez-vous le texte exploré ? J'ai choisi d'explorer *Des Couteaux dans les poules* de David Harrower, un auteur écossais. L'action se passe dans un lieu lointain, reculé dans le passé, sans que l'époque soit bien définie. Elle met en présence trois personnages, ou figures: la jeune femme (dont on ne saura jamais le nom); son mari William, qui est laboureur; et Gilbert, le meunier, accusé de ne rien faire, de ne pas travailler, de sorcellerie et de plein de choses comme ça. Pour moi, derrière la figure du meunier, il y a peut-être aussi celle de l'artiste. À la première scène, la jeune femme dit: « Suis pas

29 un champ », puis se met à discuter avec son mari. Elle ne comprend pas le principe de la comparaison ou de la métaphore. Son mari lui a dit qu'elle était comme un champ, mais si elle est comme un champ alors elle est un champ. La jeune femme essaie de comprendre les mots. Elle vit dans un quotidien où les choses sont utiles, où les mots sont utiles, où on se lève, on bosse, on mange pour pouvoir bosser, et puis on dort pour se reposer parce qu'on doit aller bosser. La jeune femme va rencontrer le meunier, qui a un stylo, qui écrit, et qui l'initie à une réalité différente. Me touche très concrètement ce personnage de femme, qui cherche à comprendre le monde, les mots, qui se met à parler autrement, à écrire. J'avais déjà travaillé *Des Couteaux dans les poules* avec Lonis et Orlène. Pour nous d'abord, pendant une quinzaine de jours à Caen. Puis, en août 2020, nous en avons présenté une mise en lecture à Olmeto, en Corse, au Festival de l'Olm - créé par Lonis et trois autres copains et copines. De temps en temps, Lonis et Orlène me relançaient, me faisant sentir leur désir de ce texte. La langue de ce texte me touche énormément. Elle est étrange: « t'ai vu » ; « en veux pas » ; « sais pas ». Les phrases sont souvent courtes. Il manque des mots. C'est une langue trouée, qui laisse de la place au jeu de l'actrice ou de l'acteur.

Qu'avez-vous recherché dans l'exploration de cette langue, et à partir de quels outils techniques ou poétiques ? Je cherche à nommer. C'est la première fois que je dirige de l'extérieur. Je veux entendre autrement la langue, entendre de nouveaux sons,

30 de nouvelles sonorités, avoir des sensations. Je veux entendre des mots comme je ne les ai jamais entendus. Je vois celle et ceux avec qui je travaille chercher à faire entendre un sens à partir d'une vision préalable du texte. Il leur est difficile de se déplacer à l'intérieur d'eux-mêmes, de se laisser faire par le texte, de se dire: «Là, je ne dois pas jouer une scène. Je dois faire entendre la poésie d'un texte» - pour le dire de manière brute. Je leur parle de choses qui sont pour moi très concrètes. Je leur dis de faire confiance au texte; d'écouter l'espace; de sentir qu'à chaque fois qu'ils bougent, ils déplacent de l'air, des molécules d'air. J'essaie de les amener à cette espèce de surconscience, de conscience modifiée ou augmentée. J'essaie de leur donner beaucoup d'imaginaire. Je leur parle beaucoup. Je leur dis que les mots sont comme des gouttes d'eau qui se déposent, que chaque mot existe en tant que tel. Je leur parle aussi d'un exercice découvert avec Antoine Herniotte lors de ma formation à l'Ecole Auvray-Nauroy: prendre chaque réplique, chaque phrase comme si c'était à la fois le début et la fin de la pièce, comme si elle était une pièce de théâtre en soi. C'est difficile car il leur faut traduire mes images et mes sensations et je ne sais pas si à leur place j'y arriverais. Dans le travail, je vois une différence entre la personne qui essaie tout le temps de traduire pour elle ce que je dis et celle qui me demande de lui donner des trucs concrets. Je les ai fait bosser sur le monologue intérieur, une méthode inventée par Krystian Lupa. Il s'agit d'un outil qui passe essentiellement par l'écriture. À partir d'une sensation, d'un motif, d'un trouble, ou d'un

31 tout autre point de départ, un acteur ou une actrice développe son imaginaire pour écrire un monologue intérieur, qu'il n'est pas obligé de partager à voix haute. Ce processus d'écriture permet d'enrichir et de complexifier son approche du personnage. Il s'agit de laisser faire le rêve, l'imaginaire. Durant l'exploration, nous avons pris le temps de partager certains extraits de ces monologues.

Je leur demande d'être à l'écoute de ce qui se passe, d'être juste au présent. Je les ai fait travailler en les mettant juste l'un en face de l'autre. Pour se recentrer, je leur ai demandé de prendre le temps de respirer, de se détendre, de faire un petit scan corporel, de sentir comment ils étaient dans leurs pieds, dans leurs jambes, dans leurs genoux et, après cette introspection méditative, de prendre conscience de l'espace où ils sont, de s'ouvrir à l'autre, en leur disant: « Il n'y a pas de situation. Il n'y a rien. C'est juste vous: toi, Orlène, toi Lonis. Vous êtes ensemble. Vous êtes là. Vous vous regardez. Si vous avez envie de rire, vous riez. Si vous êtes gênés, vous êtes gênés. Vous êtes juste là.» Après ce temps, je leur ai demandé de commencer à dire le texte et leur rappelle: « Mais il n'y a pas de jeu, il n'y a pas d'intention. Laissez voir comment il vous arrive.» C'est difficile d'être juste là, de lâcher prise. Alors on recommence et recommence. On a connu des moments de crise. L'autre jour, tout en étant l'une en face de l'autre, Orlène et Lonis ont trouvé une espèce de présence à ne rien faire. C'est pour moi un point de départ. Ce n'est pas intéressant si on fait juste ça. C'est donc un point de départ et il s'agit, après, de voir

32 comment ça grandit. Je peux leur demander alors, par exemple, de marcher, de dire le texte comme si c'était la première fois, de devenir étranger à sa propre langue. Je crois que c'est Deleuze qui dit ça. Nous avons d'ailleurs lu *Des Couteaux dans les poules* en anglais. Et ça change tout. Ce travail d'exploration est dur pour des comédiennes et des comédiens, parce que je pars dans tous les sens...

Qu'avez-vous davantage compris ou découvert au fil de cette exploration ? Je ne sais pas si j'ai compris quelque chose. En tout cas, je suis titillé par cette question de la traduction: comment l'acteur ou l'actrice fait pour traduire une indication qui lui a été donnée et qui ne lui parle pas? J'ai expérimenté cette situation en tant qu'acteur et je la découvre aujourd'hui différemment. Lorsque je suis la personne qui dirige de l'extérieur, comment faire quand je cherche, tente, propose d'autres directions mais que ça ne marche pas parce que l'actrice ou l'acteur attend que je lui dise: « Fais ça et quand tu fais ça, ça marche »? C'est compliqué parce que je ne veux pas dire comment faire par rapport à l'esthétique vers laquelle je tends. À la Manufacture, on nous a souvent dit de « copier », de « voler », de « piquer ». Ça m'a mis en colère. Ces derniers temps je comprends que ça fait des siècles et des siècles que des gens font du théâtre et que c'est un peu débile de croire qu'on va réinventer la poudre en partant de rien du tout. Je me dis maintenant: autant continuer dans des directions qui ont déjà été creusées. Dans mon travail de création artistique, ça m'intéresse énor-

33 mément de faire que le lieu théâtral soit comme un nouveau lieu, que le temps soit un temps différent, que l'espace soit un espace différent. Quand j'ai bossé sur *Ode maritime* de Pessoa, un seul en scène que j'interprétais, je me questionnais avec mon équipe: comment dilater le temps? Comment faire pour que la sensation du temps devienne un peu étrange? J'ai l'intuition, que le comédien ou la comédienne doit chercher le dépouillement, le laisser-faire, le laisser-être; prendre le temps de dire les mots; les faire entendre différemment, ralentir. Je n'ai pas envie d'être dans une caricature de Claude Régy. Mais je comprends que c'est là, vers ce théâtre, que je tends.

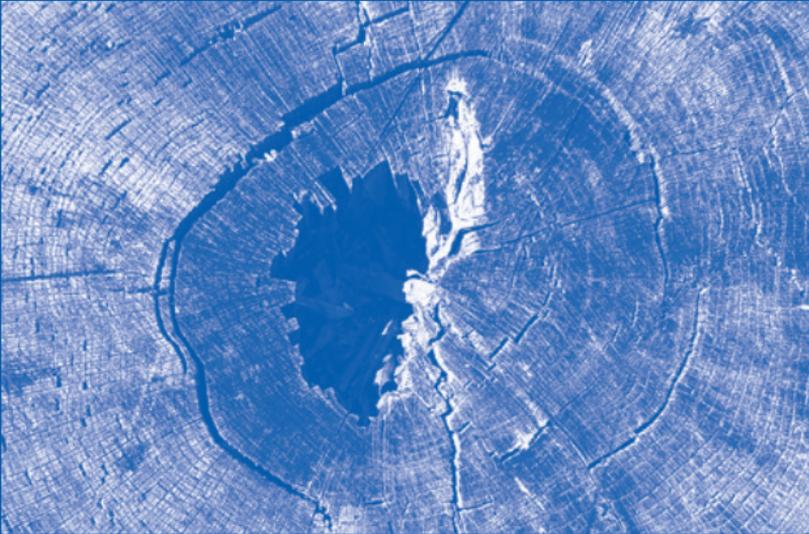
En quoi cette expérience d'exploration va-t-elle modifier votre pratique théâtrale ? Ces temps-ci, j'ai envie de lire plein de bouquins. J'ai commencé à m'intéresser à *La Direction d'acteurs* de Sophie Proust, à Jung. J'ai envie de fouiller dans les écrits des autres pour être d'accord ou pour ne pas être d'accord. Je n'ai jamais cru au fait qu'il y aurait une méthode pour apprendre la direction d'acteurs; que de lire des bouquins permettrait de savoir faire du théâtre. Par contre, je me rends compte qu'il y a des gens qui ont écrit des bouquins et que peut-être ce serait intéressant de savoir ce qu'ils ont écrit. L'autre soir, j'ai écouté une conférence donnée par Valérie Dréville au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. Je crois que c'est elle qui parlait du fait que Vassiliev avait beaucoup étudié Stanislavski. Je pense que Krystian Lupa a pas mal fouillé aussi là-dedans. Intuitivement, je me dis: « Si ça trouve,

- 34 les petits outils de Stanislavski qu'on m'a transmis sont ceux de gens qui ont sûrement interprété des propos de gens qui ont interprété des propos de gens qui ont interprété... ». Du coup, je me dis: «Si on allait voir à la source comment c'est fait?» Dans les temps où je ne suis pas sur une création artistique, je veux essayer de me mettre un cadre, de travailler, de lire. J'ai envie aussi d'entreprendre en France des démarches pour trouver un lieu dans lequel m'installer avec ma compagnie. Je n'ai pas l'argent pour acheter un lieu, mais peut-être qu'on pourrait se mettre à plusieurs pour chercher et trouver un espace de travail et de recherche. Simone Audemars a créé une utopie qui me donne envie de remuer ciel et terre pour aller vers ça.

Que reprenez-vous de cette expérience menée en dehors de tout enjeu de production? Je suis épuisé. Ça me demande énormément d'efforts. Si je suis amené à travailler sur d'autres projets en tant qu'acteur, je crois que je vais être beaucoup moins exigeant envers la personne qui dirige le projet. En étant à cette place, je comprends combien c'est dur. J'attends que tout ça se dépose. J'ai envie de me mettre à l'extérieur pour creuser ma radicalité ou ma singularité. La non-production est clairement nécessaire pour ça. Sinon, il y a un moment où on lâche parce que lorsqu'on prépare un spectacle, pour que ce spectacle ait lieu, parce qu'il y a un rendu public, on doit trouver quelque chose. Je repars de cette expérience avec des questions. C'est quoi mon cadre de travail? C'est quoi ma méthode ou mes outils? C'est

35 quoi ce que je cherche? C'est quoi mon rapport aux autres? C'est quoi mon rapport au théâtre? C'est quoi mon rapport aux autres vis-à-vis de mon rapport au théâtre? Comment l'assumer? Il y a cinq ans, une metteuse en scène m'a offert les écrits de Claude Régy. La manière dont il parle du théâtre... c'est le théâtre que j'ai envie de faire. J'ai envie d'assumer un peu plus ça, sans en faire un étendard. J'ai envie de m'intéresser aussi un peu plus à tout ce qui s'est fait. Quand j'ai vu *Médée-Matériau* d'Heiner Müller dans une mise en scène de Vassiliev j'ai eu l'un de mes plus grands chocs de théâtre. J'ai envie de fouiller, de lire. J'ai envie de faire des stages, d'expérimenter. Je ne sais pas si j'aurai cette possibilité. Je repars avec beaucoup de désirs. Je l'avais pas mal perdu, le désir de théâtre, après la Manufacture. De mes dix-neuf à mes vingt-six ans, j'ai fait non-stop du théâtre, dans des écoles, sur des projets. Puis, d'un coup, je n'ai plus eu d'objectifs. Ce n'est pas évident de mettre un réveil, de se lever, de se bouger quand on n'a pas de perspectives. J'ai toujours cru que le désir n'est pas inné, qu'il se travaille. Là, je l'ai travaillé pendant trois semaines. Vraiment. Les contraintes m'aident à m'activer. Elles sont nécessaires. Je n'ai qu'une envie, c'est de continuer de chercher, pour trouver mon langage, trouver mes outils. J'ai l'impression que c'est un très long parcours.

Corentin Le Bras obtient son Bachelor Théâtre à la Manufacture-Haute école des arts de la scène à Lausanne en 2021. Il a depuis mis en scène et interprété en solo *Ode maritime* de Pessoa, programmé notamment dans le cadre de la première édition du Festival Les Dionysades à Saint-Denis. nawak.com/book/corentin-le-bras143311



Écritures dramatiques contemporaines

Avec la participation de: Denis Correvon, René-Claude Emery,
Sami Khadraoui, Lorin Kopp, Simon Labarrière, Thomas Laubacher,
Catia Machado, Laurence Morisot, Nicolas Mueller, Claire Nicolas,
Alain-Serge Porta, Marie Ruchat, Anne Thorens et Sofia Verdon

37 **Yasmine Saegesser**

Pourquoi avoir sollicité une bourse d'exploration auprès de la Fondation leLabō ? C'est complètement inédit d'avoir un lieu qui propose de faire de la recherche. J'ai découvert l'appel aux bourses durant une période où je m'interrogeais beaucoup sur ce que font les auteurs et autrices contemporains de théâtre. L'accès à cette écriture de maintenant, au niveau théâtral, est très difficile, dans les librairies de Lausanne en tout cas, et même de Genève. Il faut se rendre à l'étranger pour trouver des rayons plus fournis. C'est dommage parce qu'il y a ici des pôles théâtraux importants. Lorsqu'on cherche un texte qu'on aurait envie de mettre en scène, on a besoin de toucher du livre, de sentir les pages. Parce que dans la mise en page, déjà, il y a tout un monde. On ne peut pas juste repérer des titres et lire des résumés sur internet. LeLabō m'offrait une ouverture pour rencontrer ces auteurs et autrices. J'ai su très vite que je voulais travailler avec d'autres interprètes pour ne pas m'enfermer, pour rebondir et être en mouvement.

Sur quels imaginaires ouvrent les mots « exploration » et « recherche » ? Le mot « recherche » me catapulte directement dans quelque chose d'un peu scientifique. Il s'agit de faire des expériences, de tâtonner, de faire plusieurs fois la même chose, un peu différemment à chaque fois. On pose les choses les unes

- 38 après les autres pour voir, par exemple, si tout à coup il y aura un volcan. Le mot «exploration» m'évoque davantage le voyage, le fait de partir en terre inconnue. On y va sans filet, en sachant ce qu'on quitte, mais pas ce qu'on va trouver. Peut-être qu'au final, si le résultat d'une recherche ou d'une exploration est le même, le mode est différent.

Quels textes avez-vous notamment explorés ? Parmi ces textes, il y avait: *Mais la pente est forte* de Sara Pepe; *Peau d'orange* de Maja Pelevic; *La Grande Ourse* de Penda Siouf; *Le Brasier* de David Paquet; *J'appelle mes frères* et *L'Apathie pour les débutants* de Jonas Hassen Khemiri. Il y avait aussi *Adeno Nuitom* de Lola Molina et *Animaux extraordinaires* de Jean Cagnard. Mais comme ce sont des monologues, je ne les ai pas tellement exploités. Puisque je travaillais avec des actrices et des acteurs, j'ai retenu des dialogues. Je savais qu'une amie, Karin Suini, venait de terminer l'écriture de *Tränenpalatz 20:11* et on m'avait parlé d'*Albegar*, une pièce en alexandrins écrite pour son travail de diplôme au gymnase par Pablo Gardon, un jeune homme de dix-neuf ans. Je me suis dit: «Soyons fous, englobons ces premiers essais.» On a lu le texte de Karine, et on a eu envie de travailler avec elle. Je lui ai proposé de venir discuter avec nous, artisans de la scène (puisque aucun de nous est auteur), sur comment remodeler peut-être son texte.

Quel texte a plus particulièrement retenu votre attention et qu'avez-vous découvert en l'explorant ? J'ai eu un

39 coup de cœur pour *L'Apathie pour les débutants* de Jonas Hassen Khemiri, un auteur suédois dont le père est tunisien. Il a une grande liberté dans sa manière d'écrire. Il traite de manière joyeuse, et avec brio, de sujets graves. La pièce s'inspire d'un fait divers qui a eu lieu en Suède, où des enfants de migrants sont tombés dans une apathie. Certains ont accusé les parents de les avoir drogués pour obtenir un permis de séjour. Parce que lorsqu'ils l'obtenaient, les enfants n'étaient plus apathiques. La forme de narration est très intéressante, très ludique. C'est du jonglage. Les comédiennes et comédiens jouent plusieurs personnages et, par moments, sortent de la fiction pour citer des discours réels. Il y a un enquêteur qui intervient comme un fil rouge dans l'histoire et il y a des interventions de sa voix intérieure qui exprime toutes ses contradictions. On voit toute la fragilité humaine, le fonctionnement d'une pensée. En lisant, on se dit: «Ce n'est pas possible de faire semblant»; puis: «Et si c'était le cas?» L'auteur a suffisamment de génie pour nous amener à comprendre comment se forme une opinion, pourquoi on peut penser ça ou ça. Pour moi, c'est un peu le secret de la paix dans le monde: avoir une vision qui puisse englober l'avis de tout le monde, sans mettre des gens dans des cases, sans désigner les méchants ou les gentils. Durant la première semaine de travail au Labō, avec mon ami René-Claude Emery, nous avons organisé des journées ouvertes aux comédiennes et aux comédiens professionnels avec l'idée de découvrir les textes rassemblés, de s'amuser en faisant des improvisations à partir de

40 ces textes. Globalement, Jonas Hassen Khemiri est ressorti comme un auteur très agréable à lire. Nous n'avons pas exploré scéniquement *L'Apathie pour les débutants*, mais juste lu. J'ai compris que ce texte est tellement puissant, tellement foisonnant, qu'on a juste besoin des acteurs, et d'un plateau nu. Rien d'autre. Par contre, c'est une partition millimétrée, qui exige une grande précision dans l'interprétation. C'est musical. L'interprétation de ce type de texte passe par un travail à faire sur le regard et l'adresse. Le regard peut tout de suite faire comprendre au spectateur où on est. La direction du regard de l'actrice ou de l'acteur sur soi, sur le spectateur ou sur le partenaire de lecture ou de jeu.

Quel autre texte avez-vous davantage travaillé sur le plateau et selon quelles modalités d'approche ? Nous avons davantage travaillé *Le Brasier* de David Paquet, une pièce en trois parties. J'ai beaucoup aimé cet auteur, son humour noir, ses personnages très naïfs et proches de l'énergie du clown. À la fin de la première partie, il y a trois sœurs qui meurent cramées, et qui décrivent comment leur peau brûle et fond. On a pris le premier texte, avec ces trois femmes, qui est ludique. On l'a travaillé d'abord en lecture sur le plateau et une couleur en est ressortie, peut-être la première que l'on voit quand on lit une pièce: on se dit que ce personnage est comme ça, qu'il pense comme ça, avec une certaine gravité ou une certaine densité. On a mis ensuite de la musique. Et plein d'autres manières d'entendre ce texte sont ressorties. Parfois plus légère, parfois plus lourde, parfois plus

41 lente, parfois plus rapide. La musique a permis aux comédiennes et aux comédiens de décrocher d'une première vision du texte, de ne plus réfléchir, de lâcher, de ne plus se dire: « Je pense que le personnage dit être triste parce que... », de juste s'amuser avec des mots. Et celui qui les regarde peut tout à coup saisir qu'on entend mieux le texte, qu'on l'entend différemment, qu'on est amené ailleurs avec telle ou telle musique. On est passé ensuite à une étape au cours de laquelle on a enlevé la musique, pour rentrer dans le jeu, pour jouer les relations entre les personnages. Après avoir ainsi élargi, on s'est reconcentré sur un travail de lecture. Cette adresse du texte au public s'était enrichie de l'intensité qui avait été trouvée dans le jeu. Avec mon âme de comédienne, j'ai plutôt envie de jouer. En même temps je me dis que la lecture peut suffire. En amenant bien les choses, en montrant moins, en étant précis, on peut ouvrir l'imaginaire du spectateur.

Votre pratique du théâtre a-t-elle été modifiée au cours de cette exploration ? Je n'avais jusqu'alors jamais rien dirigé, en tout cas jamais seule. J'ai fait donc un immense apprentissage. Comme il n'y avait pas d'attente de résultats, je me suis dit que c'était super d'ouvrir tout, de faire comme une sorte de brainstorming. J'avais proposé au Labō de partir à la découverte d'autrices et d'auteurs contemporains et ça a débordé. C'était sûr pour moi que je ne pouvais pas passer mon temps à la table. Je suis une comédienne qui a beaucoup de tensions. Dans le jeu, je n'ai pas encore trouvé le moyen de me rendre vraiment

42 disponible. Comment réduire la tension? Comment se rendre disponible? Comment se chauffer tout seul ou à plusieurs? Comment ne pas se fermer, ne pas se durcir, ne pas se figer? Comment se laisser surprendre? Ce sont de vraies questions. On a fait des expériences avec de la musique et certains après-midis, on a improvisé, improvisé, improvisé, sans relâche. La première fois qu'on entre sur le plateau, on est un peu stressé, on a des filtres, puis on se détend peu à peu et on entre dans l'amusement. C'est fondamental l'amusement: il fait partie du jeu. On a travaillé aussi à partir de la méthode Meisner, qui se base sur un système de répétitions. Une personne regarde une autre personne et lui dit ce qu'elle voit; et cette autre personne répète ce qui a été dit. Par exemple, je vous regarde et je dis «Vous avez des lunettes»; vous dites «J'ai des lunettes»; puis je dis: «Vous avez des cheveux gris»; et vous dites: «J'ai des cheveux gris». Il s'agit d'être dans l'observation, d'être à l'écoute de soi-même et tourné vers l'autre. Il n'y a rien à inventer. L'un observe et l'autre répète. Tant qu'il n'y a rien d'autre qui vient, on répète. Ça permet de lâcher un peu le cerveau, qui veut contrôler. Pour moi, c'est important, parce qu'en tant que comédienne, je m'isole parfois et c'est l'inverse de ce qu'il faut faire. Car quand on joue, on ne fait que répondre finalement à ce qu'on nous envoie. Ce que je retiens surtout de ces trois semaines d'exploration, c'est que la musique nous met dans une certaine disposition, nous sort de notre zone de confort, de notre côté réflexif. Un texte ouvre un champ de possibles; et, bien sûr, le choix d'un de ces

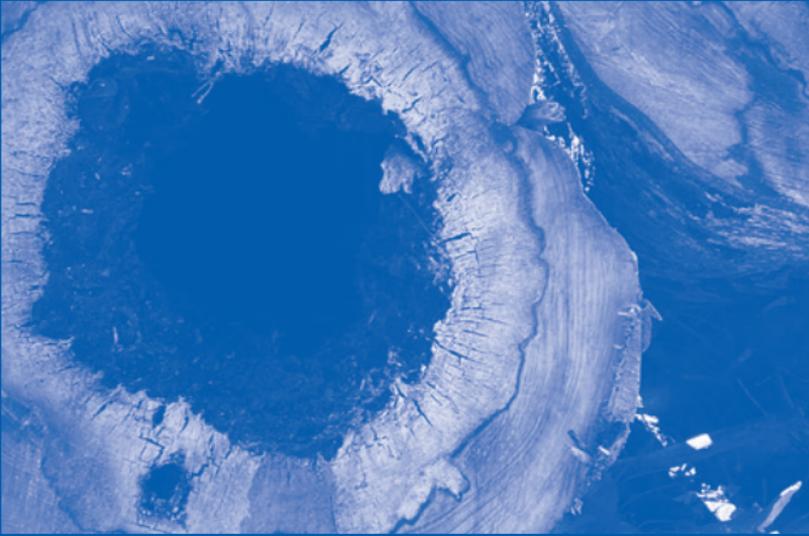
43 possibles met des contraintes pour la suite. Avec le travail fait sur la musique, j'ai découvert qu'en fait tout est possible, tout est viable, tout fonctionne. Vraiment. Si, un jour, je fais de la mise en scène, je commencerais par triturer le texte dans tous les sens, je ne fixerais pas trop vite l'interprétation, je ferais passer les acteurs – si j'ose dire - au rouleau compresseur de plein de styles musicaux. En tant qu'interprète, je pourrais très bien, seule ou accompagnée, explorer le texte confié en le travaillant sur plein de musiques différentes pour ouvrir le champ des possibles.

Qu'avez-vous davantage saisi ou découvert durant cette exploration ? J'ai pu éprouver ce que je savais de manière théorique: le fait de lâcher, de se laisser surprendre, de s'ouvrir, de faire confiance à l'autre. Pour maintenir cette bonne disposition, il faudrait pouvoir continuer de pratiquer. Je fais du violoncelle et mon prof me dit: « Chaque jour, tu dois toucher ton instrument, même si tu ne fais que le toucher. » Une comédienne ou un comédien est son propre instrument. On dit que c'est en forgeant qu'on devient forgeron. Je crois que c'est ainsi pour tous les métiers. C'est en travaillant, qu'on s'aiguise, qu'on devient meilleur. Ce qui est compliqué pour une actrice ou un acteur, c'est que pour bien s'aiguiser, elle ou il a besoin de travailler à plusieurs. À un moment donné, on s'est dit que c'était peut-être ça le secret: pratiquer, juste pratiquer, pratiquer beaucoup. À force de pratiquer, on finit par lâcher. Parce qu'on est en confiance et qu'on s'amuse.

- 44 **Que retenez-vous de cette expérience menée en dehors de tout enjeu de production ?** Lorsqu'on a six semaines pour faire une mise en scène, on se retrouve souvent à figer très vite les choses. Cela crée une vraie différence d'avoir l'occasion de travailler sans avoir aucune obligation de résultats. Quand il n'y a rien à figer, on sent peu à peu venir la détente, le lâcher, l'amusement. Cette expérience d'exploration m'a permis d'accepter des moments de flou total, d'arriver certains matins sans savoir ce que j'allais faire. J'ai pu naviguer à vue, décider de faire telle chose plutôt que telle autre, de dire: «On a lu ce texte, mais on va pour l'instant le laisser de côté et faire quelques improvisations.» Les autres m'ont bien accompagnée, m'ont fait confiance, m'ont dit: «On commence là; puis tu verras bien.» A chaque fois qu'on a travaillé en faisant confiance à ce qui pouvait arriver, on a fait des découvertes intéressantes. À un moment, j'ai été frustrée parce que je n'arrivais pas à prendre du temps pour réfléchir à ce que nous avons fait durant la journée. J'ai des enfants, et quand je rentre le soir, je ne peux pas continuer de travailler. J'ai réalisé que personne ne me forçait à travailler huit heures par jour en équipe. J'ai décidé alors de travailler toute seule avant l'arrivée des autres. Je me suis posée des questions sur le fonctionnement. On se fixe des horaires de bureau alors qu'on exerce un métier créatif. Quand on crée un spectacle, parfois, comme lorsqu'on est deux sur un plateau, j'ai pu me dire que ça ne sert à rien de nous crever pendant huit heures. Est-ce réellement pendant les heures de travail qu'on fait des découvertes ou est-ce pendant

45 la pause de midi? Pendant les moments informels n'est-on pas encore en train de s'infuser les uns les autres? Peut-être que si j'avais disposé des mêmes conditions d'exploration pendant un mois de plus, j'aurais essayé d'écarter encore davantage les murs: en travaillant vraiment bien pendant deux heures par jour; en allant faire une randonnée parce que ça aiderait plus dans le travail à un moment donné; en tentant encore (si je n'avais pas eu d'enfants) d'organiser des répétitions nocturnes pour voir si l'énergie de la nuit apporte autre chose. Cette résidence nous offre des conditions géniales: rien ne nous est imposé, on a droit à tout. J'ai pris conscience qu'on était tellement habitués à être dans des carcans et à devoir rendre des comptes que c'est difficile de prendre cette liberté qui nous était offerte.

Yasmine Saegesser obtient son diplôme de comédienne à l'Ecole Serge Martin de Genève, en 2010. Depuis, elle a entre autres joué sous la direction de Chantal Bianchi, Evelyne Castellino, Thierry Crozat, Catherine Favre, Lefki Papachrysostomou, Stefania Pinnelli. *comedien.ch*



Du 24 octobre au 13 novembre 2022

Rien qui se dise

de Claudine Gaetzi

Avec la participation de Damien Converset et Claudine Gaetzi

47 **Catherine Kunz**

Pourquoi avoir sollicité une bourse d'exploration auprès de la Fondation leLabō? Une telle opportunité est rare. Prendre cet espace-temps pour grandir, pour me reconstituer, pour remettre à plat des questions, pour les éprouver, pour les expérimenter, pour me confronter. Pour faire aussi une démarche d'états des lieux: de ma maison, de moi, de ma caisse à outils, de mes capacités introspectives. C'est principalement pour avoir trois semaines à ne faire que ça: à me réveiller la nuit et à me dire: «Je retourne demain au Labō.» Pour me nourrir, pour raviver ma flamme, pour souffler sur ma braise. C'est une parenthèse enchantée pour moi.

Comment définiriez-vous les mots « exploration » ou « explorer » ? Explorer, c'est arriver sans idée préconçue. C'est arriver le premier matin dans la petite salle sans savoir si j'allais pouvoir travailler là; ni comment j'allais travailler les textes choisis; ni comment les choses allaient émerger; ni comment j'allais me laisser traverser; ni comment j'allais éprouver. Explorer, c'est emprunter des chemins que je n'emprunterais sans doute pas, peut-être par manque de temps. C'est emprunter des chemins dont je perçois à la base qu'ils sont des culs-de-sac, mais pas forcément. Justement. Explorer, c'est essayer d'aller voir dans différentes directions. C'est avoir le temps de laisser infuser, d'apprécier les strates. L'ex-

- 48 ploration, c'est une recherche, mais paradoxale, car c'est une recherche pure, hors production. Quand on cherche, forcément, on cherche à aller quelque part. Or, il s'agit d'accepter de pouvoir se laisser dérouter. C'est beaucoup de joie pour moi, cette recherche, parce que c'est tous les possibles à explorer.

Vous avez glissé du mot « exploration » à celui de « recherche »... Ah oui? On pourrait dire quête aussi, ou questionnement. Dans mon cas ce texte incite naturellement au questionnement, à la recherche parce que c'est un texte qui raconte la recherche d'être, la recherche de créer, la recherche de dire, la recherche d'être au monde sans fard, sans masque.

Comment présenteriez-vous le texte exploré ? *Rien qui se dise* est un recueil de soixante-deux poèmes en prose, à l'écriture très épurée, rigoureuse et limpide. Ces sont des textes de trois ou quatre lignes, pour les plus courts, à vingt-cinq lignes pour les plus longs. Ces textes parlent de thématiques universelles: de la mort, de la difficulté à être, de la difficulté à dire. De la difficulté. Ils parlent de masque, de scène et de coulisses. Pour moi, le théâtre, le jeu, la scène, c'est ludique, merveilleux, joyeux, porteur, relié à l'enfance, que l'on retrouve avec toute la boîte à outils, les connaissances, les acquis de l'adulte. Ce sont des textes qui parlent de mouvements ou de choses très concrètes liées à des activités du quotidien; qui touchent aussi à la métaphysique, à l'au-delà. Il y a la broderie; le fait de nettoyer les parquets au savon noir; de marcher; de respirer. Il y a la nature,

49 le paysage, le paysage intérieur. Ce sont des textes très beaux, très touchants, très purs, très bienfaisants aussi. Certains textes pourraient paraître sombres, mais ils sont le reflet de l'existence. Ils proposent toujours de la lumière, même si c'est du clair-obscur. Avec douceur. Avec malice. Il y a l'univers du conte qui affleure parfois: avec le merveilleux infini et avec le terrifiant infini. Ce sont des textes inclassables. Ce qui permet une grande ouverture. Ce sont des textes que j'ai très envie de partager. Chacun peut en prendre un bout: pour grandir, pour avancer, pour raviver sa braise. J'aime bien la notion de braise intérieure: c'est ce qui nous fait du bien; ce qui nous réchauffe; ce qui nous nourrit.

A partir de quels outils théoriques ou poétiques avez-vous exploré ces poèmes ? A partir du Qi gong, qui a été une révélation pour moi. Le Qi gong est lié à la philosophie chinoise (avec le yin et le yang, avec les cycles de la vie). Il propose des exercices, intériorisés, de postures, de respirations, de mises à terre. Il se situe dans la même mouvance que le Tai chi, davantage expressif dans les gestes et les suites de gestes. Il m'est arrivé d'aller à un cours de Qi gong avec un grand stress et j'en ressortais apaisée; d'y aller crevée et j'en ressortais requinquée, avec une forme de plénitude. Ça m'a fait un bien fou et je l'ai intégré à ma vie: quand je me promène par exemple. Dans le Qi gong, il n'y a pas de jugement. Je viens du jugement absolu, définitif et cinglant. Je commence à réussir à m'en libérer. J'ai l'image de l'oiseau qui peut déployer ses ailes, s'envoler, revenir, se poser où

50 il veut, voler ou pas. Le Qi gong m'a fait comprendre qu'être suffit. Le Qi gong, c'est une façon d'être au monde, simplement et puissamment. Par extension, qu'est-ce que ça signifie sur scène? Dans le travail de l'acteur: on fait, on répète, on construit, on investit. Bien sûr qu'on fait semblant sur scène, qu'on rejoue pour la nième fois. Mais c'est comme l'eau qui passe dans un système d'irrigation. Le système est là, mais l'eau est neuve à chaque fois. C'est un flux. Dans le Qi gong, on se situe entre le centre de la terre, entre le magma du centre de la terre et l'univers, l'infini. Pour moi, la confrontation au public, au regard extérieur, au jugement, est troublante. Le trouble c'est intéressant, mais jusqu'à un certain point: si ça ne nous empêche pas de faire ce qu'on a prévu de faire. Comment être sur scène le plus calme possible, simplement et puissamment? Sans forcer, sans imposer de volonté, sans les scories, les cristallisations, les difficultés physiques, les empêchements, les manifestations du trac. Les poèmes de Claudine Gaetzi explorent une façon d'être au monde, une façon d'être sur scène. Il y a un poème, titré *Double vie*, qui parle - sans le nommer, mais on le comprend immédiatement -, de jouer: donc de l'acteur, et des coulisses, où on peut être, sans penser ni faire. Ça correspond à ce que j'ai extrait du Qi gong. Essayer de trouver un juste endroit pour que des textes, pour que ces poèmes, puissent être reçus pleinement. C'est le travail d'une vie. Le Qi gong est une pratique introspective, qui se fait en groupe; et la puissance du groupe porte, catalyse, mais sans volonté. Ça rejoint pour moi l'exploration

51 que je mène. Mais c'est paradoxal. Il y a la volonté d'arriver quelque part; et puis non; se laisser alors dérouter.

Je ne sais pas si je suis arrivée à l'endroit de jeu recherché. Ça va de mieux en mieux. Je suis en chemin. Je peux me dire d'un chemin qu'il est intéressant, qu'il est porteur, qu'il en ouvre plein d'autres ou qu'il est désagréable et difficile. Un chemin désagréable et difficile peut se révéler pertinent et intéressant. On éprouve. J'ai l'image de la vibration de la anche d'une clarinette ou d'un saxophone. Dans l'idéal, quand il y a sur la anche une juste adéquation entre la force et la quantité du souffle, le son est plein et sa vibration nous emmène ailleurs. C'est bien qu'on puisse partir ailleurs dans le partage de la scène. La musique est pour moi importante, elle permet un accès au texte, sans passer par la raison. J'ai invité Damien Converset, un clarinettiste avec qui j'ai déjà travaillé, à venir hier explorer avec moi les poèmes de Claudine Gaetzi. Il viendra encore cet après-midi. C'est un très bon musicien, qui n'est pas du tout formaté, qui travaille à se déformer, qui est ouvert à des propositions autres. Il est comme un chêne, avec des racines très fortes et un feuillage d'une richesse qui tutoie le ciel. Ensemble, on tente de tout: musique et texte, musique ou texte. On rigole. On est éblouis. Il y a des trucs qui ne fonctionnent pas. Parfois, ça devient illustratif et on a l'impression d'être dans un spectacle pour enfants. D'autres fois, c'est de la façade et ce n'est donc pas intéressant. La poésie, c'est déjà de la musique. Les textes peuvent se suffire à eux-mêmes. Mais tout

52 d'un coup, des choses se passent, et on le ressent tous les deux. Sans doute parce qu'on est un peu de la même eau. De l'eau vive.

Ce petit Labō est un espace protégé, un lieu où les choses sont possibles, sans intrusion. Concrètement, je suis arrivée le premier jour au Labō avec mon lutrin et mon texte. J'aurais souhaité apprendre le texte avant la résidence. Mais j'ai été malade, j'ai pu bosser le texte une semaine, et pas dans l'efficacité d'arriver texte su. J'ai travaillé en solitaire pendant sept jours. Laisser infuser, expérimenter, dire, entendre. Il y a des moments de découvertes et des moments de résonances. Quand on est dedans, sans volonté de produire, on le sent. C'est une question de vibrations. On sent aussi le travail des strates de la mémoire. Et c'est fascinant. Parce que ça travaille, la mémoire. Et ces textes travaillent aussi. Il y a des textes relatifs probablement à la dépression, à des moments sombres, qui s'illuminent soudain. Se laisser traverser par un autre flux. Qu'est-ce que ça me fait? Faire un travail d'introspection. Avant j'étais plus opaque, plus obtuse, peut-être plus imperméable, peut-être plus cloisonnée (pour revenir à la maison). Le septième jour, j'ai proposé à une amie de venir pour lui présenter l'état du travail. Donner à voir et voir si je reste dans mon assiette, comme les cavaliers, si j'arrive à maintenir mon fil. Pour échanger aussi. Pour la confrontation. Qu'est-ce qui est perçu? Deux jours plus tard sont venues deux autres personnes. Par la suite sont venues trois amies, très différentes les unes des autres. Prendre les retours, métaboliser, réajuster. Sans volonté

53 particulière. Entendre et voir ce qui fait avancer ailleurs, ce qui ouvre des portes qu'on n'ouvre pas quand on est tout seul. Les gens qui sont venus ne formaient pas public pour moi. Je leur ai dit: « C'est un travail, et vous aussi vous travaillez. » Lorsque j'ai appris avoir reçu la bourse d'exploration du Labō, je l'ai fait savoir à Claudine Gaetzi, parce que c'était pour moi aussi grâce à elle, grâce à ses textes. Elle est venue assister à une étape de travail. C'est une femme très taiseuse. Rien qui se dise... Nous avons échangé sur nos interprétations. Dans un texte, elle écrit: « Trouer la membrane car de l'autre côté mon reflet vivant m'attend » ; puis « attendre que surgisse mon double volubile ». Pour moi, le « double volubile », c'est un cauchemar alors que pour elle, c'est désirable. Les textes résonnent différemment. Elle viendra dimanche prochain avec son accordéon, cet instrument respirant et plaintif. Elle prend des cours d'accordéon depuis pas longtemps et on va explorer ses textes ensemble. Ça me plaît beaucoup.

Qu'avez-vous davantage saisi du jeu de l'acteur au cours de votre exploration ? J'ai une connaissance plus approfondie de la maison-acteur: c'est-à-dire de ce que je suis, avec toutes mes pièces, ouvertes ou fermées. Je peux me dire aujourd'hui que c'est bien d'ouvrir des pièces, qu'il n'est pas nécessaire de les ouvrir toutes, qu'on peut en garder certaines ouvertes et en fermer d'autres. Ce qui m'intéresse en étant sur scène, c'est d'alléger un peu le fardeau, quel qu'il soit, momentané ou profond, des gens qui sont là. En partageant, en faisant réfléchir, résonner

- 54 tous ces mots qui sont dans les textes. J'ai appris que plus je suis à l'aise, au fait, affûtée, et ancrée, plus l'échange est riche, quel qu'il soit. Des gens qui sont venus découvrir le travail à des étapes très différentes, j'ai reçu des retours très porteurs, réconfortants, ou des remarques qui étaient davantage liées à l'appropriation que chacun peut se faire d'un texte. J'ai appris que le travail est subtil, qu'il ne faut pas le piétiner. Oser. Planter sa graine. Laisser son empreinte.

Cette exploration va-t-elle modifier votre pratique théâtrale ? Cette exploration fortifie une conscience, un espoir : être suffit ; pas besoin de faire. Ce qui est très paradoxal dans le métier d'acteur. Ça m'a donné confiance. Parce que souvent le doute l'emporte. Ce Labō est comme un phare dans la nuit. Je me dis : « Contre vents et marées, poursuis. » Je peux poursuivre par différents moyens. Être seule dans une petite coquille de noix, à ramer, ramer, ramer. Ou construire un radeau sur lequel être à plusieurs. Mon idée, en travaillant seule, était de pouvoir par la suite travailler avec d'autres. Ce n'est pas mon idéal de bosser seule. Du tout. Maintenant, je peux me jeter à l'eau. Essayer de travailler avec d'autres. Me tenir debout. Aller vers l'essentiel, le cœur.

Que reprenez-vous de cette expérience menée en dehors de tout enjeu de production ? Une épaisseur. Une épaisseur, dans le sens d'un ensemble de strates très différentes, liées au fait de sortir de chez moi ; d'être au Labō ; de rencontrer des gens d'un autre Labō ; de

55 manger ensemble ; de rencontrer les couturières ou costumières qui ont leur atelier au Labō ; d'intersectionner au hasard de ce qui est là ; de l'emporter ; de refermer la porte du petit Labō ; de repartir ; de revenir complètement dans mon monde ; d'en sortir ; d'être allée nager avec une personne rencontrée au Labō. J'en retire de la confiance, de l'oxygène, du combustible. Mon chemin peut continuer. C'est possible. Les fondations de ma maison sont fortes.

Catherine Kunz obtient son diplôme au Section professionnelle d'art dramatique du Conservatoire de Lausanne (SPAD) en 1990. Elle a depuis joué entre autres sous la direction de Gisèle Sallin, Raoul Teuscher, Gérard Diggelmann, Anne Salamin, Pierre Dubey, Anne Vouilloz et Joseph Voeffray. En 2020, la Cie Charabia, qu'elle a fondée quatre ans plus tôt à Lausanne prend le nom de 4ine et Cie. *comedien.ch*



Du 14 novembre au 4 décembre 2022

A deux heures du matin

de Falk Richter

Traduit de l'allemand par Anne Monfort

Avec la participation d'Alexandra Moia et de Zacharie Heusler

57 **Carole Epiney**

Pour quelles raisons avez-vous sollicité une bourse d'exploration auprès du Labō? C'est une chance d'avoir un lieu pour pouvoir créer librement, explorer sans contraintes, sans avoir d'inquiétudes quant au résultat. L'année passée, j'ai mis en scène et interprété *L'Amour sans filtre*, un texte co-écrit avec Lionel Chiuch, qui parle d'amour, de solitude et de réseaux sociaux. Pour l'écriture de ce texte, je me suis inspirée de la pièce de Falk Richter *A deux heures du matin*, qui traite différemment de ces mêmes thèmes. J'ai mis en scène aussi, avec Patrick Dentan, *Célibataires* de David Foenkinos. Je débute encore dans la mise en scène. Je suis comédienne, et j'aime diriger des acteurs, apporter des clefs, transmettre parfois, et humblement, un savoir-faire. C'était un challenge pour moi de savoir si j'allais pouvoir explorer à plusieurs un texte qui était resté dans un coin de ma tête, emmener des acteurs dans un univers tout en jouant aussi à leurs côtés. Comment les diriger dans un travail qui s'approche de la mise en scène? J'étais animée par cette question.

Comment définiriez-vous la notion d'exploration ?

Explorer, c'est avoir la possibilité de rester à l'état de croquis, de tester ce croquis-là, puis cet autre croquis. L'exploration est pour moi symbole de liberté, car on a le droit de se tromper. Je m'octroie toujours

58 ce droit, mais peut-être encore plus que jamais durant une exploration. Parce qu'on peut cogiter sans pression. Parce qu'on ne se dit pas qu'à telle date, des personnes vont venir voir un spectacle et qu'il faut aller au plus vite à l'efficacité.

Comment présenteriez-vous le texte exploré? Il est difficile de résumer cette pièce dans laquelle plusieurs personnages se posent des questions existentielles. Sont-ils au bon endroit, au bon moment, accompagnés de la bonne personne? Vont-ils continuer à vivre avec cette personne? Les personnages sont de la génération 2.0: ils ont entre vingt-cinq et trente-cinq ans et connaissent bien les réseaux sociaux (qui éloignent de la réalité, de la vraie vie, des vraies rencontres). Falk Richter a écrit sa pièce en 2014. Depuis, la technologie a bien évolué: après l'invention de Facebook, il y a eu, notamment, Instagram ou encore TikTok. Tous ces likes à compter peuvent nous rendre paranos et les personnages d'*A deux heures du matin* deviennent un peu paranos. Ils sont face à des choix à faire et se mettent sous pression, comme si ces choix étaient irréversibles. Ils font dans la nuit un bilan de leur vie, sont très angoissés, cogitent. Ils veulent prendre des résolutions, apaiser leurs angoisses. Ils revivent par moments leur journée de travail. Sont-ils dans le réel ou dans le rêve? Les personnages ont l'air tout bien et tout à coup, ça vrille... J'avais le désir de plonger dans cet univers nocturne. Dans la pièce, il y a beaucoup de monologues. Le texte est comme un matériel: on peut le couper, l'interpréter avec plus ou moins de

59 personnages. C'était parfait pour une exploration. L'auteur utilise une langue très parlée, sans être totalement quotidienne, et stylisée. Tout en parlant, les personnages sautent du coq à l'âne, comme dans la vie. Des mots sont écrits avec des majuscules et en gras. La parole s'emballe et continue de s'emballer. Puis il y a des ralentis, des silences. C'est une écriture rythmée, qui ressemble pour moi à une partition de musique. J'ai réalisé un grand travail de montage du texte à partir d'extraits que je me voyais bien travailler avec Zacharie Heusler et Alexandra Moia. Je leur ai donné des partitions avec des monologues plus longs, plus doux, plus introspectifs que ceux que j'ai interprétés, qui me semblaient plus périlleux, plus agités, moins contemplatifs. J'ai retenu aussi des dialogues à deux ou à trois. On a travaillé sur le rythme, les ruptures et les contrastes, sur l'état des personnages, leurs fragilités. Il arrive parfois que des comédiens, alors qu'ils jouent dans un même spectacle, se débrouillent sur scène comme ils peuvent. Je voulais que l'on construise un jeu homogène à partir de la notion d'authenticité.

Comment avez-vous procédé pour favoriser l'avènement d'un jeu authentique ? Avoir un jeu authentique, c'est réagir sur scène comme on le fait dans la vie. C'est se connecter avec des vérités. Quand un acteur se cache derrière une posture, je le ressens très vite. Il arrive alors que le jeu soit extérieur, trop fabriqué ou comme censuré, que le corps ou la voix bloque, que la voix casse. Il s'agit donc d'aiguiller l'interprète, de s'intéresser à ses failles, de lui expliquer

60 pourquoi et comment un personnage passe de tel état à tel état, de donner aussi parfois des exercices très concrets à faire, pour libérer un diaphragme par exemple. J'aime que le jeu soit vivant, nuancé. Pour cela, il faut toujours revenir à la base, à l'authenticité, puis développer cette authenticité à partir d'un savoir-faire technique.

J'ai proposé à Alexandra et à Zacharie de répondre à diverses invitations pour nourrir leur imaginaire, pour trouver aussi une homogénéité dans le jeu. Je leur ai demandé, au début du travail, d'écrire un texte sur l'univers nocturne, sur ce que la nuit fait résonner en eux. Alors qu'ils pouvaient garder ce texte pour eux, ils ont souhaité le partager. Je leur ai montré des images que je trouvais inspirantes, et qui pouvaient nous servir de point de départ: une image sur laquelle on voit une fille avec une perruque rose; une autre sur laquelle il y a une porte, des couleurs orange et jaune, comme un coin de la nuit et une sensation de solitude. Zacharie et Alexandra ont amené ensuite d'autres images. Je leur ai demandé de trouver trois gestes chorégraphiques à partir des mots «solitude», «repli» ou «tristesse». C'est ainsi que par la suite, dans une proposition de jeu, j'ai introduit le geste que j'avais imaginé à partir de l'un de ces mots, je l'ai enchaîné aux autres gestes imaginés pour ce même mot, et nous sommes passés ensuite à cette chorégraphie de gestes. Je leur ai demandé de trouver des états pour des monologues: «dépressif», «euphorique», «tendu», «stressé»; de faire comme une carte d'identité du personnage interprété en lui attribuant cinq traits de carac-

61 tère. Je leur ai envoyé un lien pour qu'ils écoutent *Décollage*, une chanson de Thievery Corporation, chantée avec Lou Lou Ghelichkhani, et pour qu'ils l'apprennent. Cette chanson entre en résonance pour moi avec l'univers de la pièce. Elle parle du fait de planer, d'avoir trop fumé et du rêve que cet état peut engendrer. Elle parle du fait de se laisser aller et de décoller vers d'autres sphères, de l'insouciance qui fait tellement de bien, de cet état d'« entre-deux », qui appartient un peu moins à l'univers diurne (même s'il n'a pas de règles bien entendu !). Aujourd'hui, on a présenté une étape de travail et on a décidé à la dernière minute de commencer cette présentation en chantant *Décollage*, puis en dansant, avant de jouer le texte. On ne l'avait jamais fait jusqu'alors. C'était une manière de nous détendre et de rester dans l'exploration.

Qu'avez-vous davantage saisi ou découvert sur le jeu de l'acteur ? J'ai découvert qu'il faut s'adapter à la personne que l'on dirige, que chaque comédien est unique, a ses forces et ses faiblesses. On a travaillé dans la douceur. Je n'aime pas quand le travail se fait dans la tyrannie quand on met un acteur dans des états pas possibles en pensant que c'est ainsi qu'il ira plus loin. Je n'y crois pas. Je pense qu'en dirigeant avec tact, dans le dialogue, en instaurant un climat de confiance, on va plus loin. J'ai besoin d'être entourée de gens qui sont à l'écoute, qui sont d'accord d'essayer. En tant que metteur en scène, on a le droit de dire qu'on n'a pas tout de suite la réponse, mais qu'on veut essayer une proposition

62 pour voir si elle fonctionne. Parfois, ce qui a été tenté fait écho et tout se met en place. Quand je dessine, je passe du croquis au détail. Peut-être qu'il en va ainsi d'une mise en scène. Quand je prépare du reste une mise en scène, je fais des croquis pour poser des premières bases, je dessine des postures à tester dans l'espace. Ce sont des points de départ qui m'aident et me rassurent. J'aime bien rêver à des possibilités tout en me laissant des ouvertures, pour faire tout autre chose. J'ai eu la chance de travailler avec des comédiens qui ont été bienveillants, qui sont rentrés dans l'univers que je voulais explorer.

Cette expérience va-t-elle modifier votre pratique théâtrale ? Oui. Au début des répétitions, oser prendre plus de temps pour poser les bases du travail. Souvent, parce qu'on n'a pas beaucoup d'argent, on répète un spectacle sur une courte durée, et on ne prend donc pas le temps de tester des choses. Aller moins vite à l'efficacité, même quand on n'a pas le choix. Se dire finalement que l'un n'empêche pas l'autre, que l'on peut toujours trouver des petits temps pour nourrir le travail. Se détendre aussi, lâcher prise, car on ne fait finalement que du théâtre. Ce n'est pas la mort, honnêtement. Ce qui compte, c'est de faire du mieux qu'on peut ; d'accepter le fait que le travail n'est jamais fini, qu'il peut toujours évoluer, même quand les représentations ont commencé.

Que retirez-vous de cette exploration menée en dehors de tout enjeu de production ? Cela a été très libérateur de ne pas avoir cette pression que l'on a lorsqu'on crée

63 un spectacle. Pendant les deux premières semaines, je ne savais pas si j'allais présenter des étapes de travail. Comme je n'avais pas de contraintes, je me suis moins préoccupée de certains aspects du travail, comme par exemple la question des transitions à faire entre deux extraits de scène. Quand j'ai décidé d'ouvrir le Labō, je ne vais pas mentir, j'ai ressenti une petite pression. Car même si on n'est pas en situation de spectacle, dès que des gens assistent au travail, et même s'il n'y a qu'une seule personne qui assiste, ça change obligatoirement le rapport à ce que l'on fait. Pendant le travail d'exploration, tout en jouant, j'étais le regard de Zacharie et d'Alexandra. À un moment, j'ai ressenti avoir moi aussi besoin de découvrir quels regards pouvaient se poser sur l'ensemble. Le théâtre, c'est fait pour être joué devant des gens. C'est pour cette raison que j'ai finalement proposé à des personnes d'assister à des étapes de travail. Avant chaque présentation, j'ai spécifié que certaines choses étaient restées à l'état de croquis, que nous allions en explorer des nouvelles, qu'on allait peut-être reprendre le texte, que j'allais peut-être devoir le souffler. Durant les présentations, j'ai senti un bon stress, celui qui donne une énergie en plus, qui aide à la concentration et qui fait qu'on se surpasse un peu plus dans le jeu.

Carole Epiney obtient son diplôme de comédienne à l'Ecole de théâtre des Teintureries à Lausanne en 2006. Depuis, elle a notamment joué sous la direction d'Alain Louafi, Jean-Claude Issenmann, Patrice de Montmollin, Michel Toman, Cédric Dorier, Marine Billon, Simone Audemars, Anne Salamin, Steve Riccard. En 2001, elle fonde la Cie Tête en l'air à Sierre.
comedien.ch



Du 14 au 26 novembre 2023

Tokyo Notes

d'Oriza Hirata

Traduit du japonais par Rose-Marie Makino-Fayolle

Avec la participation de Chady Abu-Nijmeh, Marion Chabloz,

Pierre Boulben et Coralie Vollichard

65 **Agathe Hauser**

Pour quelle raison avez-vous sollicité une bourse d'exploration auprès du Labō? Quand on est engagé sur une production, on intègre une équipe sans choisir ses camarades de jeu. Je trouve très porteur de travailler avec des gens avec qui on sait avoir un lien de confiance particulier, des habitudes de travail, un vocabulaire commun. J'ai suivi ma formation aux Teintureries avec Chady Abu-Nijmeh, Coralie Vollichard et Yann Philipona et nous avons envie de travailler ensemble. Tout comme j'avais envie de travailler avec Marion Chabloz, une amie avec qui j'ai fait beaucoup d'improvisation. Répondre à l'appel du Labō, c'était l'occasion de nous retrouver autour d'un même projet. En remplacement de Yann Philipona, qui n'a pas pu être des nôtres, j'ai proposé à Pierre Boulben de nous rejoindre. Je ne le connaissais pas, mais j'aimais bien l'idée de créer du lien avec un nouveau sortant des Teintureries, où je l'avais vu jouer. Depuis la sortie de l'école, j'ai surtout travaillé comme comédienne, et touché à la mise en scène sur des textes que j'ai écrits, mais hors de toute production. Solliciter une bourse du Labō, c'était l'occasion aussi de replonger dans la mise en scène sur une autre écriture que la mienne.

Comment comprenez-vous les notions d'exploration et de recherche ? Dans le terme « recherche », il y a l'idée que l'on doit avoir une visée précise de ce

66 que l'on cherche. Dans le mot « exploration », il y a le fait de se permettre de changer de directions en cours de travail, de mener une recherche sans avoir forcément une visée.

Comment présenteriez-vous le texte exploré ? Oriza Hirata est un auteur et metteur en scène japonais contemporain. Il travaille sur le quotidien, la matière du réel, l'affleurement du conflit, le non-dit. Dans *Tokyo Notes*, il imagine un contexte au lointain dramatique: une guerre déchire l'Europe et des tableaux ont été déplacés dans un musée japonais pour y être protégés. L'action se situe plus précisément dans le hall de ce musée, où des personnages vont et viennent, souvent à deux, parfois à trois, à quatre, ou seul. Ils s'arrêtent ou attendent dans ce lieu de passage, écoutent ce que disent ceux qu'ils croisent, avant de repartir dans le off, où se trouvent les salles du musée. Par moments, les dialogues se superposent et il y a des effets de contamination d'une conversation à l'autre. Par exemple, plusieurs d'entre eux se disent, pour l'avoir vu et entendu, que « dans les tableaux de Vermeer, tous les personnages sont tournés vers la fenêtre ». J'aime bien ce discours sur l'art qui n'est ni savant, ni construit, mais simple. Dans la pièce, on a la sensation que la vie est beaucoup plus importante que l'art, mais l'art vient chatouiller les gens, comme ce duo de femmes qui sortent transformées par leur visite de l'exposition.

Comment interpréter sur scène cette écriture du banal, qui a la velléité de retranscrire une forme

67 d'oralité? Comment la jouer? Tout petit, comme si on était face à une caméra? Mais on aurait alors plutôt envie de regarder ce qui se passe sur un écran. En y plaquant des intentions, en poussant les curseurs pour faire émerger des conflits, mêmes s'ils ne sont pas dans le texte? Comment interpréter sur scène ces drames, qui sont non événementiels, sans les confondre pour autant avec la vie réelle? C'est ce qui m'intéresse.

A partir de quels outils techniques ou poétiques avez-vous mené cette exploration ? Les personnages de *Tokyo Notes* semblent parler de rien, puis se disent soudain des choses qui sont essentielles pour eux, qui ouvrent sur une espèce de vertige intime. Au début du travail, pour mieux comprendre ces mécanismes conversationnels, j'ai demandé aux comédiens et comédiennes d'improviser à deux une discussion à partir d'un tableau de Vermeer et de faire tout à coup advenir dans leur propos des considérations très intimes. On a très vite improvisé en construisant aussi des figures, dans le but non pas de faire naître des personnages très marqués, mais de trouver une légère étrangeté qui affûte le regard et nous dit: c'est une pièce de théâtre. Marion Chabloz, par exemple, a exploré le personnage de Yoshie, une femme mariée, mère de deux enfants, qui vit en ville et ne travaille pas. Yoshie apparaît souvent sur scène avec Yumi, sa belle-sœur. On s'est rendu compte que si on jouait Yoshie comme une mère au foyer polie, gentille et douce, elle devenait très vite ennuyeuse. Parce que c'était cliché: une telle personne n'existe pas dans

68 la vie. Yumi dit plusieurs fois à Yoshie: «Tu es bizarre.» Comment trouver cette étrangeté? Marion a glissé comme des délais de réponse: elle a pris des temps avant de parler. Elle s'est mise à avoir un regard un peu trop fixe, à regarder les autres un peu trop longuement. Elle a modifié sa voix pour la rendre plus aigüe. C'est à partir de ces petites choses très concrètes que le personnage de Yoshie a pris de l'ampleur. Peu à peu, on a vu apparaître le vertige qu'était sa vie au quotidien: ça ne va pas avec son mari; ses enfants l'intéressent, mais jusqu'à un certain point; elle aimerait travailler. On comprenait qu'elle n'allait pas bien sans avoir eu à l'investir plus que ça dans le travail. Coralie, pour donner un autre exemple, a travaillé deux personnages dont celui de Yumi, qui n'a ni enfant, ni partenaire de vie, qui vit à la campagne, mais n'aime pas la campagne, qui s'occupe de ses parents, mais se sent un peu seule, qui se plaint beaucoup. Coralie a une énergie très haute, elle est souriante et solaire. Pour interpréter Yumi, je lui ai demandé d'être terrienne, plus terre-à-terre, comme d'un bloc. Mais ces qualificatifs ne l'aidaient pas. C'est lorsque je lui ai dit que Yumi était comme ces gens qui sont «assis dans leur vie» que Coralie a peu à peu ancré ce personnage. Elle a changé de chaussures, mis des Birkenstock, trouvé une position assise jambes écartées et, pour un temps, est passée par l'accent vaudois.

Les textes d'Oriza Hirata ressemblent à des scripts de mise en scène, à des partitions. L'auteur fait figurer un croquis de la scénographie, et il écrit des

69 didascalies très précises. Il note la position des gens dans l'espace ; le minutage entre les passages (« deux minutes après... » « trois minutes se passent ») ; les temps à prendre entre deux répliques, sans en donner par contre la durée. Au début du travail, on a donc beaucoup lu aussi le texte pour trouver le rythme juste. Parce que c'est dans le rythme des phrases, dans les silences, dans l'« encre blanche » - comme le dit Claude Régy - que sont retranscrits les drames individuels. J'ai donné des indications très précises sur le rythme et la musicalité d'un phrasé. J'ai défini la durée des silences à prendre, en leur disant « temps » ou « maintenant » selon que les comédiens avaient à parler ou non. Je suis très sensible aux notes qu'on entend quand on parle. Beaucoup de comédiens expriment une intention par une tonalité marquant la fin des phrases, laissant entendre la même petite musique d'une phrase à l'autre. Aussi, à chaque fois que les comédiens installaient cette musique en cours d'exploration, je la chantonnais pour les inviter à la casser, à chercher plutôt à comprendre l'intention : qu'est-ce qu'on se dit vraiment dans telle réplique ?

En tant que comédienne, je trouve compliqué quand un metteur en scène m'expose toute l'interprétation d'une pièce et me dit : « Tu vois, il faut jouer ça », car je ne peux pas jouer une idée ou un concept. C'est compliqué aussi quand on me dicte la manière de prononcer une phrase parce que je ne peux pas faire mienne une intention qui serait à copier. Par contre, je peux jouer une intention quand elle est qualifiée, un déplacement, une voix, un rythme. Je préfère

70 donc travailler à partir d'éléments techniques ou concrets. C'est magique de découvrir alors comment apparaît peu à peu une fiction.

Qu'avez-vous davantage saisi ou découvert sur le jeu ? J'avais eu l'intuition que pour jouer ce type d'écriture du quotidien, il s'agissait de trouver dans le jeu un équilibre entre le « juste pas assez et le juste trop ». En cours d'exploration, j'ai découvert la notion d'étrangeté dans le familier. Je ne l'avais pas anticipée. J'ai constaté que si on jouait les personnages de *Tokyo Notes* comme des gens normaux, ils n'étaient pas crédibles. On pense que les gens banals sont banals. Or, les gens banals ne le sont pas. Ils sont juste un peu étranges. Comme nous le sommes dans nos propres vies: lorsqu'on parle, on saute du coq à l'âne, on ne suit pas clairement de fil rouge. Quand on met sur scène des gens avec de telles conversations, ils semblent fous. Mais ils ne le sont pas. C'est pourquoi il est nécessaire de chercher et de trouver comment les rendre étranges.

Cette expérience va-t-elle modifier votre pratique théâtrale ? Dans mon écriture, je mets beaucoup de mots pour bien exprimer ma pensée, pour être la plus claire possible. J'écris en ayant déjà dans la tête une forme de mise en scène. J'ai eu l'occasion d'en parler avec Jean-Marie Piemme qui m'a dit écrire sans jamais se poser la question de la mise en scène. Hirata est fort dans sa manière de donner beaucoup d'indications et de laisser en même temps beaucoup de place à l'imaginaire. Je sens que cette

71 exploration va me hanter. J'ai compris que ce qui m'intéressait, c'était les non-dits. Je vais chercher à les ménager autrement dans mes textes ou dans une mise en scène, pour que les lecteurs, les interprètes ou les spectateurs puissent imaginer une partie de l'histoire, des aspects de la vie d'un personnage.

Que retirez-vous de cette expérience menée en dehors de tout enjeu de production ? Quand on est dans une logique de production, on est distrait de l'artistique par toute une série de questions. On se demande combien de temps il nous reste avant la première représentation. On se dit qu'on ne fait pas assez de ci ou de ça, qu'on devrait faire plus de jeu, qu'on passe trop de temps ou pas assez de temps sur les accessoires ou sur les lumières, etc. Parfois, ça peut pétrifier des gens. Durant ce Labō, j'ai retrouvé des sensations que j'avais connues à l'école, où on vivait différemment un atelier lorsqu'on savait qu'il n'allait pas être présenté au public. Bizarrement, j'ai la sensation que dans ce type de contexte, on travaille presque plus sérieusement.

Pour l'exploration, j'ai fait un montage qui nous a permis de faire une traversée concentrée de *Tokyo Notes*: j'ai écarté beaucoup de personnages et retenus un certain nombre de duos. On a travaillé dans la grande salle du Labō sur la largeur et on a placé les quelques personnes qui sont venues voir une présentation de notre travail sur toute la longueur du plateau. Hirata a remarqué qu'il faut vingt minutes pour que des spectateurs remplissent une grande

72 salle de théâtre, c'est pourquoi il commence toujours ses pièces avec des personnages qui sont déjà sur le plateau, qui parlent tout en circulant entre le in et le off. C'est ainsi qu'on a commencé notre présentation. J'ai réalisé que le spectateur devait tendre l'oreille pour écouter des dialogues en cours, pour entrer dans une fiction qui avait déjà commencé. Pendant l'exploration j'avais dirigé les comédiens à partir d'une place privilégiée et centrale. C'est durant la présentation que j'ai réalisé qu'on ne voyait pas le même spectacle selon qu'on était assis tout à jardin, au milieu, ou tout à cour. J'ai compris qu'on n'avait pas besoin de tout faire pour que le spectateur ait accès à tout ce qui se passe sur le plateau. J'ai trouvé intéressant qu'il entende à moitié, qu'il ne voie pas tout, qu'une vie se déroule sans lui et que cette vie éveille son imaginaire. En cours de l'exploration, j'ai intégré dans le montage que j'avais réalisé l'extrait d'une nouvelle de Murakami, intitulée *A propos de ma rencontre avec la fille 100% parfaite par un beau matin d'avril*. C'est le récit d'un coup de foudre entre deux personnes qui passent l'une à côté de l'autre sans se parler, et l'homme imagine ce qu'il aurait dit à la femme, s'il avait osé. Il s'agissait de ménager une pause dans l'avancée de l'action en raison de changements de personnages qui demandait un peu de temps. J'ai confié cet extrait à Pierre et on l'a travaillé en improvisation. Pour introduire ce monologue, on avait convenu qu'il m'interpelle: «Agathe, s'il te plaît, est-ce qu'on peut interrompre la représentation? Je me sens trop mal...» Nous avons travaillé cette rupture du système de jeu sans nous

73 poser la question de sa réception. À l'issue de la présentation, une personne m'a dit qu'à ce moment-là, elle s'était fortement inquiétée parce qu'elle avait pensé que Pierre était vraiment en train de faire une crise d'angoisse. À l'occasion de cette présentation, j'ai été surprise de réaliser toutes les questions que je ne m'étais pas posées, mais j'ai compris aussi que le fait de ne pas me poser ces questions nous avait permis de tout axer sur le texte et le jeu.



Du 9 au 22 janvier 2023

Au bord

de Claudine Galea

Avec la participation de Gwenaëlle Vaudin

75 **Zacharie Jourdain**

Pourquoi avez-vous sollicité une bourse d'exploration auprès du Labō? Parce que la proposition est apparue et que j'avais déjà en moi des envies de recherches. J'ai concilié l'une de ces envies avec l'identité de la fondation du Labō, axée sur le texte et le rapport au jeu. Comment un praticien qui travaille sur la même partition que moi va mettre en évidence des zones sensibles du texte à côté desquelles je serai passé ou que j'aurais mis plus de temps à découvrir? Comment son jeu et sa sensibilité viennent nourrir mon jeu et ma sensibilité, sans que j'aie à passer par l'étude approfondie du texte? Pour créer du sensible avec un texte, un acteur peut faire un travail d'excavation, passer et repasser le texte, chercher à le comprendre en essayant de se demander en quoi ça peut le toucher ou pas. Je gage que je ne m'éloigne pas du texte si pour le comprendre et entrer dans mon propre jeu, je me sers de ce que j'ai vu faire par un autre praticien, par le souvenir que j'ai de lui, de ses outils, même si je ne sais pas exactement par où ça a passé pour lui. Un tel modèle de travail ne peut pas exister d'un point de vue économique. Je rêve d'avoir la possibilité dans le cadre d'une production de travailler d'abord, pendant une semaine à dix jours, la figure du personnage à interpréter avec, par exemple, deux praticiens que je connais et en qui j'ai confiance; puis d'arriver seul à la première répétition, mais chargé de l'énergie de ceux avec qui

76 j'aurais travaillé d'un jeu émulsionné par le leur. C'est une utopie. LeLabō m'offrait les conditions me permettant de m'emparer de cette question de la capillarité du sensible.

Quelle distinction feriez-vous entre une exploration et une recherche ? Explorer, c'est aller sans savoir où. Dans un modèle de production, on peut partir sans savoir vraiment ce que sera un spectacle, mais on sait qu'il y aura un spectacle. Dans l'exploration, on peut vraiment aller n'importe où et finir à un endroit qui n'a pas été anticipé. L'exploration est plus candide que la recherche. Dans une exploration, je suis amené à utiliser des outils. Dans une recherche, je me demande comment trouver ou créer des outils que je peux par la suite réinjecter dans mon travail.

Comment présenteriez-vous le texte exploré ? Vu l'identité du lieu, j'avais envie de proposer une écriture contemporaine. *Au bord* de Claudine Galea traînait sur ma bibliothèque, où tous mes livres sont à peu près rangés. J'ai repris et relu ce texte puissant et percutant, centré sur l'homosexualité féminine. L'autrice a écrit ce monologue après la parution dans le *Washington Post* du 21 mai 2004 d'une série de photographies prises en Irak, dans la prison d'Abou Ghraib. Dans cette prison, sous l'administration de Georges W. Bush, des militaires de l'armée américaine ont humilié et torturé des prisonniers. Sur l'une des photos, on voit une très jeune femme soldat tenir en laisse un homme, couché par terre. Claudine Galea écrit dans *Au bord* sa

77 difficulté d'écrire, son obsession pour cette image de fille, ou de femme, ainsi qu'elle la désigne aussi par moments. Elle dit: «C'est elle que je veux.» A partir de cette figure qui se diffracte, elle évoque sa relation avec son ex, dont elle était amoureuse, avec laquelle ça se passait sexuellement bien, mais qui se comportait avec elle en ordure. Son ex se confond avec cette soldate, qu'elle commence à désirer très fort. Dans la foulée, elle évoque la relation infecte qu'elle a eue avec sa mère. Elle laisse jaillir une intériorité forte. Tout se mélange.

Au bord est un texte d'une quinzaine de pages à l'architecture particulière. Si le texte commence avec une suite de petits paragraphes ponctués, il prend soudain de l'ampleur. Sur cinq pages (sur un tiers du monologue donc), il n'y a plus de ponctuation et la construction devient très répétitive («je pense que [...]», «je pense que» «je pense que [...]»). Le texte devient un flux continu jusqu'au moment de se conclure par un retour de petits paragraphes ponctués. On ne peut pas travailler ce texte sans se questionner sur sa forme.

A partir de quels outils techniques ou poétiques avez-vous exploré ce texte ? Durant l'exploration, on a utilisé des outils différents, pour se frotter, et on s'est laissé libres de faire ce qu'on voulait au moment où on le voulait. On a commencé par lire le texte au pupitre, à deux voix, en alternance. Gwenaëlle a commencé la lecture. Quand je sentais que le texte m'ouvrait une porte, j'entrais dans la lecture et Gwenaëlle en sortait avant d'y entrer à nouveau alors que

78 moi j'en sortais, et ainsi de suite. Après des lectures communes au pupitre, on a travaillé côté à côté et on allait parfois chercher l'autre. Gwenaëlle a développé un travail très précis sur le texte, en pratiquant le séquençage, et elle a régénéré de la ponctuation là où le texte est déponctué, pour proposer un peu plus de sens. Gwenaëlle a testé aussi un dispositif avec jeu au micro et réception avec casque, et dans le noir. Elle disait le texte dans un micro qui captait bas. Elle devait donc rester attentive à chaque mouvement de la bouche pour éviter de faire des bruits de déglutition. Comme les câbles utilisés étaient courts, je me suis retrouvé allongé par terre pour l'écouter au casque, une serviette posée sur mes yeux. L'approche était phonique. J'entendais la voix de Gwenaëlle et comme un bruit blanc. Mon imaginaire s'engouffrait dans le texte qui me parvenait par bribes. J'avais l'impression de rêver, d'être dans une forêt. De mon côté, j'ai essayé de dire le texte en travaillant sur le souffle, sans passer pour autant par un souffle dégénéré qui ferait oublier le sens. Fuser, fuser, fuser. Avancer en cherchant la ponctuation, avec des légères accélérations ou des ralentissements, sans marquer de virages, en maintenant le texte en suspens. C'est ainsi que j'ai appliqué au texte un outil utilisé physiquement par la chorégraphe Odile Duboc et la danseuse Stéphanie Ganachaud: le temps de suspension qui consiste à maintenir la tension du corps dans un quasi arrêt du mouvement avant de repartir.

Je suis en train de finir l'exploration à un endroit que je n'avais pas du tout anticipé. Je crois assez peu

79 aux méthodes, mais je crois très fort aux outils. Je me dois donc de me poser la question: comment entretenir les outils que j'ai générés pour moi? Ces outils peuvent disparaître ou demeurer présents dans mon jeu, mais sous la forme d'automatisme. Or je me méfie de l'automatisme. C'est ainsi qu'après avoir exploré le texte, je me retrouve ces derniers jours à théoriser mon jeu et mes outils. Je fais des tableaux et des diagrammes pour saisir ce qui se passe à partir d'un certain nombre de questions. Qu'est-ce que le texte me dit? Qu'est-ce que l'auteur veut me dire? Qu'est-ce que je ressens? Qu'est-ce que j'émetts? Qu'est-ce que le public reçoit? Qu'est-ce que le public ressent? Laurent Poitrenaux, avec qui j'ai eu la chance de collaborer à Reims, répétait souvent qu'être acteur, c'est faire constamment des choix. Je pense que c'est vrai et que c'est en même temps compliqué. En tant qu'acteur, quelle est de fait ma surface de choix?

J'ai commencé à faire du théâtre dans les classes de la Comédie de Reims parce que c'est dans cette région que j'ai grandi. J'y ai reçu des outils sur le mouvement qui viennent d'Odile Duboc. À Reims, j'ai travaillé presque exclusivement des textes contemporains, et développé une forte sensibilité à la langue, à la lecture, au déchiffrement, à la ponctuation. Lorsque j'ai joué en 2017 à Vidy dans *L'Avare* de Molière dans la mise en scène de Ludovic Lagarde, j'ai revu Gwenaëlle. Elle suivait sa formation à la Manufacture, m'a fait visiter l'école, et je me suis dit: «Les personnes qui donnent libre accès à de tels locaux

80 ne peuvent pas être de mauvaises personnes.» Sur cette simple réflexion, je me suis présenté à la Manufacture, et j'y suis rentré. Là, j'ai été davantage confronté à une approche qui relève plutôt de l'ordre de la physicalité. Parce que je porte la double signature des formations que j'ai suivies, j'ai été engagé à la sortie de la Manufacture par Mathieu Bertholet au Poche de Genève. Mon parcours d'acteur, avec sa géographie, a déterminé les esthétiques de jeu que j'ai traversées et les outils que j'ai acquis. Plus j'avance dans mon parcours, plus j'ai l'impression que ma surface de choix est faite de plein de petites décisions. Prendre ou pas? Comment attaquer la phrase? Un peu plus haut ou un peu plus bas? Ces questions se reposent à chaque embranchement d'un parcours, à chaque spectacle, et même d'une représentation à l'autre. Ça ne me sert à rien de développer des outils si je ne sais pas comment les entretenir. L'un des aspects de ce travail de théorisation consiste à créer des exercices.

Qu'avez-vous davantage saisi ou découvert sur le jeu de l'acteur ? Au fil de l'exploration, Gwenaëlle et moi avons essayé de nous rendre plus attentifs au texte par rapport au jeu. Je pense qu'à la fin du travail j'aurais plus appris de Gwenaëlle et elle de moi et que nous aurons plus compris le texte du fait d'avoir été deux. Qu'est-ce que comprendre un texte par la langue, par le jeu? *Au bord* est un texte très répétitif, qui fait appel à des motifs, à des choses qui reviennent et qu'on peut percevoir à la première lecture, ou à la deuxième, voire à la troisième. Je

81 pense que c'est le texte qui me dit si je l'ai compris ou non. Si j'arrive à la fin d'une phrase ou d'une séquence en me rendant compte que je viens de comprendre quelque chose qui s'était passé avant, ça veut dire que je n'ai pas complètement compris de quoi parle le texte. Parce que la langue a été pour moi comme inerte, le texte me dit qu'il va falloir le repasser, pour mieux le comprendre. Car si je ne l'ai pas parfaitement compris, tout en le disant je ne peux pas le faire comprendre à d'autres.

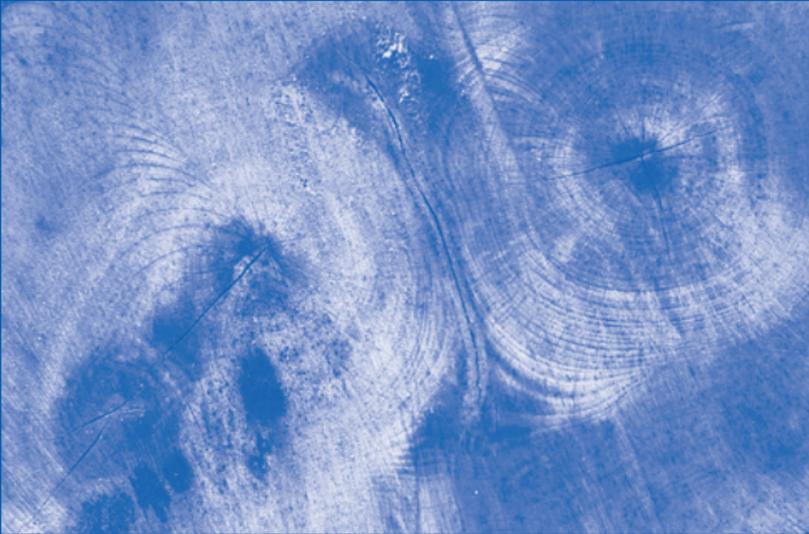
En quoi l'exploration menée va-t-elle modifier votre pratique théâtrale ? Je réalise me questionner beaucoup sur la manière dont je vais poursuivre le travail réalisé à deux au Labō une fois que je me retrouverai seul chez moi. D'autant plus que je serai moins en activité au cours de ces prochains mois. Comment garder une acuité physique, une acuité émotionnelle qui peut servir un texte? Quel travail cela implique au quotidien? Il ne s'agit pas seulement de maintenir une forme et une force physique, mais d'avoir le corps qu'on veut au moment où on le veut par rapport à l'effet qu'on désire provoquer chez le spectateur. Au théâtre, on est amené à traverser quelque deux mille cinq cents ans de textes et d'histoires. En tant qu'acteur, on peut se retrouver confronter à des personnages qui, sans avoir à remonter loin dans le temps, vivent des émotions dont la portée nous est inconnue ou que nous avons oubliés. Comment interpréter par exemple un sentiment de déréliction d'un peuple qui se sent abandonné par son Dieu? Ou comment faire apparaître dans son jeu le courroux,

82 sans en faire seulement une grosse colère, sans le confondre avec elle? Comment aller vers de telles émotions? Comment les rendre? Comment amener le spectateur à vivre des émotions que peut-être je ne peux pas nommer? Comment créer des outils qui permettent cela? Dans les années à venir, ce sont des questions que j'aimerais beaucoup travailler. J'aime beaucoup cette phrase publicitaire pour les pneus Pirelli: «Sans maîtrise, la puissance n'est rien.» Être meilleur, c'est être davantage conscient de ses outils. Être précis, oblige à rester attentif. Je dois gagner en conscience pour gagner en surface de jeu, en surface de choix.

Que retenez-vous de cette expérience menée en dehors d'un enjeu de production ? Durant cette résidence, j'ai été malade, et je n'ai pas pu travailler pleinement pendant la première semaine. J'ai été confronté au fait d'avoir un espace qui était mis à ma disposition et de physiquement ne pas pouvoir m'en servir. Au sein d'une production, j'aurais éprouvé de la culpabilité à être malade. Alors qu'on ne peut rien au fait d'être malade. Comme je n'avais pas à fournir d'objet de plateau, je me suis senti tranquillisé. J'ai travaillé de manière très concrète, en acceptant de me sentir faible avant d'aller mieux. J'ai pris l'espace comme j'étais en état de le prendre: arriver chaque matin sans savoir ce qui va se passer dans la journée, se sentir plus ou moins en forme, suivre les envies et les questionnements. Parce que je n'avais pas de limites, j'ai dérivé de l'exploration à la recherche, à la théorisation. Prendre du temps pour théoriser

83 n'était pas un préalable. Je suis arrivé à cette nécessité parce que j'ai pu mener librement un travail à deux, avec Gwenaëlle.

Zacharie Jourdain obtient un Bachelor Théâtre à la Manufacture-Haute école des arts de la scène à Lausanne, en 2021. Depuis, il a notamment joué sous la direction de Mathieu Bertholet, Isis Fahmy, Bastien Semenzato et Céline Nidegger. *comedien.ch*



Du 6 au 19 février 2023

Ecrits de femmes mystiques du XIe au XVIe siècles

85 Angèle Arnaud Bénédicte Amsler Denogent

Pourquoi avez-vous sollicité une bourse d'exploration auprès de la Fondation leLabō ?

Bénédicte: Angèle a vu chez moi un livre de Silvana Panciera intitulé *Les Béguines*, une communauté de femmes libres. Elle m'a demandé de le lui prêter.

Angèle: Et je lui ai parlé de Hildegarde de Bingen, qui n'est pas une béguine, mais une religieuse. J'ai une passion pour les poètes maudits. Un jour, pour je ne sais quelle raison, j'ai dit: «Dommage qu'il n'y ait pas de femme.» On m'a répondu: «Si. Les mystiques sont les poètes maudits version femmes.» C'est ainsi que je me suis intéressée à elles. Dans leurs écrits, elles racontent leur intériorité, leurs difficultés, leurs souffrances, leurs désirs. En tant qu'actrice, je m'en suis servie comme des outils. Je trouve dans leurs textes comme de la matière pour nourrir l'interprétation de certains personnages, imaginer leurs monologues intérieurs.

Bénédicte: Je me souviens m'être intéressée depuis petite déjà aux béguines. Au XIIe siècle, elles ont inventé une troisième voie par rapport à la société dans laquelle elles vivaient. Très grossièrement: les femmes avaient la possibilité de se marier ou d'entrer dans un couvent, et elles, elles ont construit des villages où vivre en communauté, de manière semi-religieuse. Les hommes n'y avaient pas accès. Tout en devant respecter certaines règles, les

86 béguines ne se vouaient pas seulement à la religion. Devenues indépendantes, elles travaillaient, écrivaient, tissaient. Elles étaient à la recherche de quelque chose de plus grand que la vie terrestre. Les béguinages étaient au départ des communautés de femmes pauvres.

Angèle: Mais des femmes riches, ayant choisi de vivre de manière dépouillée pour Dieu sont aussi entrées dans les béguinages. Les béguines avaient entre elles un rapport sororal. Elles s'entraidaient. Elles étaient dans une recherche de sacré et d'éternité, qui sont des problématiques qui nous touchent aussi en tant qu'artistes. On s'est intéressées à leurs textes comme à des écrits d'artistes. Elles ont écrit en état de transe, avant les poètes maudits.

Bénédicte: On s'est dit qu'un jour on travaillerait ensemble sur cette matière. Une semaine après, on a vu l'appel lancé par la Fondation du Labō, qui offrait des conditions de concrétiser notre projet, de faire une première phase de recherche.

Comment comprenez-vous les notions d'exploration ou de recherche ?

Bénédicte: La recherche se place sur un plan intellectuel. Elle est plutôt axée sur les livres, sur les textes. Et elle porte aussi sur notre intériorité: que créent en nous les mots qui nous parlent? Peut-être que ma définition de ce mot est influencée par ma lecture d'*A la recherche du temps perdu*, où Proust recherche inépuisablement l'écriture, la description des sensation éprouvées en soi. La recherche, c'est une première étape durant laquelle la matière texte

87 s'agrandit, s'agrandit, s'agrandit. L'exploration vient ensuite, quand on se demande comment interpréter ce qu'on a lu, ce qu'on a trouvé durant cette recherche textuelle. Comment extérioriser cette intériorité? Comment rendre audible ce qui nous a touché? Durant ces deux semaines, en lisant tous ces textes, on a surtout fait de la recherche.

Angèle: Chercher, c'est avoir la possibilité de se tromper, de rater. Le terme exploration me fait penser aux explorateurs en terres inconnues. L'exploration est de l'ordre géographique. La recherche pose la question du résultat à trouver. Durant ce Labō, on est rentrées dans la langue des béguines, des saintes et mystiques; une langue poétique, presque ésotérique, qui est très difficile à appréhender. C'est comme si on avait posé une question à ces textes.

Bénédicte: Comment trouver leur essence?

Quel était votre corpus de textes ? Pourriez-vous évoquer les caractéristiques de ces écritures mystiques à travers quelques exemples ?

Angèle: On a travaillé notamment sur *Les Chants* d'Hadewijch d'Anvers; *Le Livre des visions et des instructions* d'Angèle de Foligno, *Le Livre des dialogues* de Catherine de Sienne; *les Louanges* d'Hildegarde de Bingen; la biographie de Sainte Bénédicte par Judith C. Brown (*Sœur Benedetta, entre sainte et lesbienne*). Ces textes poétiques sont difficiles à comprendre rationnellement, et pourtant ils peuvent cependant procurer une émotion ou une sensation très forte.

Bénédicte: Toutes ces femmes ont reçu une lu-

88 mière et sont dévouées à Dieu. On pourrait penser que leur dévotion a été évidente pour elles, ce qui les rend très éloignées de nous. Quand on lit leurs textes, on se rend compte que ce sont des femmes pleines de tentations, comme nous.

Angèle: Chaque texte a sa propre singularité. Hadewijch d'Anvers, par exemple, travaille sur la métaphore filée de l'amour. C'est une femme pleine d'ardeur. Elle a envie d'aimer. À divers moments, elle dit: «Ah vraiment, ils seront heureux ceux qui ont l'amour; ceux qui ont l'amour de Dieu; ils seront tellement heureux. Pas comme moi.» Elle fait tout pour l'amour...

Bénédicte: Et l'amour ne fait rien pour elle. Elle est drôle. Il y a quelque chose de très beau, d'incroyable, de contradictoire, de très vivant dans cette confiance absolue. Elle est constamment en train de dire: «Je veux l'amour, et je ne l'ai pas. Ce n'est pas grave. Car c'est ce qui est prévu pour moi. Je m'en remets à Dieu. Une nouvelle saison commence pleine d'espoir mais malheureuse je n'ai toujours pas d'amour. Mais ce n'est pas un problème.» Elle est l'une des seules à parler d'amour sans explicitement parler de Dieu. Pour elle évidemment, l'amour, c'est Dieu. Mais après avoir lu à haute voix, à la suite l'un de l'autre, ses quarante-six chants, l'amour dont parle Hadewijch prend une résonance très contemporaine puisqu'aujourd'hui celui-ci n'est pas forcément lié à Dieu.

Angèle: Elle parle d'amour tout le temps, tout le temps, tout le temps. C'est épuisant. À la fin de la lecture, on était épuisées.

89 *Bénédicte*: C'est comme si elle était dans une adolescence éternelle, dans une sorte d'éveil éternel de la sexualité. En réalité, toutes ces femmes sont vierges et elles sont dans le désir de savoir ce que c'est. Elles ont des pulsions qu'elles réfrèment. Elles luttent contre leur corps et leurs désirs. Elles rêvent de Dieu, et elles sont surtout terrorisées par le Diable. Comment faire résonner aujourd'hui cette frayeur ou cette pensée de quelque chose de plus grand? Je pense à un texte de Catherine de Sienne qui évoque sur treize pages les larmes et leurs variantes. Ce texte est poétique. La poésie permet d'avoir une plus grande conscience de ce qu'on fait, de ce qu'on voit. Tout le monde pleure. Aujourd'hui donc, au-delà de la dimension religieuse, quand je lis ce texte, je me demande: comment sont mes larmes? Je trouve dommage de ne plus lire ou de ne plus faire entendre ces textes parce qu'on les catégorise comme étant uniquement religieux. Dans cet amour immense que les béguines et les mystiques vouent à Dieu, il y a le monde entier. C'est une autre poésie de l'amour que celle qu'on peut faire entendre au théâtre avec des pièces de Racine.

Angèle: Pour ces femmes mystiques, aimer Dieu, c'est un sacrifice énorme. Elles sacrifient plus que leur vie. Aujourd'hui, comment parler d'amour? Qu'implique l'amour? On a lu la biographie d'une béguine qui entre vierge et resplendissante pour débiter sa vie en communauté. Dix ans plus tard, quand elle en sort, elle s'est tellement mortifiée et fait de mal que personne ne la reconnaît. On peut se dire qu'elles sont folles. Mais on peut essayer de

90 les comprendre avec empathie. C'est ce que nous cherchons à faire en interprétant leurs textes.

A partir de quels outils techniques ou poétiques avez-vous exploré ces textes et le jeu de l'acteur ?

Bénédicte: Ces femmes sont traversées par des voix. Aujourd'hui, on pourrait parler de schizophrénie peut-être. À l'époque, c'était un don. Celles qui entendaient Dieu étaient élues. On s'est beaucoup concentrées sur le travail vocal, et sur le souffle. On a chanté tous les matins leurs mots, surtout les vers d'Hildegarde de Bingen, qui a laissé non seulement des écrits mais aussi des partitions. L'artiste Grimes a réécrit de manière très libre et contemporaine ces partitions. Sur cette musique, nous avons lu comme des slams les Louanges d'Hildegarde, qui est un recueil d'odes. C'est dans ce contraste avec cette musique électronique que les mots lyriques d'Hildegarde nous arrivent et peuvent nous toucher. Le contraste ainsi provoqué entre cette poésie ancienne et une musique électronique est intéressant puisqu'il prend sa source dans l'œuvre littéraire et musicale. Hildegarde a laissé également quinze méditations, accompagnées de musiques qu'elle a composées. Tous les jours, on a pratiqué ces exercices de méditation qui sont variés, très précis, et qui engagent le corps. Ces méditations peuvent par exemple être protocolées ainsi: « Imaginez une lumière qui arrive du ciel, qui entre dans votre ventre et qui émane de tout votre corps. Maintenant, gardez cette lumière en vous toute la journée. »

Angèle: Ces méditations permettent de se centrer

91 et d'ancrer le corps et la voix. Un jour, on a fait une traversée du plateau à partir de toute la matière travaillée. On cherchait à mettre nos corps et nos voix au service des textes, comme ces béguines qui sont traversées par l'inspiration divines pour écrire: pour voir comment les corps et les voix pouvaient être mis en jeu et devenir des surfaces de projection.

On s'est intéressées à deux figures qui sont nos homonymes: Sainte Angèle de Foligno et Sainte Bénédicte Carlini. Toutes deux se marient avec Jésus et le vivent de manière complètement différente. La première est dans le dénuement, comme Saint-François d'Assise. Elle boit, par exemple, l'eau avec laquelle elle a nettoyé les plaies d'un lépreux. La seconde a un côté très actrice. Il s'avère qu'elle a fait du théâtre, ce qui est inspirant et concret pour nous. Elle dit être traversée par la voix de Jésus. Mais elle est surtout connue pour être possédée par le Diable. On a regardé *Benedetta*, le film de Paul Verhoeven. À la fin du film, on nous dit simplement que la ville de Pescia, où vit Sainte-Bénédicte, est miraculeusement épargnée par la peste, et alors le doute demeure. Après tout, peut-être était-ce vraiment la voix de Jésus et non celle du Diable qui était en elle, peut-être avait-elle dit la vérité. Toutes ces femmes mystiques rêvent de Dieu et sont terrorisées par le Diable. On a essayé aussi une autre piste qui consiste à donner la même voix à Dieu et au Diable.

Bénédicte: Oui, car ces femmes ont peur d'être trompées par le Diable en voyant Dieu, peur que le Diable se soit déguisé en Dieu.

92 **Qu'avez-vous davantage saisi ou découvert du jeu de l'acteur à travers cette exploration ?**

Angèle: Nous sommes encore aux prémices d'un travail. Je ne m'en rends donc pas encore pleinement compte. Ce que j'ai découvert tout particulièrement sur ces textes-là, c'est que pour les faire parvenir, il n'y a presque rien d'autre à faire que de les dire. Il faut se retirer. Je me suis dit: si j'arrive à moins en faire ce sera mieux. Les mots sont assez forts.

Bénédicte: La puissance des mots. En parlant de Dieu, ces femmes écrivent: « Tu as incarné ton verbe. » J'aime beaucoup cette phrase. En tant qu'actrice, j'incarne aussi le verbe.

Pour ces femmes mystiques, la vie ne suffit pas. Elles croient en plus grand. Il y a aussi quelque chose de cet ordre-là au théâtre.

Angèle: Aujourd'hui, on peut faire du théâtre à partir d'entrées différentes. Croire en des histoires, raconter des histoires, c'est la raison pour laquelle on se lève le matin.

En quoi cette expérience va-t-elle modifier votre pratique théâtrale ?

Bénédicte: Elle me fortifie dans une nécessité. J'ai évoqué *A la recherche du temps perdu* de Proust. Lorsque j'ai décidé de faire mon mémoire de Bachelor à la Manufacture sur cette *Recherche*, j'ai pris une année pour la lire avant d'entamer mon travail. J'aime pouvoir lire, me renseigner, m'entourer de beaucoup de choses avant de travailler concrètement sur un projet. C'est ça qui est passionnant dans notre métier: on peut choisir de travailler sur un sujet qui

93 nous intéresse, et tout peut possiblement devenir la source d'un travail concret. Dans ma pratique de comédienne, je trouve dommage d'apprendre un texte sans m'intéresser à ce qu'il y a autour de lui. C'est une chance d'avoir l'obligation, peut-être personnelle, de tout apprendre.

Durant ces deux semaines, on a lu des textes dans leur intégralité et on a vu des films, comme *Benedetta* de Paul Verhoeven, *Il Miracolo* de Nicolo Ammaniti, *La Ligne* d'Ursula Meier ou *Babylon* de Damien Chazelle. On a écouté aussi des musiques, telles *Visions* de Grimes ou *Franciscae meae laudes* de Juliette. C'est maintenant qu'on a toute cette matière que ça devient intéressant. Je suis fortifiée dans le fait que ce qui me plaît dans mon métier, c'est la recherche, et aussi le fait de raconter des histoires à d'autres; de se les raconter à soi-même; de créer des légendes, puis d'y croire et peu importe pour moi la véracité terrestre des histoires.

Angèle: J'ai du mal à me projeter dans le futur pour savoir comment ça peut changer ma pratique. J'imagine qu'elle a déjà changé. On se modifie en fait en permanence.

Chaque projet résonne toujours avec les autres. On porte en soi des textes appris par cœur et ces textes résonnent forcément quelque part. Les textes travaillés au Labō me donnent confiance. Ils me donnent aussi une envie plus grande de poésie. Je savais aimer la poésie et avoir envie de l'explorer, mais je ne savais pas à quel point elle me touchait.

Bénédicte: Ça crée du désir.

94 **Que retirez-vous de cette expérience qui vous a permis de travailler en dehors de toute échéance de production ou de toute injonction à une présentation publique ?**

Bénédicte: On a fait des horaires de béguines. Pendant deux semaines, on n'a fait que ça: nourrir un texte par d'autres textes, chercher comment les dire, écouter. J'ai l'impression que ça fait un mois qu'on est ici. On arrivait à 6h30 du matin, à l'heure des laudes...

Angèle: Et on se couchait tard... On a suivi des horaires intenses. Paradoxalement, ça nous a permis d'être très efficaces, de travailler sans stress, sans avoir à se poser des questions qui peuvent être parfois handicapantes, du type: qu'est-ce qu'on va montrer? On avait une envie qui aurait pu rester longtemps à l'état de projet. Ça nous a permis de lancer un travail pour lequel il est nécessaire d'avoir du temps. On a travaillé sur des textes qui ne sont pas du théâtre, qui portent sur la religion, qui sont comme des voyages dans un autre monde, qui sont de la poésie. Pendant deux semaines, on a pu se demander: qu'est-ce qui nous intéresse? Ça nous solidifie. On a maintenant de la matière plus concrète. On peut prendre un temps de digestion avant de poursuivre.

Bénédicte: On est prêtes pour l'exploration. Dans notre métier, on passe d'une phase où on travaille beaucoup (et parfois sur plusieurs projets) à une phase où on n'a plus rien. On peut emmener cette matière la laisser mûrir avant de la reprendre. LeLabō nous demande de ne pas créer de spectacle durant les deux ans qui suivent la résidence. C'est comme si le Labō nous avait offert plus de temps pour la

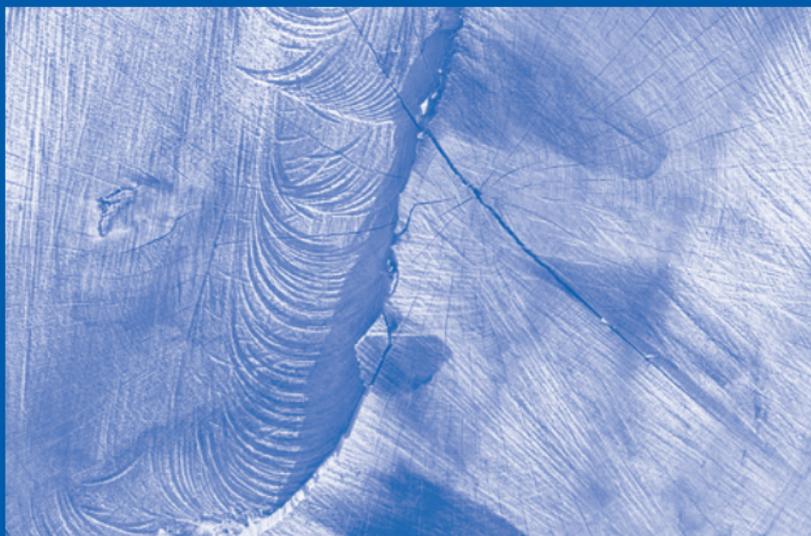
95 recherche de cette création.

Angèle: Pour reprendre une métaphore d’Hildegarde de Bingen, c’est comme si on avait planté une petite graine qui permet qu’un jour il y ait un grand arbre. On ne sait pas si la graine deviendra un grand arbre, mais on espère que ça pousse...

Bénédicte: Que ça pousse, que ça pousse...

Bénédicte Amsler Denogent obtient un Bachelor Théâtre de La Manufacture – Haute école des arts de la scène à Lausanne en 2022. Elle a joué depuis sous la direction de Mathieu Bertholet, Isis Fahmy, Manon Krüttli, Valentine Sergo. *comedien.ch*

Angèle Arnaud obtient un Bachelor Théâtre de La Manufacture – Haute école des arts de la scène à Lausanne en 2022. Elle a joué sous la direction de Mathilde Morel et Jérémie Lebreton. En 2022, en Charente-Maritime, elle cofonde Les Gaillardes, une troupe de théâtre itinérante à vélo et éco-responsable. *comedien.ch*



Du 27 février au 12 mars 2023

Persée et Andromède ou le plus heureux des trois

de Jules Laforgue

Avec la participation de Diane Muller

97 **Roland Gervet**

Pourquoi avez-vous sollicité une bourse d'exploration auprès de la Fondation du Labō ? J'avais une période sans engagements, et des textes qui me trottaient dans la tête sur lesquels j'avais envie de travailler. J'aime beaucoup Jules Laforgue, auteur symboliste de la fin du XIXe siècle, et particulièrement ses *Moralités légendaires*. Son écriture est explosive, précieuse et triviale à la fois. Je souhaitais savoir si elle était jouable. LeLabō était un endroit idéal pour essayer de mettre sa langue à l'épreuve d'un plateau, en me concentrant sur *Persée et Andromède*.

Comment définiriez-vous les notions d'exploration et de recherche ? C'est être libéré des contraintes budgétaires et des résultats artistiques. Si je m'étais lancé dans une production de *Persée et Andromède*, j'aurais eu des difficultés à trouver le budget nécessaire à sa réalisation. Si je l'avais trouvé, j'aurais peut-être dû sacrifier de larges pans du texte par souci d'efficacité. Passer deux semaines à ne faire que de l'exploration, sans avoir de deadline, c'est avoir le droit, le luxe de se planter. En dehors des problèmes de production, il fallait voir si ce texte de Laforgue de par sa poésie particulière était montable, théâtralement.

Dans la notion d'exploration, j'entends une liberté totale: changer de but et de manière à n'importe quel moment. J'aurais pu, par exemple, ne travail-

98 ler que sur dix phrases ou ne faire que chanter. Ce qui est impossible dans le cadre d'une production, puisqu'on doit plus ou moins coller à un format, à des objectifs préétablis.

Rechercher, c'est poser des hypothèses, et si elles ne se vérifient pas, avoir la liberté d'en choisir d'autres à explorer et ce, sans comptes à rendre. La notion de recherche est presque synonyme d'exploration, mais j'y vois un pas supplémentaire vers l'inconnu, vers de nouveaux concepts, de nouvelles règles. Par exemple, j'invente: ne s'atteler qu'à une phrase, en décomposer les syllabes, imaginer une gestuelle pour chacune, finalement écrire un texte chorégraphié. Ça ne peut se faire que sans deadline ou avec le luxe du temps long qu'avaient certains metteurs en scène en Union Soviétique. J'ai eu la chance de travailler avec Piotr Formenko, qui montait *La Dame de Pique* de Pouchkine pour la dix-septième fois ! Même sans qu'il ne nous comprenne, puisqu'il ne parlait pas français, il nous dirigeait à la respiration près. Il connaissait cette matière mieux que Pouchkine, c'est certain. Il la connaissait «dans tous les sens».

Comment présenteriez-vous le texte exploré ? Dans un long poème en vers libres et sous les apparences d'un conte de fées romantique, c'est une exploration de l'adolescence et des questions existentielles: quête de soi, sens de la vie, rapport à la solitude et à l'altérité, image de soi, insatisfaction permanente, ennui... Laforgue nous raconte une histoire très théâtrale: unités de temps, de lieu, d'action. Le drame se noue sur une île du lever au coucher du soleil, entre trois

99 personnages. Andromède est une adolescente, qui rêve d'évasion, d'amour, de brillante vie sociale, d'ailleurs. Son seul compagnon sur ce rocher perdu est un monstre difforme et sympathique, dévoué à son bonheur. Il lui fabrique des colliers de perle, polit des galets pour sa fronde. Andromède le martyrise, par frustration, parce que sa vie n'est pas à la hauteur de la Vie. Idées noires qui la font gémir devant le retour éternel du coucher de soleil: «Non, non ! On me délaisse trop ! Maintenant, on aurait beau venir me chercher, m'emmener ; je garderai rancune toute ma vie, je garderai toujours un peu rancune.» Le monstre, à l'opposé d'Andromède, ne rêve pas d'horizons improbables, croit que le bonheur est à sa portée, qu'il suffit d'y travailler. Arrive Persée, égocentrique, mondain et beau, fils à son papa Jupiter, chevauchant un hippogriffe. Le libérateur tant attendu? Quand il s'apprête à emporter Andromède loin de l'île-prison, l'adolescente refuse. Elle trouve ce bellâtre décevant, et même risible. Personne ne sauve donc d'être ici-bas ?

Laforgue écrit dans un style tantôt très recherché tantôt cru. Je le trouve très drôle. Il traite de questions qu'on se pose tous, avec un humour noir. À quoi bon vivre si on doit mourir? Qu'est-ce que vivre pleinement? Rêver? Si oui, de quoi? Se contenter de ce qu'on a? Se contenter du monstre? Faut-il aimer le monstre parce qu'il nous aime? Le monstre, c'est nous, quelqu'un d'imparfait.

A partir de quels outils avez-vous appréhendé ce texte ?
Des outils narratifs: qui suis-je? *Persée et Andro-*

100 *mède* commence par la description d'une île désolée: «Ô patrie monotone et imméritée! L'île seule, en jaunes grises dunes [...]». Au début de ce texte il y a un achoppement, qui parle? Si on ne fait pas une lecture pour soi, comment faire pour que le public accroche? Si je pars dans de la poésie, va-t-il se sentir inclus? Faut-il que je parle en philosophe, en laissant les choses ouvertes et en les interrogeant de manière détachée jusqu'au moment où débute le conte lui-même, avec l'entrée en action des personnages? Dois-je dire ce début comme si j'incarnais déjà Andromède? Je n'ai toujours pas résolu ce problème. Quand on raconte ce que font les personnages et qu'on rapporte ce qu'ils disent, l'interprétation devient plus simple, car plus concrète. Je caractérise Andromède, avec son ennui, son énervement, sa méchanceté de jeune fille; le monstre avec sa patience et sa bonhomie; Persée en bellâtre qui s'écoute. Je fais un travail sur la voix, la vivacité, les intentions. C'est du jeu pur qui peut faire penser à celui de Philippe Caubère.

Dès le troisième jour, j'ai amené une caméra pour me filmer, puis observer à l'image mon jeu. Si je m'oublie en me regardant, si je m'intéresse à l'histoire, si c'est fluide, alors, ça veut dire que ça marche. Si je m'interroge sur ce qui a été fait, si ça racle, si je m'ennuie à écouter l'histoire, alors ça ne marche pas. La caméra est impitoyable. On voit tous les défauts d'une interprétation. Je ne connais pas beaucoup d'acteurs qui aiment se regarder. Il faut réussir à se détacher, à se mettre à la place d'un spectateur. Le texte est structuré en trois parties et compte

101 une trentaine de pages. Pour ne pas avoir un temps trop long à observer, j'ai filmé partie après partie. Par exemple, dans la deuxième partie, Andromède attend longtemps face à la mer, puis se baigne. Elle se fait rouler par les vagues, se laisse échouer, reçoit la pluie, pleure. Je me suis questionné. Jusqu'à quel point faut-il faire les choses ou les évoquer? Si je décide de les faire, à quel moment les faire? Pendant que je parle? Avant de parler? Après avoir parlé? J'ai remarqué que c'était possible d'enfourcher les vagues, de mimer cette action, et que si je le faisais au ralenti, c'était plus intéressant. Car il me fallait styliser l'enfourchement des vagues pour le donner à voir. Une imitation réaliste aurait été en-dessous du réel, n'apportant rien à voir, rien au texte.

Trois passages du texte sont clairement délimités comme étant outrageusement poétiques: la description d'un coucher de soleil hollywoodien; l'évocation de mythes grecs par le monstre; une comptine dont se souvient Andromède que lui chantait le monstre quand elle était petite. Dans cette comptine, il est question de la Terre, présentée comme une espèce d'ébauche ratée. Sûrement qu'il existe mieux ailleurs dans l'univers, mais peu importe car la Terre est tout ce qu'on a: elle est faite pour nos cinq sens. La comptine se termine par ces mots: «Un spasme de la créature vaut toute la nature.» C'est-à-dire que même si on est comme des insectes sous les cieux, on a quand même du génie. J'ai décidé de dire au micro ces passages de poésie pure, cela me permettait de m'attacher ostensiblement à leur rythmique, à la qualité du son aussi, en gros, d'en faire de la mu-

102 sique, de me détacher du sens, qui n'est pas, dans ces extraits, le plus important. Leur sens ressortait mieux ainsi scandés, presque chantés parfois.

Quand on interprète seul ce texte de Laforgue, il s'agit de passer de manière parfois très subreptice de la narration à l'incarnation, et de l'incarnation d'un personnage à celle d'un autre. Cela demande de la virtuosité, du savoir-faire dans l'artisanat. Au conservatoire, Philippe Adrien me disait que j'étais un Fregoli. Il s'agit d'un transformiste du XIXe siècle, contemporain de Laforgue, qui changeait plus de cent fois de costumes en une heure de spectacle. L'art du comédien repose pour moi sur les ruptures. Aujourd'hui, c'est comme si ce n'était pas bien vu d'avoir de la virtuosité sur une scène de théâtre, comme s'il fallait absolument être tout le temps soi-même sur scène. Je n'aime pas cette façon de faire comme si être acteur ou spectateur c'était la même chose, comme si nous étions tous à la maison. Je ne m'y reconnais pas. Ça m'ennuie. J'ai besoin et j'ai envie de voir sur scène des gens qui ont du métier, qui font leur travail et le font bien. Et aussi qui me paraissent plus vivants, plus grands que moi.

Qu'avez-vous davantage saisi, voire découvert, durant cette exploration ? Lorsque je suis engagé comme acteur, je n'ai pas à décider, j'essaie de faire selon la demande du metteur en scène, et je me mets d'accord avec lui. La nouveauté a consisté à être tout à la fois comédien et metteur en scène, et à décider. J'ai donc joué puis, m'étant filmé, j'ai regardé mon jeu en me demandant si mes propositions visaient

103 à me faire plaisir ou si elles avaient du sens, si elles étaient justes et claires. L'idéal étant qu'elles soient les deux à la fois. J'ai découvert qu'avec l'outil caméra, je pouvais m'autodiriger, comme j'aurais dirigé un autre acteur.

Concernant *Persée et Andromède*, j'ai fait des découvertes sur le personnage d'Andromède surtout. Je la voyais comme une jeune adolescente marrante et ridicule. En gros, elle me faisait rire. J'avais la tentation d'en faire une caricature. À force de travailler, et surtout grâce à l'œil extérieur de Diane Muller, sa figure s'est humanisée. J'ai découvert qu'Andromède se pose de vraies questions. Elle attend en espérant quelque chose de grand, mais sans objet réel. Elle ne veut pas d'un quotidien terne. Il faut prendre au sérieux ses problèmes et sa douleur. J'ai découvert qu'Andromède, c'est Laforgue: quelqu'un qui porte en lui une tristesse qui s'agite, une mélancolie qui s'agite, mais qui le fait avec un humour ravageur. Laforgue est mort phtisique, à l'âge de vingt-sept ans. C'est comme s'il avait porté en lui cette idée que la vie ne serait pas très longue pour lui. Son écriture est celle de la jeunesse. Moi-même j'ai cinquante-trois ans et reste à bien des égards un ado rêveur. Je comprends Andromède. Je m'y retrouve. Ce texte est extrêmement bien écrit et trivial à la fois. Les possibilités d'interprétation de ce poème sont galvanisantes. On peut se surprendre à la trivialité tout en explorant dans une émotion pure et sincère. Loin de l'image élitiste, il s'agit d'une oeuvre populaire, c'est-à-dire accessible et exigeante. Malgré les apparences, elle ne nécessite pas de référence

104 ni poétique, ni mythologique, ni de formalisme de jeu puisque celui-ci doit rester ludique, souple et honnête, voire drôle (parfois très drôle). On n'a pas besoin d'être un spectateur averti de théâtre pour profiter de cette langue riche et envoutante. On peut l'écouter simplement sans se sentir perdu. De la grande poésie pour tous.

Cette exploration va-t-elle modifier votre pratique théâtrale ? Cette expérience m'a donné envie de mettre en scène ce projet. Mon intuition de travailler théâtralement cette langue se révèle très prometteuse et excitante. Je rêve de parcourir les villes et les campagnes avec une petite forme de *Persée et Andromède*, mobile, jouable facilement. Je n'ai effectivement encore jamais porté de projet, et cette expérience m'a mis en confiance pour le faire.

Que retirez-vous de cette expérience menée en dehors d'un enjeu de production ? J'ai pu faire ce que je voulais, profiter de cet espace de liberté, essayer différentes possibilités de jeu. Tout seul, face à ce texte assez long, j'aurais pu devenir un peu fou. Les deux premiers jours, je tournais en rond. Je découvrais la solitude, à laquelle je n'étais pas habitué, mais j'y ai finalement trouvé une forme de liberté. Par nécessité d'une forme de retour sur mon travail, j'ai amené une caméra. En assistant régulièrement à mon travail, en notant des détails que je n'avais pas vus à l'image, Diane Muller m'a beaucoup aidé à renouveler mon interprétation. Au cours de cette aventure, j'ai apprécié de faire ce que je voulais,

105 sans essayer d'abord de comprendre ce qu'un autre désire. C'est une satisfaction par rapport à la langue de Laforgue et le désir que j'en avais, mais aussi par rapport à mon métier.

Roland Gervet obtient son diplôme de comédien au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris en 1995. Il a depuis joué, entre autres, sous la direction de Philippe Adrien, Bruno Bayen, Elisabeth Chailloux, Jean Boillot, Pierre Guillois, Jean-René Lemoine, Marcel Bozonnet, Alexandre Doublet ou Diane Muller. lesarchivesduspectacle.net
theatre-contemporain.net/biographies/



Du 6 au 19 mars 2023

Le Sourire au pied de l'échelle

d'Henry Miller

Traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Georges Belmont

Avec la participation d'Anne-Frédérique Rochat

107 **Michel Demierre**

Pour quelles raisons avez-vous sollicité une bourse d'exploration auprès du Labō ? Pour faire une sorte de formation continue, visiter mon désir de plateau, hors production. C'est rarissime de pouvoir faire ça. Quand on est comédien, on nous appelle pour nous proposer de jouer un rôle, du Jean Genet, du Pasolini ou du Marivaux. On dit oui ou non. Mais on dit surtout oui, parce qu'on a besoin de travailler, c'est une passion. Mais dans une vie d'interprète, on fait aussi des lectures sauvages, et on a comme des rencontres amoureuses avec des textes. *Le Sourire au pied de l'échelle* d'Henry Miller est l'un des textes avec lesquels je suis tombé en amour. Ça fait bientôt quarante ans que je suis dans les métiers du théâtre. Je me suis dit que le moment était peut-être venu de faire un travail sur un texte qui me hante depuis longtemps, avec la simple préoccupation d'être au plus près de moi-même.

Qu'évoque pour vous le mot exploration ? Ça m'évoque les grands explorateurs, l'espace-temps, la géographie. C'est Haroun Tazieff sur les volcans. Ce sont des gens en Egypte qui vont dans les tombes des pharaons. C'est Mike Horn qui se lance dans des explorations de manière extrême. Explorer, c'est aller au bout de son souffle, prendre des risques. Au théâtre, faire une exploration, c'est essayer, dans l'ici et maintenant, d'être vrai avec sa sensibilité. Les artistes

108 sont des explorateurs de l'imaginaire. Explorer un texte sur un plateau, c'est essayer de comprendre ce que ces mots - qui sont des suites de syllabes de sons - convoquent en soi comme expérience existentielle, sensible, de la compréhension du monde. C'est s'explorer soi-même explorant. Il y a des effets de mise en abyme au théâtre. L'exploration scénique d'un homme sur un objet, sur une histoire, nous ramène toujours à notre simple, compliquée et parfois triste condition. Explorer, c'est prendre le risque de se perdre. Quand on fait une exploration dans une forêt vierge, sur une banquise ou sur plateau, on se met en danger. Au théâtre, le danger se trouve dans le fait de ne pas comprendre, de s'ennuyer, de se confronter à ses limites. Qu'est-ce qui nous titille dans l'exploration d'un texte? C'est l'inconnu. On se questionne: de quoi s'agit-il? Dans quel sens prendre ce rubik's cube que j'explore? Comment ça marche? Est-ce que je comprends bien? Alors on met sa petite lampe frontale, celle que mettent les techniciens de théâtre dans la nuit, et on scrute l'objet. La première phrase du *Sourire au pied de l'échelle* c'est: «Rien ne pouvait ternir l'extraordinaire sourire gravé dans la triste figure d'Auguste.» Tout un monde s'ouvre, c'est du vertige, et il faut continuer.

Comment présenteriez-vous le texte exploré ? Vers la fin des années quarante, à la demande de Fernand Léger, qui souhaite illustrer par un récit des peintures qu'il a faites sur le monde du cirque, Henry Miller écrit l'histoire d'Auguste, un ange clown qui voit le cours de sa vie changer après avoir connu un

109 jour sur scène une extase de trente minutes. Par la suite, il va être tiraillé entre le désir de transmettre aux autres la joie ineffable connue lors de cette illumination et celui de faire rire les gens. *Le Sourire au pied de l'échelle* est un conte pour adultes. C'est un texte complexe, ténébreux, nébuleux. Il y a de l'inconscient: tout n'est pas dit, éclairé, expliqué. J'aime bien ça. Le titre de ce texte est symbolique. Qu'est-ce que c'est que cette échelle? L'échelle sociale? Le septième ciel? Ce que je ressens de ce texte, en le lisant, en le proférant, en essayant d'en faire un matériau scénique, c'est sa plasticité. Qu'est-ce que ça veut dire? Que c'est un matériau très vivant, qui brasse beaucoup de thèmes, de pensées, de ressentis, de folie, de rêves. C'est un texte qui parle de spectacle, du succès, de mode, de ce grand écart auquel on a tous affaire entre l'être et le paraître, d'éveil personnel, d'éveil spirituel. C'est un texte d'un non-sens absolu car Auguste meurt sans avoir pu communiquer le fondement de son être, à savoir la joie et l'éveil à l'amour universel.

Comment avez-vous travaillé sur ce texte de Miller durant cette exploration ? J'ai travaillé le texte en tenant entre mes mains le magnifique ouvrage paru dans les années cinquante aux éditions Buchet Chastel. Sur la page de gauche, il y a la version anglaise de Miller et sur celle de droite sa traduction française par Georges Belmont. En la traversant, je me suis rendu compte qu'il faudrait la retraduire en la simplifiant car elle est un peu emphatique et poussiéreuse. Sur la quatrième de couverture, on peut lire un texte de

110 Miller qui dit: «Le clown, c'est le poète en action. Il est l'histoire qu'il joue.» Expérimentant sur le plateau comment raconter l'histoire d'un homme de spectacle qui se fait virer après avoir eu un éveil spirituel, j'ai décidé de transformer le récit écrit à la troisième personne en récit à la première personne, de dire: «Je me maquille», «Je suis dans la loge». J'ai réalisé qu'avec ce glissement, le texte était plus lisible, plus simple à écouter. Cela m'a permis de m'approprier une pensée, d'explorer mon propre chaos à travers le destin chaotique d'Auguste, qui se souvient de son parcours initiatique.

Auguste dit à un moment: «C'est l'enfer.» Est-il dans l'enfer des clowns, dans leur paradis, dans leur purgatoire? J'ai imaginé une scénographie représentant comme l'antichambre d'un au-delà. Avec deux projecteurs sur pied, j'ai créé une lumière chaleureuse, une lune et une étoile. J'ai installé une échelle au milieu de l'espace, disposé dans l'espace des nez rouges pour symboliser la cohorte des clowns morts. J'ai mis un petit bonnet rouge. Je n'ai pas appris le texte par cœur. Je l'ai travaillé en le mettant à la première personne au fur et à mesure de la lecture. C'est ainsi que j'ai esquissé un décor et un costume, travaillé une narration plus ou moins incarnée. C'était comme un work in progress. Mais n'est-on pas toujours et définitivement l'ébauche de soi-même? A quel moment est-on véritablement fini? La traversée du texte sur le plateau dure une heure et quart. Je l'ai travaillé en cherchant la justesse, et le diapason. Miller revendique une liberté absolue. Son texte est lyrique et foisonnant. On est donc juste

111 avec lui si on est lyrique, et libre. Quand on profère un texte, on est toujours dans la musique des mots qui font rythme, et dans le sens. Être au diapason, c'est faire les choses comme elles viennent. J'ai donc plongé dans chaque phrase, senti et suivi la musique. La phrase dévale, se construit, déboule comme un fleuve. Il y a des méandres, un rocher, une cascade, un arbre, un blocage. C'est un parcours vivant en fait. Le texte, c'est un chemin, un canal, un fleuve. Et l'interprète est eau. Il met son eau dans le dessein du fleuve, dans les phrases du récit. Et comme l'eau, il prend plaisir à se laisser couler.

Au fil de ces deux semaines d'exploration, Anne-Frédérique RoCHAT m'a accompagné avec un regard professionnel, aimant et pointu. Elle m'a aidé à tracer une géographie du corps dans l'espace. Elle m'a aiguillé dans le bien transformer le «il» en «je». Miller dit: «Foutez-moi la paix, je suis écrivain et j'écris comme je respire.» Mais sa prose peut paraître lugubre, et tarabiscotée. Il s'agissait donc pour moi de respirer simplement sur scène.

Qu'avez-vous davantage saisi ou découvert sur le jeu de l'acteur ? J'ai découvert mes limites. Quand on travaille cinq heures par jour en étant seul sur scène, sans avoir pour objectif la présentation d'un spectacle, on se retrouve confrontés à ses propres limites d'interprète, d'énergie, de désir de plateau. Ce n'est pas pareil de répéter en solo sur scène qu'en étant à trois, à quatre ou à cinq comédiens. On doit fournir seul du jeu, de la présence, de la compréhension, de la

112 diction, de l'émotion. Comment faire pour ne pas se laisser vivre? Et comment faire aussi pour se foutre la paix? Je venais au Labō le matin pour fourbir mes armes, essayer des choses, et Anne-Frédérique me rejoignait l'après-midi. Je me suis questionné sur mon appétence d'interprète. Elle est intacte. Mais ma placidité naturelle fait qu'en état de solitude, j'ai dû trouver comment me motiver. Anne-Frédérique me faisait des relances douces. On n'a pas fait monter un taux d'adrénaline comme si on allait présenter un spectacle au Théâtre de la Ville à Paris devant mille personnes. Ce n'était pas l'objectif. Ma volonté c'était de frayer deux semaines avec Henry Miller, de faire avec lui un compagnonnage amical.

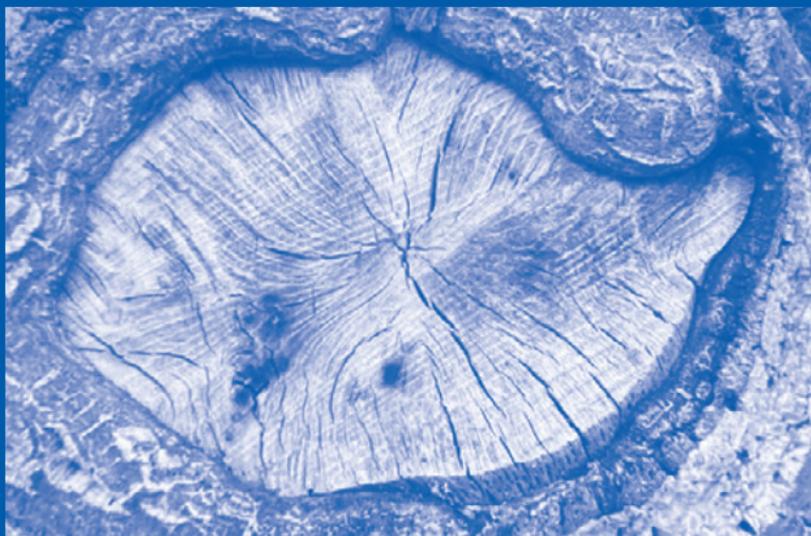
Cette exploration va-t-elle modifier votre pratique théâtrale ? Non. Elle s'inscrit dans la continuité d'une pratique. Un proverbe gitan dit: «La sueur qui coule de ton front creuse ta tombe, alors voyage.» Dans notre métier, il faut bouger, se décentrer pour aller vers un rôle, une équipe, un public, une ville. Chaque aventure nourrit la suivante, fait des réminiscences sur l'ancienne. Chaque projet m'a fait bouger, m'identifier aussi à ce que je pensais ressentir et être. C'est toujours un aller-retour. J'ai toujours ma liberté d'interprète. Je suis bien dans ma peau, je fais du sport, de la moto. Je suis bien dans mon corps. Je n'ai pas trop de complexes ou d'inhibitions. J'ai toujours du plaisir à être sur scène. Naturellement. Car je ne suis pas un cérébral ou un intello pur, je suis assez instinctif. Ma pente naturelle va vers le lâcher-prise, vers le plaisir, la simplicité. Peut-être

113 que je suis déjà par ailleurs aussi compliqué? Simplement compliqué comme dit Thomas Bernhard.

Que retirez-vous de cette expérience menée en dehors de tout enjeu de production ? C'était luxueux, une expérience joyeuse, légère. Quand on n'a pas l'objectif de présenter un spectacle à un public, pour ne pas s'effondrer sur soi-même, on doit inévitablement devenir un peu autiste. J'ai travaillé dans une grande liberté, en étant très proche de moi, avec toutes mes maladresses et mes limites. J'ai pris comme une chance le fait d'avoir à ma disposition un lieu où formuler sans pression un texte que j'aime. On peut s'ennuyer, seul. On peut ne plus trouver de grain à moudre. On peut se dire: à quoi bon? Pour qui? Pourquoi? La liberté est vertigineuse. Il se trouve que j'aime tellement Miller, que ça ne m'a pas fait cet effet-là. Chaque jour était différent. Et chaque jour j'ai trouvé un chemin.

Michel Demierre obtient son diplôme de comédien au sein de la Section professionnelle d'art dramatique du Conservatoire de Lausanne (SPAD) en 1987. Il a notamment joué depuis sous la direction de Stanislas Nordey, Joël Jouanneau, Jean-Pierre Vincent, Gianni Schneider, François Marin, Claude Régy, Darius Peyamiras, Julien Mages. En 2018, il fonde la Compagnie des Mots Doubles. *comedien.ch*

114



Du 13 au 25 mars 2023

Machine sans cible

de Gildas Milin

115 **Giulia Crescenzi**
Diane Dormet
Maxime Reichard
Nicolas Roussi

Pourquoi avoir sollicité une bourse d'exploration ?

Maxime: LeLabō est un outil professionnel qui répond à un besoin. Dans nos métiers, c'est absolument nécessaire de faire de la recherche pure. Un tel lieu manquait dans le paysage.

Diane: Après le Covid, on s'est retrouvés clairement en galère parce qu'on avait fini l'école de théâtre des Teintureries sans avoir présenté de spectacle de sortie. On a eu envie de continuer à travailler ensemble. On s'est rencontrés pour faire des lectures, découvrir des textes. On s'est rendu compte qu'on était intéressés par la question des liens: qu'est-ce qui relie les êtres?

Comme on s'aime beaucoup, on a réfléchi à comment travailler ensemble en collectif, en mettant en place un cadre qui préserve avant tout notre lien, justement.

Nicolas: Lorsqu'on se forme dans une école de théâtre, on est poussé à explorer des endroits de soi en jeu qu'on ne connaît pas trop. Dans un contexte professionnel, on est le plus souvent engagé pour ce qu'on sait déjà faire.

Au Labō, on peut de nouveau se perdre, continuer de se découvrir.

116 Comment comprenez-vous les notions d'exploration et recherche ?

Diane: Dans la notion d'exploration, il y a pour moi la notion de tabula rasa, le fait de partir de zéro. On rêve de ce qu'on peut trouver, mais sans savoir quoi, ni comment, ni sous quelle forme. Explorer, c'est comme prendre une fusée pour aller sur une autre planète, partir à la découverte, se laisser surprendre. Dans une recherche, on dessine plus précisément les contours du projet à mener. On peut aussi être surpris, mais on a plutôt tendance à tomber sur ce qu'on avait envisagé.

Nicolas: Pour moi, au théâtre, la recherche se passe plutôt à la table. On est là, face à un texte, on en tire des éléments et on se demande lesquels seraient intéressants à mettre en jeu. L'exploration vient après la recherche. Elle est plutôt liée au plateau. Elle consiste à pousser une proposition de jeu le plus loin possible. C'est comme si l'exploration était la traduction au plateau de ce qu'on avait préparé avant, pendant la recherche.

Giulia: On porte en soi un côté enfant et un côté adulte. Pour moi, c'est plutôt l'enfant qui explore au plateau et l'adulte qui fait la recherche à la table, même si certaines sessions de recherche ressemblent à une exploration. Elles se mélangent, s'entrecroisent, se nourrissent l'une l'autre. L'enfant va répondre au plateau à la question posée à la table par l'adulte. Et l'adulte peut demander à l'enfant d'attendre, de faire autrement. C'est ainsi qu'on fait communiquer en soi l'enfant et l'adulte.

Maxime: Pour répondre, je vais prendre l'exemple

117 de l'industrie automobile. Dans les espaces dévolus à la recherche, on se demande comment améliorer un moteur pour le rendre plus efficient. On met en synergie plusieurs cerveaux qui cherchent à comprendre pourquoi et comment abandonner un moteur thermique pour passer à un moteur électrique ou à hydrogène. Tout en faisant cela, on a le droit d'échouer. Je dirais même qu'on en a le devoir: échouer est une prérogative. Parce qu'on va tirer de l'échec des conclusions à partir desquelles on va essayer d'optimiser un moteur.

Dans la production, on va fabriquer en masse des moteurs et des voitures qui fonctionnent très bien. La recherche est donc essentielle. Elle permet d'explorer des nouvelles technologies et des nouvelles manières de les penser. Je trouve intéressant de remettre toujours en question ce que l'on connaît très bien. C'est comme ça que les choses évoluent, et qu'on peut évoluer.

Comment présenteriez-vous le texte exploré ?

Diane: Comment résumer l'action de *Machine sans cible*? Rodolphe convie chez lui des proches et des collègues de travail afin de discuter des liens entre l'amour et l'intelligence en présence d'un générateur numérique aléatoire, un robot dont les déplacements sont dus au hasard. Il envisage d'écrire sur ce sujet et propose à ses invités de faire une expérience concrète à partir de cette question: les déplacements du robot pourraient-ils être influencés par l'amour? En cours de discussion, ils apprennent que Rose, qu'ils attendaient, a eu un accident, qu'elle est dans le coma à

118 l'hôpital. Tous la rejoignent, à l'exception de Gildas, qui essaye de la maintenir en vie à distance, en lui exprimant son amour. Au fil de l'action, il y a des frottements entre l'univers dans lequel est bloqué Rose, qui n'est peut-être déjà plus dans son corps, et les vivants, qui discutent tout en l'attendant. Rose tente de communiquer avec eux, vient habiter leurs corps. Dans des entretiens qu'on a lus, puisque ce n'est pas explicité dans le texte de la pièce, Gildas Milin dit clairement que les personnages bégaiement à chaque fois que Rose se manifeste.

Nicolas: Ces bégaiements, ces bugs, retranscrits dans le texte, me font penser aux interférences qu'il peut y avoir sur une radio piratée par les ondes d'une autre radio. C'est comme si la parole des personnages étaient parasitée par celle de Rose. L'écriture de la pièce est singulière. Les personnages ont des échanges très terre à terre, du type: «Est-ce qu'il y a assez de café?», «Est-ce que ça enregistre encore?», «Est-ce que ça vous dérange si je fume?»

Au cours de l'action, il y a une alternance entre des scènes de groupe et des «plongées dans l'intime», qui se font face aux autres, en cours de conversation. Lors de ces plongées, un personnage donne son point de vue sur les liens entre amour et intelligence, parle de ses expériences passées, réagit à ce qui a été dit auparavant. Gildas est le seul à ne pas avoir de plongée intime, à témoigner au présent des liens qui existent pour lui entre amour et intelligence, en déclarant à Rose: «Je t'aime, ne pars pas. Je t'aime.» Ces plongées sont très poétiques, c'est à cette occasion que les personnages bégaiement. Un

119 personnage dit, par exemple: «Dé té dé té dé dé dé té détérioration». Ça me fait penser à la poésie qui bégaie de Ghérasim Luca. Au fur et à mesure que l'action avance, les bégaiements s'intensifient, apparaissent dans les scènes de groupe. Dans la pièce, par ailleurs, il n'y a pas de ponctuation à l'exception des points d'interrogation.

Diane: Dans un entretien, Gildas Milin relève que le point est une convention pour fermer le sens à la fin de la phrase. Il ajoute: «Je ne vois pas comment laisser un seul point alors que " je n'entends" jamais "la fin du sens " pas même à la fin d'une représentation. Le sens s'arrête-t-il même à la fin d'une vie?» Dans son écriture, tout est ouvert. Cela donne une grande liberté d'interprétation.

A partir de quels outils techniques ou poétiques avez-vous exploré ce texte ?

Diane: Avant notre arrivée au Labō, on n'avait pas envie que notre amitié soit abimée par des relations de travail. On avait donc réfléchi à une méthodologie de travail qui laisse de la place à de l'aléatoire. Il s'agissait pour nous d'annihiler l'ego au sein du collectif.

Giulia: On avait défini des consignes, et on souhaitait en tester une ou deux par jour. Finalement, on n'a pas du tout fonctionné comme ça. On a travaillé sur la fréquence du présent. On est restés poreux, comme les personnages sont poreux à la fréquence de Rose. On s'est laissé guider de manière organique. Dans un collectif, c'est loin d'être si évident de suivre le flow du présent. C'est une démarche avant tout

120 sensible, qui peut être testée et validée dans des espaces comme leLabō.

Nicolas: Avant de venir au Labō, on avait chacune et chacun de son côté réuni du matériel à partager par la suite, dans le but de créer un imaginaire commun, de nourrir le rapport au texte, de charger le travail au plateau. Au début, pour installer une ambiance propice à la création, on a travaillé sous l'inspiration très forte d'Eliane Radigue, une des fondatrices de la musique synthétique. On disait du texte sur certaines de ses compositions, sans se soucier du sens, en cherchant à le faire sonner comme s'il faisait partie du son ambiant. Par la suite, on a regardé beaucoup d'images en lien avec les thèmes de l'étrange, du mystère et du mystique à traiter par la suite sur le plateau.

Au cours du travail, on s'est demandé entre autres comment parasiter une émotion et Giulia a amené le rire comme un outil. Elle s'est mise à rire dans une réplique où il y avait des bégaiements. On ne s'y attendait pas. On la voyait être là, rire, puis reprendre son récit, qui n'était en fait pas drôle. C'est comme si elle était possédée par Rose.

On a travaillé dans la bienveillance avec des outils qui s'inspirent de la météo. Il s'agit de se demander comment on se sent; de se rendre compte qu'à tel moment l'ambiance est peut-être plombée et qu'il est possible de retrouver de l'énergie en écoutant de la musique et en dansant; de brasser les énergies pour repartir. C'est bien de prendre le temps de se demander comment les gens vont, de savoir ce qu'ils ressentent, d'avoir une attention aux autres, de lâcher

121 par moments au lieu de forcer. Au cours du travail, on a pu être tantôt moteur tantôt suiveur. On s'est passé le relais.

Qu'avez-vous mieux saisi ou découvert lors de cette exploration ?

Maxime: Cette semaine, on a fait un exercice de témoignage sur des expériences personnelles. J'ai compris très concrètement combien il était important pour moi de partir d'émotions que j'ai pu éprouver pour nourrir mon interprétation et mon rapport à la fiction. Oser plonger dans l'intimité, être nu de soi à soi, m'aide à avancer, à avoir une plus grande force propositionnelle. Parce qu'il y a une forme d'honnêteté.

Giulia: J'ai découvert que le texte était comme une vibration sur laquelle swinguer et cela a changé tout mon rapport au texte. J'aime bien le terme swinguer parce qu'il y a l'idée de rebond. J'ai développé une attention plus aigüe au texte. Peut-être parce le texte n'a pas de ponctuation et que c'est à l'interprète de la définir.

Diane: Ca me conforte dans l'idée d'aborder le texte par en-dessous ou de manière neutre. Certains acteurs ont un style déclamatoire, une diction, un rythme qu'ils viennent poser sur un texte. Pour moi, il est difficile de recevoir un texte interprété de cette manière, je reste souvent à l'extérieur. Je préfère entrer doucement dans un texte, laisser l'identité du texte affleurer à la mienne et la synchronisation se faire peu à peu. Chaque texte a son rythme propre.

Nicolas: J'ai constaté qu'on dit et qu'on fait entendre

122 très bien un texte quand on arrive à prendre sa vague rythmique. C'est-à-dire quand la pulsation qu'on porte à l'intérieur résonne avec celle du texte, quand on prend le bon battement par minute, quand on n'est pas dé-rythmé. En tant que comédien, j'aborde le travail de manière assez instinctive. J'ai découvert aussi avoir besoin d'un cadre. Quand personne n'était en mesure de donner un cadre, j'en proposais un aux autres ou je m'en donnais un à moi-même. Ce cadre peut être purement formel, consister par exemple, à ne pas prononcer la lettre « e ». Avoir un cadre me met à endroit très concret. Sinon, j'ai l'impression de me rejouer moi-même.

En quoi cette expérience va-t-elle modifier votre pratique théâtrale ?

Giulia: Je donne des cours de théâtre à diverses populations. Dans ces espaces de transmission, je vais accorder une plus grande attention à la qualité d'état d'être de tous. Le sujet du texte, les thématiques soulevées, ce que nous avons vécu en collectif me confirment dans le fait que c'est plus agréable, plus puissant, plus juste de travailler sur un projet artistique en tenant compte des forces invisibles qui nous entourent. Aujourd'hui, on ne peut plus faire sans.

Diane: On a travaillé *Machine sans cible* en le croisant avec d'autres textes, notamment avec *Ovni* d'Ivan Virpaev, une pièce dans laquelle des personnages témoignent de leur rapport avec l'univers extra-terrestre. On s'est rendu compte que les écritures étaient très différentes. Celle de Gildas Milin agit

123 de manière très concrète. Comme elle est privée de ponctuation, elle permet à l'actrice ou à l'acteur de transmettre aux spectatrices ou aux spectateurs l'émotion vécue sur le plateau. C'est une préoccupation qui accompagne mon travail personnel et je pense que je ferai davantage attention à ces écritures qui détiennent un tel pouvoir de transmission de l'émotion.

Nicolas: Je me suis trouvé à un endroit où je n'avais rien à prouver. J'espère que j'arriverai à infuser ça dans mes prochains projets, et dans ma vie aussi.

Maxime: A ma sortie de l'école, et avec le séisme provoqué par la crise du Covid, je suis tombé de haut. J'ai découvert que dans le milieu théâtral, on travaille dans la peur, dans le doute, avec des égos surdimensionnés. J'ai reçu comme des coups de couteaux dans le dos. Ces deux semaines m'ont confirmé dans le désir et la nécessité de travailler avec des personnes qu'on aime, de travailler avec ce qu'elles amènent et ce qu'elles sont.

Que retirez-vous de cette expérience menée en dehors de tout enjeu de production ?

Nicolas: Ça change tout: dans les rapports humains et dans le rapport qu'on peut avoir au plateau. Quand on fait une production, on a souvent peu de temps et il faut très vite trouver une proposition qui marche. Cette proposition n'est pas toujours la plus profonde ou la plus génératrice de sens. Parfois, à vouloir être trop efficace, on se ferme des possibilités. Durant ces deux semaines, on n'a pas ressenti de pression. On a fait du travail à la table, du plateau et on s'est nourris

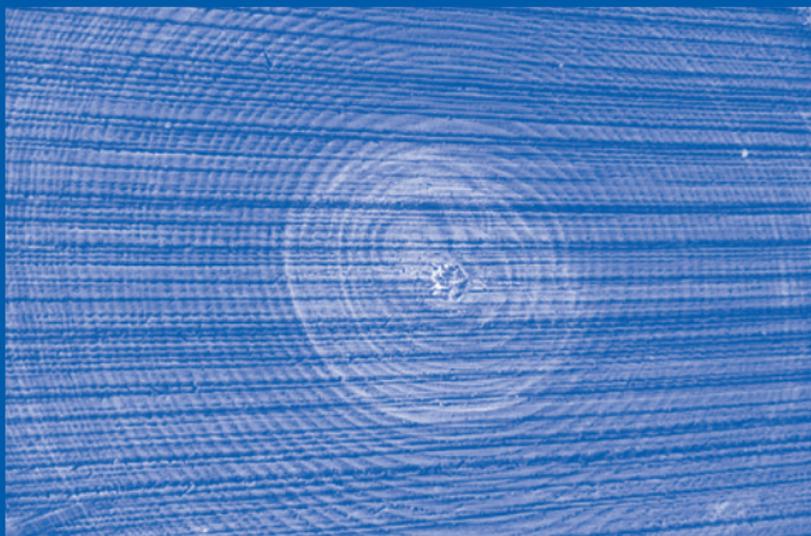
124 comme dans un processus de création. Sauf que si on avait eu le gros stress qu'amène une création, on ne serait pas allé chercher si loin et on n'aurait pas été surpris par autant de choses.

Giulia: On a travaillé dans un espace où tous les possibles restent ouverts. C'est précieux. On ne peut pas créer un tel cadre et une telle ambiance de travail de manière artificielle. On ne peut même pas les retrouver dans le contexte de la création d'un spectacle pour lequel on aurait un long temps de préparation et de répétitions.

Maxime: On peut se réunir dans un appartement pour lire des textes qui nous intéressent, en discuter. J'ai été surpris de constater que lorsqu'on le fait dans un espace scénique bien équipé la parole a un impact très différent: elle est plus concrète, parce qu'on peut très vite la mettre en jeu sur un plateau.

Diane: On a été surpris de choses qu'on ne s'attendait ni à voir, ni à expérimenter. On est allés loin, en faisant parfois n'importe quoi, et subitement, quelque chose a émergé. On a découvert qu'une voie qu'on pensait être alternative peut devenir le chemin principal. Le fait de se perdre nous a permis d'élargir le propos. On a découvert et développé un univers beaucoup plus large, plus grand, plus profond, plus gigantesque, parce qu'on a eu le temps de se perdre. Notre imaginaire commun s'est d'autant plus nourri et enrichi.

Giulia Crescenzi, Diane Dormet, Maxime Reichard et Nicolas Roussi obtiennent leur diplôme de comédien ou comédienne à l'Ecole de théâtre des Teintureries en 2020. Depuis, et entre autres, Giulia Crescenzi a joué sous la direction de Delphine Lanza et Dorian Rossel ; Nicolas Roussi sous celle de Jean-Baptiste Roybon tandis que Diane Dormet et Maxime Reichard ont joué devant la caméra de Maxime Perrin. *comedien.ch / instagram.com/dianedormet*



Du 10 au 23 avril 2023

Le Gardeur de troupeaux

de Pessoa

Traduit du portugais par Jean-Louis Giovannoni, Rémy Hourcade et
Fabienne Vallin

Avec la participation de Georgia Rushton et de Nicolas Noël

127 **Antonin Noël**

Pourquoi avoir souhaité disposer d'une bourse d'exploration ? Depuis ma sortie en 2019, et cette réalité a été renforcée par la crise du Covid, j'ai été confronté au fait qu'il n'existe aucun lieu qui encourage une quelconque façon de travailler qui ne tiendrait pas à un résultat. La création du Labō est donc très importante. J'ai postulé pour disposer d'un espace dans lequel entamer un travail qui pourra grandir de façon organique, dans une temporalité organique.

Comment définiriez-vous les notions d'exploration et de recherche? L'exploration permet de préciser l'axe qui sera celui d'une recherche. Lors d'une exploration, je pose un point de départ, je mets le moins de limites possibles, ouvre le plus de portes possibles avant de savoir lesquelles fermer. J'ai en moi une galaxie d'œuvres qui m'ont marqué et qui m'aident à poursuivre le travail. Je ne recommence donc jamais de zéro. Lors d'une recherche, je place en point de départ une porte que je garde ouverte et plonge dans un travail d'approfondissement. Quitte à me dire à un moment: « J'ai pris le faux chemin, je reviens un peu en arrière pour reconsidérer certaines choses. »

Comment présenteriez-vous *Le Gardeur de troupeaux de Pessoa* ? *Le Gardeur de troupeaux* est un recueil de poèmes d'Alberto Caero, l'un des hétéronymes de Pessoa. Je lis le début du premier poème, dans la nou-

128 velle traduction française de Jean-Louis Giovannoni, Rémy Hourcade et Fabienne Vallin: «Je n'ai jamais gardé de troupeaux / Mais c'est comme si j'en avais gardé». Et plus loin: «Quand je m'assieds pour écrire des vers / Ou que me promenant par des chemins de traverse, / J'écris des vers, sur le papier qui est dans mes pensées, / j'ai la sensation de tenir le bâton d'un berger. / Et je découvre un autre moi-même.» A lire, je comprends que ce gardeur de troupeaux, qui n'en est pas, entretient une proximité très forte avec la nature. À force de l'observer, il laisse divaguer ses pensées, les écrit et acquiert un regard sur le monde très différent des gens qui n'ont pas cette même proximité avec la nature. Dans les poèmes apparaissent des thèmes très forts. Qu'est-ce que la nature? Qu'est-ce que l'homme au sein de la nature? Il y est question de l'humain, de ce qu'il fait du lien à la nature, des histoires qui peuvent s'en dégager. Qu'est-ce qu'on raconte quand on sent ne pas avoir prise sur les choses? On raconte des mythes, des légendes, des histoires qui pourraient expliquer le rapport à ce «plus grand que soi», le rapport à Dieu ou à la notion de Dieu. Son rapport subjectif à la nature le met assez naturellement sur le chemin de la création.

On trouve beaucoup d'images très concrètes dans ces poèmes. «Penser dérange» écrit le narrateur dans le premier poème, et il ajoute: «Penser dérange comme marcher sous la pluie quand le vent redouble et qu'il semble pleuvoir davantage.» C'est comme si dans une langue inventée «déranger» se dirait «marcher sous la pluie quand le vent redouble et

129 qu'il semble pleuvoir davantage ». Qu'est-ce qu'être dans la nature ? Ce sont des sons, des odeurs, des textures, éventuellement le goût, et surtout des images. Quand nous prenons conscience de nos cinq sens, nous changeons le regard que nous portons sur nous, et cela influence potentiellement l'acte artistique. Dans tout acte artistique, il y a pour moi des échanges incessants entre le dedans et le dehors : me nourrir du dehors influe le dedans ; et ce que je ressens dedans me donne une autre lecture du dehors.

Comment avez-vous mené votre travail d'exploration ? J'ai un schéma de pensées en arborescence. La découverte de *L'Atlas* d'Aby Warbug a inspiré ma méthode de travail. Je l'utilise systématiquement au moment d'aborder un nouveau projet. Sous la forme de mindmaps, de cartes heuristiques, je crée comme une galaxie autour d'un centre que je définis au début de mon travail. Quand je lis *Le Gardeur de troupeaux* très vite apparaissent dans ma tête des éléments en périphérie. Il y a *Manières d'être vivant* de Baptiste Morizot. Bien en amont de cet essai, il y a un constat : aujourd'hui on évoque un monde de demain dans lequel certaines espèces n'existeront plus. En écho à *Manières d'être vivant*, les poèmes de Pessoa proposent de reconstruire de façon très concrète un lien avec la nature à travers les cinq sens. Il y a un essai philosophico-littéraire de Corinne Morel d'Arleux. Dans *Plutôt couler en beauté que flotter sans grâce*, elle évoque le navigateur Moitessier qui a renoncé à gagner une course en mer alors qu'il avait trois jours d'avance sur ses

130 concurrents. À partir de cette histoire, elle traite de la manière dont on peut résister, refuser de gravir les échelons tels que proposés par le néolibéralisme et le capitalisme très puissants dans lesquels on vit aujourd'hui. Dans cet axe éco-politique, j'ai intégré les fictions d'Alain Damasio, l'auteur aussi de la postface de *Manières d'être vivant*. Il porte un regard très réveillé sur le monde; et s'interroge: qu'est-ce que la technologie? Qu'a-t-elle changé dans nos relations? Quels sont les futurs possibles?

De même, j'ai développé un axe imaginaire autour de la figure du berger en dégageant des thèmes ou en la confrontant à d'autres personnages de fiction. La solitude du berger m'a renvoyé à des auteurs ayant écrit sur ce thème, comme Michaux. Ça m'a amené à écouter aussi des podcasts de gens s'étant mis en retrait du monde. M'est apparue la préoccupation d'un retour à la simplicité. Comment vivre dans une maison la plus autosuffisante possible? Comment vivre en symbiose avec un environnement, sans essayer de le maîtriser, en l'acceptant tel qu'il est, en essayant de s'y fondre sans laisser trop de traces? A suivi – entre autres - la notion d'humilité. J'ai pensé à un personnage de *La Porte* de Magda Szabo. Celui de la vieille dame, en lien avec la nature et les animaux, qui sait si bien lire la météo et le monde qu'on pourrait croire qu'elle a un super pouvoir. Cette figure est en décalage avec celle d'un citoyen. Il y a eu alors la question du retour à la nature et j'ai pensé à *Blast*, une bande dessinée de Manu Larcenet. En passant une nuit dans la forêt, le personnage principal entend que ça grouille, que d'autres espèces

131 vivent. Il note: «Le silence comme la solitude sont des inventions poétiques. Il suffit d'une nuit allongé sur le sol de la forêt pour s'en convaincre.» Il prend conscience du fait que le monde ne s'arrête jamais. Enfin, j'ai dégagé un troisième axe autour des différentes manières d'aborder et dire la poésie. J'ai amené avec moi *La Nuit remue* de Michaux, qui me poursuit depuis très longtemps et où il aborde le rapport à son corps, à ses sens, à l'exploration. J'ai pris aussi *L'Enfer* de Dante. On y trouve des images si viscérales, des odeurs, des bruits. En tant qu'acteur, plonger dans le concret de ces images aide à comprendre comment leur donner corps et les transmettre au public. J'ai pris encore *Les Confessions* de Saint-Augustin. Je m'y suis intéressé non pour sa thématique mais pour explorer une façon de s'adresser à quelqu'un ou à quelque chose de plus grand que soi. Comment s'adresse-t-on au monde? J'ai laissé ces trois axes se développer presque tout seuls pour rassembler du matériau et ne fermer aucune porte.

Comment avez-vous plongé par la suite dans l'univers de Pessoa et qu'avez-vous davantage saisi ou découvert au cours de votre exploration ? La technique passe, pour moi, par le fait de savoir ce qu'on énonce, et de s'intéresser aux divers degrés d'énonciation en définissant les adresses du texte. Après une première phase passée seul à rassembler de la matière, j'ai travaillé trois jours avec Georgia Rushton. Nous avons d'abord lu à deux voix, et dans leur continuité, les quarante-neuf poèmes du *Gardeur de troupeaux*. J'ai lu les poèmes impairs et Georgia, les poèmes

132 pairs. On a ainsi alterné les moments de lecture et d'écoute. La lecture a duré trois heures. On s'est rendu compte que l'accumulation et la répétition de certaines thématiques épuisaient les poèmes et leur faisaient perdre en force. J'ai été confirmé dans l'intuition qu'il valait mieux travailler sur un choix de poèmes qui nous attiraient – peu importe la raison: qu'ils nous aient touchés, semblé challengeants, ou intéressants oralement. On a échangé sur nos manières personnelles d'aborder la poésie. Georgia lit beaucoup à voix mentale. Je lis principalement à haute voix. On s'est questionnés: quelle est la différence entre dire de la poésie ou la lire? Quelle importance accorder à des composantes du texte comme la ponctuation et la mise en page? On a décidé de respecter parfois la ponctuation et de tenir compte de la mise en page, en prenant un temps de silence après chaque retour à la ligne; et d'en faire fi d'autres fois pour dire les vers comme si on était en train de parler au quotidien dans un bistrot. On a travaillé très vite à partir des notions de contraste et de relief. Comment, en passant par d'autres textes, peut-on peut-être mettre en valeur certains aspects de Pessoa? Mes références sont entrées en résonance avec celles amenées par Georgia. La notion de contraste est opérante non seulement à partir des références rassemblées autour d'un texte, mais aussi dans le travail fait sur le texte et sur les différentes manières de le dire. Quand on dit un poème sans créer de contrastes, sans alterner les rythmes, sans jouer avec la langue, on peut finalement très vite arrêter.

- 133 Pendant les jours de présence de Georgia, c'est elle qui a pris en charge les textes. On est partis du berger: qui est-il? Comment les mots le traversent? A qui s'adresse le berger? A lui? A plus grand que lui? A quelqu'un qu'il ne connaît pas, qui est juste de passage? A un ami? La question de l'adresse revient toujours à trouver un sens dans le texte et à définir la situation d'énonciation. On a repéré dans le texte les adresses les plus opérantes et on a très vite intégré dans la mise en voix des silences pour trouver le calme qui permettent aux mots de résonner. Il s'agissait de se laisser porter par un mouvement qui ne s'arrête jamais, qui avance au rythme que l'on décide lorsqu'on est en train de lire, avec des temps à prendre qui pouvaient être infinis si on en ressentait le besoin. On a évité l'emphase d'un crescendo infini, qui épuise le texte. Il ne permet pas de restituer la notion d'observation présente dans les poèmes, avec un narrateur qui se dirait: «Quelque chose passe. Je le note tout en restant ouvert à ce quelque chose d'autre qui peut-être passe. Et là, je le vois.» Il fallait laisser les choses ouvertes, sans accentuer l'ouverture, et décider au moment le plus opportun de fermer le mouvement. Je viens de la musique, je fais des percussions. Le rythme est donc très important pour moi. Et le silence aussi. Le rythme existe parce qu'il y a du silence. Dans l'interprétation, il s'agissait encore de donner corps de manière organique aux images présentes dans les poèmes. Qu'est-ce que le soleil? Le soleil désigne-t-il bien le soleil ou Dieu? Qu'est-ce que la pluie? Faut-il mettre en opposition le soleil et

134 la pluie? Il s'agissait donc de comprendre comme cette météo infuse dans le texte, quel était le degré d'image à considérer. Au premier degré, je dis «Il pleut», parce qu'il pleut en effet dehors et que j'ai envie de rester à l'intérieur. À un autre degré, je dis «Il pleut» pour dire «Je suis triste», «Il pleut en moi». Je comprenais clairement si Georgia était juste dans son interprétation selon qu'elle parvenait ou non à donner corps à ce qu'elle disait. Je reprends le premier vers du poème: «Je n'ai jamais gardé de troupeaux, mais c'est comme si j'en avais gardé.» Je pouvais tout de suite percevoir si elle avait envie ou non de garder un troupeau. Les moments qui m'ont paru les plus justes sont ceux où j'ai vu Georgia fermer les yeux et laisser son corps vivre et bouger au fil du texte. Elle n'était plus là pour personne, elle n'était pas en train de jouer. On était alors pour moi dans l'organique pur. Je n'ai jamais demandé à Georgia de m'expliquer ce qui se passait en elle, ni pourquoi elle avait été touchée. Ça lui appartient. Je lui demandais juste de garder, pour elle-même, une trace de ces magnifiques chemins qu'elle explorait. Après le départ de Georgia, j'ai échangé pendant un à deux jours avec mon père Nicolas Noël, avec qui je partage un même attrait pour la littérature au sens large et la nécessité de poser un regard alternatif sur le monde. Il m'a apporté de nouvelles références théoriques et politiques. Quand j'ai repris seul le travail de mise en voix, je me suis appuyé sur l'essence du travail fait avec Georgia. C'était beaucoup plus intime et moins difficile. Je sais quand les images me parlent. De manière plus concrète, je me suis enregistré. Ça

135 m'a permis de me concentrer sur ce qui se passait oralement. J'ai pu et je peux m'enregistrer pendant une demi-heure à dire un même paragraphe jusqu'à ce que j'aie l'impression d'en saisir les mouvements. J'ai en fait documenté chacune des étapes de l'exploration par des notes et des enregistrements audio ça me permet de garder une trace de l'évolution de mes pensées et des essais d'interprétation. Grâce à cette exploration, j'ai découvert des sensations organiques nouvelles. C'est fou, parce que cette notion d'organicité nous fait revenir à l'origine de mon travail sur Pessoa. C'est organique d'être dans la nature. C'est organique de créer.

Cette exploration va-t-elle modifier votre pratique théâtrale ? Si changer, c'est opérer un tour à 180 degrés: non. Si changer, c'est s'enrichir au travers de nouvelles expériences: oui. Depuis que je fais du théâtre, j'empile des expériences. C'est donc une expérience de plus dans laquelle j'ai plongé.

Que retirez-vous de cette exploration menée en dehors de tout enjeu de production ? J'ai fait en toute liberté un travail d'exploration pure. Si je peux être intellectuel, je suis aussi très instinctif sous d'autres aspects. J'ai amené des références de manière instinctive. À force d'en discuter, de tourner autour, j'en ai identifié la raison, compris la manière dont elles alimentaient mon approche de Pessoa. J'ai ouvert de nombreuses portes. Dans une logique de production, j'aurais dû en fermer plus vite, sans avoir pu en ouvrir autant. Aujourd'hui, j'ai une ligne

136 directrice. Des portes se referment déjà, mais je sais pourquoi. Je parle autrement du projet avec lequel je suis venu au Labō. Dans une logique de production, j'aurais dit: «Je bosse *Le Gardeur de troupeaux*.» Si dans deux ans, je me lance dans une création à partir d'un seul poème de Pessoa je sais qu'il serait tout aussi valable. Parce qu'il serait né de cette exploration pure. Et c'est beau de penser ça.

Antonin Noël obtient son Bachelor Théâtre à la Manufacture – Haute école des arts de la scène à Lausanne en 2019. Il a depuis joué, entre autres, sous la direction de Bastien Semenzato et Sarah Eltschinger. comedien.ch



Du 10 au 23 avril 2023

Le Cid

de Corneille

En collaboration avec Lisa Veyrier

139 **Arnaud Huguenin****Pourquoi avoir postulé pour une bourse d'exploration ?**

J'ai connu Lisa Veyrier à la Manufacture. Quand on était ensemble au plateau, on s'est rendu compte que ça vibrait très fort chez l'une et l'autre, et que cette vibration était ressentie aussi par le public. À la sortie de l'école, nous avons ressenti le désir d'approfondir cette connexion dans le jeu en travaillant ensemble. On l'a fait sur de courtes périodes car les lieux de résidences coûtent cher. On a travaillé sur des textes parlant d'amour et issus de notre héritage culturel afin de les questionner et comprendre ce que cela racontait sur nous-mêmes, comme *Cyrano de Bergerac* de Rostand, *Ruy Blas* de Victor Hugo, *Bérénice* de Racine. On s'est intéressés aussi à *Foodie love* d'Isabelle Coixet, une série télévisuelle espagnole qui avait été diffusée sur Arte. Les conditions pour l'obtention d'une bourse au Labō recoupaient nos désirs. On a donc postulé pour disposer d'un lieu, chercher en toute tranquillité, sans avoir de souci de gestion, ni de financement.

Quelle distinction faites-vous entre une recherche et une exploration ?

L'exploration est liée à l'idée d'aventure. On part à la découverte d'un paysage, on fait une balade sans avoir aucun but, aucune volonté de trouver. Dans le milieu théâtral, et je l'ai beaucoup entendu à la Manufacture, on utilise le mot « recherche » quand on fait un travail qui n'est

140 pas lié à la création, ou qui est en partie seulement lié à la création. Peut-être qu'on utilise le mot « recherche » par esprit d'efficacité. Quand on mène une recherche, on explore différents endroits ou niveaux de jeu, avec l'idée de trouver quelque chose. L'exploration fait partie de la recherche. Quand on se lance dans une recherche, on sait que parfois on peut ne pas trouver.

Comment présenteriez-vous le texte exploré ? Avec Lisa, on a choisi de travailler sur *Le Cid* en se focalisant sur les personnages nobles de Rodrigue et de Chimène. Ils s'aiment et se retrouvent dans un conflit de loyauté parce qu'ils ont reçu en héritage la valeur de l'honneur à tout prix, qui mène à la violence. À travers leur histoire, on voulait comprendre avec Lisa comment aller aujourd'hui à la rencontre de l'autre dans une relation amoureuse hétérosexuelle, et comment assumer un héritage patriarcal. On s'est questionnés aussi sur l'héritage théâtral. Quand on apprend à faire du théâtre, on est amené à jouer des classiques. On pourrait dire que tout en apprenant à devenir comédienne ou comédien et en jouant des scènes d'amour, en interprétant les sentiments de personnages qui aiment ou qui s'aiment, on apprend aussi à aimer en tant qu'adolescente ou adolescent. La relation entre Rodrigue et Chimène est faite d'amour et de violence. On peut croire parfois que l'amour tel que vécu par les personnages est le véritable amour. Or on interprète sur scène des émotions extrêmes. On a pensé avec Lisa aux performances sexuelles montrées dans les films pornographiques. On s'est

141 dit qu'on faisait parfois des performances émotionnelles, en performant des émotions extrêmes, qui sont loin de la réalité. Traiter de la problématique de l'héritage nous a remis en question. Comment faire avec tous nos héritages? Faut-il les brûler ou les réinventer? Et comment les réinventer ou en inventer de nouveaux?

A partir de quels outils avez-vous mené votre exploration ? On a travaillé la scène 4 de l'acte III. C'est la première fois dans la pièce que Rodrigue et Chimène se rencontrent. Ils racontent ce qui s'est passé, s'envoient des horreurs au visage. Rodrigue offre sa vie à Chimène. Elle ne veut pas, mais veut aussi venger son père. Pour explorer cette scène, on s'est basés sur les études d'Anatoli Vassiliev, selon la réinterprétation qu'en a faite Nicolas Zlatoff. Tout comme Lisa, c'est avec lui que j'ai découvert cet outil. À la base, cette technique a été conçue pour aider une comédienne ou un comédien à apprendre son texte. Elle n'est pas spectaculaire. On commence par lire une première fois le texte, puis on va sur le plateau pour raconter la scène en passant au «je» et au «jeu». Par exemple: «J'arrive dans la scène et je dis " Tu as tué mon père ". Oui, parce qu'il faut savoir que mon père, c'est tel et tel. Et donc j'arrive devant toi et je te dis ça, ça et ça.» On déroule le fil monologique du personnage interprété. Dans une scène dialoguée, on enchaîne toutes les répliques de ce personnage sans se soucier de celles de l'autre personnage. On donne la motivation qui vient à l'esprit sur le moment, en la trouvant dans la pièce

142 ou dans le hors-texte, comme dans sa propre vie. On peut être proche par moments de la psychanalyse. On revient ensuite à la table, on relit le texte et on réalise: «J'ai oublié ça, ça, ça, et ça.» On essaye de se souvenir des éléments qu'on avait oubliés et on repart au plateau. On recommence ainsi, inlassablement. En pleine étude, on peut avoir une fulgurance, comprendre soudain pourquoi on dit ça ou ça, comme si on comprenait profondément ce que l'auteur a écrit. Chaque partenaire de jeu va passer par tous les personnages de la pièce. C'est ainsi qu'avec Lisa, on a interprété tour à tour Rodrigue et Chimène. Ça complexifie le personnage. Ça lui donne différentes sensibilités. Quand on voit un partenaire de jeu faire d'autres propositions sur le plateau, on est touché dans l'intellect et l'émotionnel. Ça aide à fixer les phrases et les mots.

On peut déplier un fil monologique d'une manière dite psychologique. On avance à l'aveugle d'une réplique à l'autre jusqu'à la fin de la scène, en découvrant au fur et à mesure ce qu'on est en train de dire. Par exemple: «J'arrive. Mon père vient de mourir. Je suis dévastée. Je vois Rodrigue et je m'effondre. Parce que c'est trop dur de le voir. Parce que je ne veux pas le voir. Parce que je ne veux pas savoir ce que je vais lui faire.» On peut aussi déplier un fil monologique d'une manière dite ludique. On avance cette fois en visant un objectif qui se situe le plus souvent à la fin de la scène, ou plus loin encore dans l'action. Par exemple: «J'arrive. Mon père vient de mourir. Je suis dévastée, mais durant toute la scène je vise ma dernière réplique: " Prends soin de te cacher

143 car si tu meurs, je meurs après toi.» Au moment où on fait se rencontrer sur scène les différents fils monologiques, ils se percutent l'un l'autre. On se fait avancer sans le vouloir, sans attendre même que l'autre parle. Avec cette technique, on apprend le texte par les pieds, à travers la chair, l'émotionnel. C'est pour ça qu'on finit par se souvenir des mots. Car peu à peu, il s'agit de dire les répliques telles qu'elles sont écrites dans le « texte dur », c'est-à-dire dans le texte de la pièce.

Avec Lisa, on a utilisé par ailleurs dans le travail une caméra. On a filmé les études pour garder une trace des diverses interprétations faites. Et on s'est servi de la caméra comme d'un œil extérieur. Ça nous a permis, en regardant les études réalisées, de repérer ce qu'on avait oublié, les blocages, les endroits peu clairs. On retournait ensuite au plateau pour reprendre.

Qu'avez-vous davantage saisi ou découvert sur le jeu de l'acteur ainsi que sur cette vibration partagée sur scène avec Lisa Veyrier ? J'ai découvert que le jeu de l'acteur est fragile. On joue aussi en fonction de ce qu'on vit dans la vie. Quand j'ai commencé à jouer, j'avais envie d'être un caméléon, d'ouvrir toutes les portes, de n'avoir aucun blocage dans le jeu, d'aller dans n'importe quel registre. Je voulais être un outil performant, ne pas avoir de limites. C'est comme ça qu'on apprend aussi le métier. Il faut être précautionneux. On peut très vite aller chercher et trouver un degré d'intimité, puis le voir surgir dans le jeu alors qu'on n'en a pas envie. La question est

144 de savoir quel est le degré d'intimité qu'on est prêt à mettre dans le jeu. Il s'agit de le définir clairement à chaque fois. Et ça ne se définit pas tout seul. Il faut qu'un metteur en scène ou une metteuse en scène ou autre pose dans le travail un cadre suffisamment safe. Il ne s'agit pas d'instrumentaliser l'actrice ou l'acteur, mais de l'accompagner dans son jeu. J'ai découvert aussi que j'étais fatigué de jouer des scènes de violence. En tant qu'acteur, dans le travail, on passe des journées entières à se mettre dans des états. La question se pose de nouveau: qu'est-on d'accord de mettre dans son jeu et jusqu'où? Peut-être que je mets trop d'intimité dans le jeu. Peut-être est-ce mon problème.

Il y a des scènes qui sont si intenses à interpréter, qu'on a pu se dire avec Lisa: «On ne va pas trop la travailler. On va bien la préparer et la passer qu'une seule fois.» Si on veut rester dans un cadre safe, il y a une manière de rentrer et une manière de sortir du jeu. Je pense que ça vibre autant dans le jeu avec Lisa parce que nous sommes conscients et d'accord de mettre à nu dans le jeu le plus profond de nous-mêmes pour servir la fiction. Quand je joue avec elle dans une scène du *Cid*, je parle à Chimène, mais je parle aussi à Lisa. D'une certaine manière, je mets dans le dialogue tout ce qu'elle connaît de moi et tout ce que je connais d'elle. Tout en continuant à interpréter les personnages de la fiction, on va introduire de l'insécurité en déclenchant de manière tacite un autre jeu. C'est comme si on se disait: «Ça, c'est le cadre de la fiction. Mais à un moment, quelqu'une ou quelqu'un va en sortir...»

145 Par exemple, Rodrigue dit à Chimène: «C'est terminé entre nous.» Derrière cette réplique qui appartient à la fiction, il peut y avoir un comédien en train de faire comprendre à la comédienne: «C'est terminé, la pièce est terminée, on arrête la scène.» Il peut dire encore: «C'est terminé, tu ne me parles pas comme ça» ou «C'est terminé, on ne jouera plus jamais ensemble» ou «Là, je suis en train de te dire qu'en tant que personne, je ne t'aime pas. C'est terminé. En tant que personne, tu me dégoûtes.» Tout en jouant, on fait entendre à l'autre: «Je suis à côté du cadre, là. Tu vois.» L'autre va frémir, et rétorquer implicitement: «Tu veux aller jouer de ce côté-là? On va y aller ensemble.» On comprend quand l'autre vient toucher un autre degré de réalité avec lequel on est tous deux d'accord de se mettre à jouer. Ça nous fait vibrer, et ça fait vibrer autrement notre jeu. On peut le faire, car on est dans une relation bienveillante, que le code est ludique et partagé, qu'on sait être dans un cadre safe. Au théâtre, à chaque fois qu'on met un cadre et qu'on en sort, on vient créer une réalité supplémentaire. On peut le faire indéfiniment, mais seulement quand on est regardé, c'est-à-dire en présence d'un public. Le faire quand on n'est pas regardé, c'est juste bizarre. C'est ce que j'ai découvert. La présence d'un public à qui on est en train de raconter sur scène une fiction permet et justifie le fait d'enlever dans le jeu toutes les couches.

Cette exploration va-t-elle modifier votre pratique théâtrale ? Oui, et à divers niveaux. Je vais essayer de prendre plus soin de l'humain. Je voudrais me

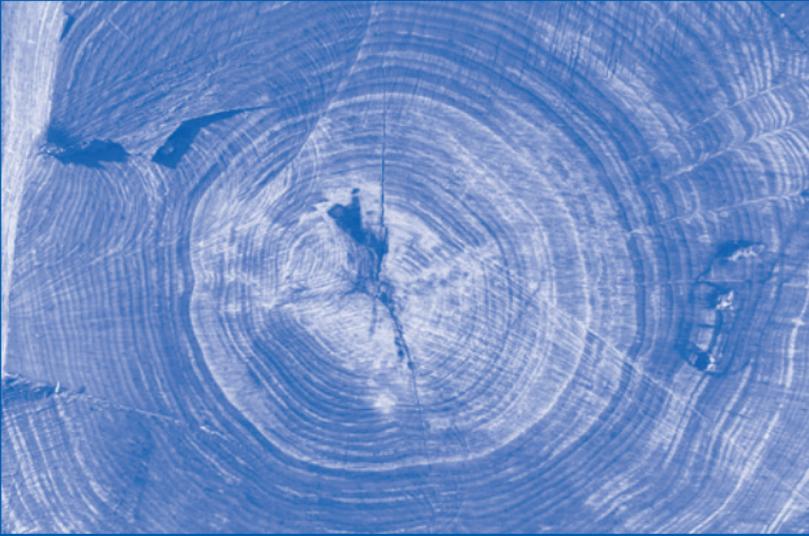
146 rappeler que rien n'oblige, que le timing est celui qu'il faut. Je fais partie de beaucoup de collectifs au sein desquels on est tout le temps dans le jeu et hors du jeu. Cette exploration m'a questionné sur la nécessité de travailler en étant accompagné par un regard extérieur. À l'avenir, je vais essayer d'être sur scène quand je suis sur scène et regard extérieur, quand je suis regard extérieur ; de mieux dissocier le faire (jeu) et le regarder (construction-dramaturgie). Je vais essayer de ne pas vouloir tout contrôler, de ne pas être constamment dans le mental en train de réfléchir à tout, de faire confiance au processus. Je me dis que si on se lance avec Lisa dans un prochain projet de recherche ou de création, comme on en a l'envie, il faut aller chercher un regard extérieur, ou plusieurs. On en a besoin, même si ce n'est qu'une fois par semaine, pour ne pas s'enfermer dans un huis clos.

Que retirez-vous de cette expérience menée en dehors de tout enjeu de production ? C'est fou de venir dans une salle, de se poser des questions, sur soi-même, les autres, la vie, de tenter d'y répondre sans avoir d'autres enjeux que de discuter, d'essayer, de chercher, de s'ouvrir. Lorsqu'on n'est pas dans la finalité d'une production, on n'a pas à rusher, on n'a rien à prouver, à devoir montrer. Travailler hors production m'a permis de redevenir étudiant, explorateur du métier. Quand on sort de l'école, on prend conscience de la réalité du métier, d'éléments qui viennent re-questionner le désir de faire du théâtre, qui l'éloignent ou l'enferment parce que des préoccupations autres

147 surgissent. On se retrouve à devoir parfois enchaîner les projets, à dire oui à un projet pour des raisons financières, ou parce que le chômage, ou parce qu'un tel... L'expérience du Labō m'a permis de retrouver et de suivre les priorités du cœur. Je vais essayer à l'avenir de laisser le cœur parler, de me demander dans tout ce que je fais: «Arnaud, de quoi as-tu envie?» D'y répondre et de suivre cette envie. Même si au final ça devait m'emmener ailleurs qu'au théâtre. Ce n'est pas grave.

Arnaud Huguenin obtient son Bachelor Théâtre à la Manufacture – Haute école des arts de la scène de Lausanne en 2016. Il a depuis joué ou dansé, entre autres, sous la direction d'Oscar Gómez Mata, Natacha Koutchoumov, Mathias Brossard, Ambra Senatore ou Mena Avolio et au sein de collectifs, tels TgSTAN, le collectif CCC - ensemble de Comédienne et Comédiens Ciel ouvert (CCC). En 2019, il cofonde à Lausanne le collectif CLAR. comedien.ch

148



Du 24 avril au 7 mai 2023

La Lamentable Tragédie de Titus Andronicus
de Shakespeare

Traduit de l'anglais par André Markowicz

149 **Ismaël Attia**
Coline Bardin
Vivien Hebert

Pour quelle raison avez-vous postulé pour une bourse d'exploration ?

Coline: On a postulé parce qu'on avait envie de poursuivre une recherche sur *Titus Andronicus* de Shakespeare, initiée par Ismaël et Vivien à la Manufacture. On s'est dit qu'à partir de ce texte il y avait matière à questionner la représentation de la violence sur la scène théâtrale d'aujourd'hui, tout en questionnant la manière de travailler en collectif.

Comment définiriez-vous les mots exploration et recherche ?

Ismaël: Explorer, c'est aller dans un endroit sans savoir ce qu'on va découvrir ; c'est avoir envie de traverser un espace qu'on fantasme, qu'on imagine, qui nous intrigue. Explorer, c'est se lancer avec désir et appréhension dans un espace qu'on ne connaît pas, qu'on n'a pas encore traversé physiquement. Rechercher, c'est partir dans un endroit où on pense pouvoir trouver ce que l'on cherche: un objet précis, un trésor, une cité perdue.

Comment présenteriez-vous le texte exploré et les enjeux de votre exploration ?

Vivien: On s'est appuyés sur le texte de *Titus Andronicus* traduit en français par Markowicz. Dans

150 cette version, le rythme du pentamètre iambique shakespearien est restitué par celui du décasyllabe.

Coline: On a étudié d'autres traductions françaises aussi, comme celle de Jean-Michel Desprats, qui accorde plus d'attention au sens qu'à la forme. Ismaël, Vivien et moi considérons *Titus Andronicus* comme l'une des pièces les plus violentes du répertoire théâtral classique et contemporain. Il y a une surenchère de violences. Tamora est la Reine des Goths, la barbare, l'étrangère. Elle est d'abord captive, mais l'empereur de Rome l'épouse. Devenue impératrice, elle décide de venger la mort de son fils aîné, qui avait été sacrifié par Titus Andronicus. Au premier acte, elle promet de tuer toute la descendance de ce gouverneur romain. Lavinia, la fille de Titus Andronicus est violée, et mutilée. On lui coupe la langue et les mains pour l'empêcher de dénoncer ses agresseurs. Dans cette tragédie, il y a viol, meurtres, démembrements, émascation, cannibalisme... ça n'en finit pas.

Vivien: Dans cette pièce de jeunesse de Shakespeare, les personnages semblent s'opposer sans nuances.

Coline: Face à Titus Andronicus, qui est très conservateur et qui respecte les rites et les traditions, il y a Tamora et son amant Aaron, un maure, des figures d'étrangers qui veulent détruire les normes qui structurent la société de Rome.

On a exploré cette tragédie à partir de trois axes de questionnements. Le premier concerne l'image et sa performativité. Comment représenter aujourd'hui la violence sur un plateau? Et que fait-on quand on la représente? Est-on en train de la dénoncer, de la

151 mettre à distance? Ou est-on en train de la cautionner, de la faire perdurer dans la société?

Ismaël: Le deuxième axe interroge le théâtre dans sa capacité à émouvoir à travers la représentation de violences aussi outrancières que celle de *Titus Andronicus*. N'est-on pas davantage ému par ces violences lorsqu'elles sont représentées par le prisme du cinéma plutôt que sur une scène de théâtre, où elles peuvent paraître très vite grotesques, comiquement gores?

Coline: Le troisième axe interroge la possibilité d'émouvoir au théâtre en recourant à la fiction après avoir fait le constat que la scène contemporaine est fortement teintée par la présentation d'autofictions, de témoignages.

Comment avez-vous exploré cette tragédie ?

Coline: On a lu *Viol* de Botho Strauss, une réécriture de *Titus Andronicus*. On n'a pas travaillé ce texte au plateau. On l'a considéré comme l'équivalent d'une étude, selon le sens que donne à ce terme Anatoli Vassiliev dans sa méthode pour le jeu de l'acteur. C'est comme si dans sa pièce, Botho Strauss racontait avec ses propres mots la tragédie de Shakespeare, tout en prenant de grandes libertés. Il l'actualise, ajoute des scènes, invente des personnages, comme celui d'un enquêteur.

Ismaël: Il met à distance. Il y a des scènes de théâtre dans le théâtre dans lesquelles un metteur en scène et des comédiens s'interrogent sur l'action, questionnent les rôles à interpréter. Botho Strauss transforme *Titus Andronicus* en un mythe universel que

152 tout le monde peut se réapproprier. Il nous a facilité l'accès au texte original. La tragédie de Shakespeare est plus éloignée de nous, parce qu'elle est située à une époque plus ancienne, et en raison aussi de sa forme versifiée et poétique.

Vivien: Botho Strauss nous a permis de rêver et d'imaginer tout ce qu'on peut créer sur un plateau à partir et à côté du texte de Shakespeare. Dans *Viol*, par exemple, Lavinia se défend, dit des insultes. Elle est beaucoup moins christique que la Lavinia de Shakespeare, beaucoup plus forte.

Coline: On a exploré essentiellement deux scènes de *Titus Andronicus*. On a travaillé tous les trois celle où Aaron pousse les deux fils de Tamora à violer Lavinia (Acte II, scène 1). Et Vivien et moi avons travaillé celle où Marcus Andronicus se retrouve face à Lavinia, muette; c'est la découverte de l'horreur (Acte II, scène 4). On a exploré ces scènes en faisant des études personnelles d'après la méthode de Vassiliev. Quand on se lance dans une étude, on commence par lire la scène et à dégager les étapes par lesquelles le personnage chemine. Par exemple, pour Marcus Andronicus: mouvement de surprise d'abord, en reconnaissant face à lui Lavinia; puis description des mutilations; enfin apitoiement. Après avoir fait ce travail à la table, on va sur le plateau et on raconte avec ses propres mots et à la première personne ce qui se passe dans la scène pour le personnage qu'on interprète. On doit trouver et comprendre ses motivations. On le fait parfois en touchant à des choses très personnelles. C'est pourquoi il est important qu'il y ait comme un contrat de confiance entre les

153 personnes qui participent à ces études. Par la suite, on n'utilise pas nécessairement ce qui a émergé durant cette étape de travail. On fait plusieurs études d'une même scène pour essayer de comprendre en profondeur le cheminement d'un personnage, pour le faire sien. Peu à peu, il s'agit d'en arriver à interpréter la scène et le personnage en ne passant plus par ses propres mots, mais en disant le « texte dur », c'est-à-dire les mots de l'auteur. C'est comme si le « texte dur » venait libérer au final l'interprète de toutes les explorations traversées.

Vivien: Comment se met-on dans la peau de deux personnes qui s'apprêtent à violer quelqu'un? C'est très difficile. C'est important de faire aussi un travail plus technique sur la voix et le souffle, la scansion du texte. On cherche à avoir une compréhension claire de la situation, des images qui traversent le texte, des mots qu'on dit pour que le public puisse à son tour bien comprendre ce qui se passe et les enjeux d'une scène.

Coline: Il ne s'agit pas de juger les personnages: tous, dans *Titus Andronicus*, accomplissent des actes horribles.

Vivien: La scène de découverte de Lavinia violée est injouable. Comment faire résonner avec force la violence d'une telle scène? J'ai commencé par pousser la voix, mais c'est fatigant, et à la fin de la journée j'avais mal aux cordes vocales. J'ai dit le texte au micro dans le noir, et la scène devenait plus intime. J'ai slamé le texte comme un rap pour esthétiser la violence.

Ismaël: Le micro est un outil intéressant de mise

154 à distance. Il opère comme un masque: on a moins peur du regard des autres, on se juge aussi moins soi-même par rapport à ce qu'on produit, on se sent plus libre.

Coline: Quand on scande un texte, on se focalise sur la rythmique, sur la poésie, sur la manière dont on va terminer la phrase, pour ouvrir l'intonation ou la fermer en fonction de l'enjeu de la scène et de l'intention du personnage. On peut scander le texte sans faire de pause, sans respiration, ou au contraire en le partitionnant. Sur scène, il s'agit d'essayer. Et les personnes qui assistent en regard extérieur disent l'effet que ça provoque en elle. Est-ce que la violence est esthétisée? Est-ce qu'on entend? Est-ce qu'on comprend? Faut-il maintenir le rythme? Si oui, sur quelle durée? Faut-il plutôt switcher, changer de rythme, de dynamique, de focus? C'est comme ça qu'on définit et qu'on ajuste peu à peu le jeu.

Vivien: Le fait de se concentrer sur la technique de sa pratique donne une grande liberté. On essaye et on observe. Il n'y a plus de psyché. Tous les doutes sur ce qu'on est en train de produire à travers des considérations de type psychologique sont annulés. On est comme un instrument.

Ismaël: Dans *Titus Andronicus*, il y a non seulement la violence qui passe par les mots, mais aussi la violence graphique. On a interprété Lavinia mutilée, en faisant des bandages à l'extrémité des bras. Lors du stage à la Manufacture, on avait fait usage de faux sang.

Coline: Pour représenter la violence, on a travaillé aussi avec les lumières, le micro, la voix scandée,

155 la fumée, les sons... On a mis des basses. On a été surpris. Certains effets fonctionnent. On cherche encore...

Qu'avez-vous davantage saisi ou découvert lors de votre exploration ?

Ismaël: Si elle est bien réalisée, la violence graphique peut fonctionner au théâtre. Elle peut révolter des spectateurs. Mais en général, elle est plutôt mise à distance. Par contre, la question de la violence psychologique se pose de manière plus frontale sur une scène, et elle peut avoir un vrai impact sur les spectateurs et les spectatrices.

Coline: Jouer une scène comme celle dans laquelle Aaron convainc les deux fils de Tamora d'aller violer Lavinia questionne et nous questionne encore. Cette scène devient soudainement encore plus violente quand, dans le cadre d'une étude, on la dit avec ses propres mots, à la première personne, en cherchant à comprendre les motivations du personnage, sans le juger. Il n'y a plus, en effet, la distance induite par le langage poétique de Shakespeare. Comment jouer une telle scène? Pourquoi la jouer? On est tous d'accord sur le fait qu'il s'agit d'une fiction. Et c'est pour ça qu'on a décidé d'y aller, de s'intéresser à *Titus Andronicus*, d'explorer cette problématique de la représentation de la violence. On a été confrontés dans le milieu théâtral, non seulement à l'école mais aussi à l'extérieur de l'école, à des réflexions qui interrogent. Certains trouvent aberrant qu'on puisse s'intéresser à *Titus Andronicus* dans la société actuelle non seulement parce qu'il y a un viol et une

156 surenchère de violences, mais aussi parce qu'il n'y a que deux rôles de femmes et de nombreux rôles d'hommes. Avec Ismaël et Vivien on s'est dit: « Ok, alors, pourquoi monter cette pièce aujourd'hui? Qu'est-ce qu'on en fait? Essayons.»

Ismaël: Aujourd'hui certaines personnes amènent leur morale dans l'art, ou celle qu'elles croient être la leur. C'est très bien qu'une morale existe. Mais à mon sens, l'art est amoral, ce qui ne veut pas dire qu'il est immoral. On croit tous les trois au pouvoir de la fiction. Quand je vais sur un plateau, je me sens libre parce qu'il y a fiction. Quand je suis sur un plateau et que je dis: « Bonjour, je m'appelle Ismaël. » Je ne suis déjà plus moi. Je joue à me jouer moi-même. Et quand je travaille un texte, j'y plonge avec une liberté totale.

Coline: Au cours de l'exploration, on a réalisé que ce n'était pas toujours évident de travailler à trois en collectif, qu'on se dilue parfois. On s'est rendu compte que c'était nécessaire d'avoir quelqu'un qui dirige de l'extérieur. On a occupé cette place à tour de rôle. On s'est partagé le lead.

En quoi cette exploration va-t-elle modifier ou conforter votre pratique théâtrale ?

Ismaël: J'ai été conforté dans la nécessité de plonger dans un texte à partir d'une consigne claire, du type: « scander la voix », « tenir telle pose pour dire le texte », « dire le texte avec telle intention ». La consigne m'aide à me focaliser. Elle me permet de suivre une ligne, d'adapter ou de changer au besoin, de me sentir libre dans mon jeu.

157 *Vivien*: Quand on est en train de créer, on ne doit pas être en même temps en train de juger. Quand j'étais enfant, je jouais. J'adorais entrer dans des mondes imaginaires, rêver. Le fait d'interpréter le pire des connards dans une pièce ne va pas teinter la personnalité qui est la mienne, l'individu que je suis. Quand on est comédienne ou comédien, on joue comme des enfants. C'est cette liberté que j'essaye de retrouver au théâtre.

Coline: J'ai été confortée dans le fait qu'on doit avoir une totale liberté dans une première phase de répétitions. C'est après, quand on passe à l'étape de la construction, qu'on décide de ce qu'on garde ou pas, de ce qu'on montre ou pas, et pourquoi. Le rapport au jeu est le propre de notre métier. Être actrice ou être acteur, c'est jouer, et c'est plonger dans sa propre humanité, y compris dans les recoins les plus sombres.

Que reprenez-vous de cette expérience menée en dehors de tout enjeu de production ?

Ismaël: J'ai senti au Labō la même énergie qu'à l'école. Je ne me suis pas senti stressé. Je vais être engagé dans un spectacle qui sera pour moi la première production professionnelle à laquelle je participe. J'imagine que ça va être pour moi autre chose encore que du stress.

Vivien: L'idéal serait de ne jamais se sentir en production, même quand on est dans un tel processus... Pour rêver, avoir du temps... Dès qu'il y a du stress, ça enferme.

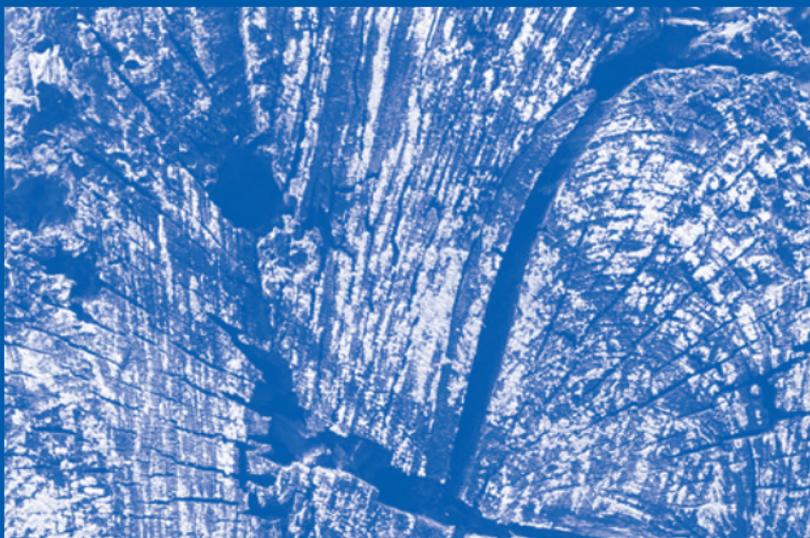
Ismaël: C'est aussi nécessaire d'avoir un objec-

158 tif. Ça met dans une tension. Il y a un temps pour la recherche, pour la rêverie. Comment, dans une logique de production, garder mentalement et physiquement une détente, se mettre en état poreux? C'est une vraie question.

Coline: Dans une logique de production, on sait qu'à telle date, il y a un rendu public. On n'a donc pas le même rapport au travail. Par ailleurs, quand on est acteur ou actrice et qu'on a sa propre compagnie, ce qui est mon cas, on doit s'occuper de la recherche de fonds, du budget, de la gestion d'une équipe. Même si on est accompagné par une personne à l'administration, on doit faire face à des considérations qui ne sont pas artistiques. C'est chronophage. Au Labō, on a pu profiter d'un espace et d'un temps pour pratiquer notre art.

Coline Bardin obtient son Bachelor Théâtre à la Manufacture – Haute école des arts de la scène en 2019. Depuis, elle a joué, entre autres, sous la direction de Bastien Semenzato et Muriel Imbach. En 2022, elle fonde à Genève la Cie La Mâtrve. comedien.ch

Ismaël Attia et **Vivien Hebert** obtiennent leur Bachelor Théâtre à la Manufacture – Haute école des arts de la scène à Lausanne en 2022. comedien.ch



Du 24 mai au 7 juin 2023

Le Rêve américain

d'Ahmed Belbachir

Avec la participation d'Edmond Vullioud, Jean Aloïs Belbachir,

Michel Demierre et Jacques Musy

161 **Ahmed Belbachir**

Pour quelles raisons avez-vous sollicité une bourse d'exploration auprès de la Fondation leLabō ? J'ai postulé par nécessité. La bourse du Labō m'offrait la possibilité de tester mon écriture en travaillant avec des comédiens sur une pièce que j'avais déjà écrite, qui s'intitule *Le Rêve américain*. Je voulais savoir si le texte offrait des possibilités de jeu aux comédiens, tester sa théâtralité, son rythme. Si on s'aperçoit qu'il existe plein de possibilités de jeu, l'écriture est bonne. Mais si les comédiens courent après le jeu, s'ils ne peuvent pas s'amuser sur scène, s'ils ne savent pas comment faire avec leur corps, s'ils n'inventent pas, si les mouvements et les déplacements sont laborieux, c'est qu'il n'y a pas de théâtralité.

Comment définiriez-vous la notion d'exploration ?

Quand on explore, c'est comme si on fait connaissance avec un terrain. Explorer un texte, c'est chercher ce qu'on peut faire avec ce texte, c'est chercher ce qu'il cache. En tant qu'auteur, explorer un texte avec des comédiens, c'est percevoir ce qui lui manque aussi. Chaque soir, je rentrais chez moi et je réécrivais pour le lendemain les scènes que les comédiens avaient jouées pendant la journée. Pour ajouter une tension, proposer un conflit différent. Je préparais le travail du lendemain. Dans exploration j'entends découverte, aventure. Dans recherche j'entends désirer, enquêter. Dans les deux j'entends approfondissement, analyse.

162 **Comment présenteriez-vous ce texte que vous avez écrit, puis exploré ?** *Le Rêve américain* est une comédie en trois actes qui traite d'un sujet tragique. J'ai essayé de comprendre pourquoi la démocratie est en danger aujourd'hui partout. Même en Amérique, surtout en Amérique, qui reste un pays phare dans le monde. Comment des opportunistes peuvent mettre en danger le monde entier? Quels sont les moyens qu'ils emploient? On peut s'apercevoir que c'est le même schéma en Amérique, en Israël ou en Russie ou encore en Arabie Saoudite. Etrange, non? Pour défaire la démocratie, on instrumentalise la religion: Trump avec les Eglises évangéliques, Poutine avec les orthodoxes, Netanyahu avec les nationalistes religieux et les églises évangéliques, Mohammed ben Salmane avec le wahhabisme. Ils essaient d'effacer le plus possible ce qui sépare la foi et la politique. Mainmise sur la justice. Ils utilisent ce qu'il y a de plus actif dans la religion. C'est-à-dire le messianisme, l'attente d'un monde nouveau. Ils qualifient les progrès que les femmes et les hommes font de décadence. Et ils préfèrent voir ce monde disparaître que de vivre ce qu'ils appellent la décadence. Dans *Le Rêve américain*, je traite de cette problématique en la transposant dans le milieu théâtral. L'action se situe dans un théâtre et met en jeu un auteur, un metteur en scène et un jeune créateur, tous trois comédiens également, qui n'arrivent plus à payer le loyer de leur théâtre. Pour s'en sortir, ils décident d'écrire une pièce ensemble qui devra être un succès. Car l'auteur pour le moment n'a connu que des fiascos commerciaux. Evidemment, ils ne

163 sont pas d'accord sur la façon d'y parvenir. L'un des comédiens est plus jeune que les deux autres. Entre eux, se jouent donc aussi un conflit de générations. Au fil de l'action, ils discutent des enjeux du théâtre, tout en écrivant une pièce qui traite du messianisme. La pièce déjà écrite montre une pièce en train de s'écrire. C'est une mise en abyme de la création d'une pièce. Un peu comme quand l'on nous dit: «c'est le destin» ou «c'était écrit». J'essaye d'analyser où se situe notre liberté. J'ai fait un parallèle entre la relation d'un auteur et ses personnages avec celle de Dieu avec ses créatures.

J'ai imaginé une pièce dans laquelle un auteur est en train de discuter avec ses personnages qui l'aident à écrire sa pièce. Cet auteur, qui est un créateur, correspond à la figure de Dieu. Il dialogue avec deux de ses créatures, l'une qui représente le diable et l'autre qui représente l'homme. Dans la pièce que les comédiens sont en train d'écrire: Dieu et le diable se combattent, chacun espère attirer l'homme à soi. Le théâtre ici sert la politique qui aujourd'hui étouffe sous les intérêts d'un petit groupe. Le procédé du théâtre dans le théâtre me permet d'explorer la confusion entre réalité et fiction et me sert à montrer la difficulté à lire le réel. L'affolement du principe de réalité s'intensifie jusqu'au bout de ma pièce. Cette confusion nous parle de celle du théâtre aujourd'hui, de la difficulté politique d'y voir clair, de la construction de théorie abracadabrantiques, de la difficulté de raconter des histoires aujourd'hui. Grâce à ce procédé j'approche le chaos qui nous traverse. Depuis que je suis petit, je m'interroge sur l'existence

164 de Dieu, et j'essaie de m'en rapprocher... s'Il existe. J'ai pris cette métaphore du Créateur pour développer le personnage de l'auteur et le rapport avec ses personnages. J'ai joué toute ma vie. Et je continue de jouer. Je sais ce que c'est qu'un personnage et je sais ce que c'est qu'un comédien ainsi qu'un auteur. C'est ça que j'ai interrogé dans ma pièce: le rapport du personnage à l'auteur, du comédien à l'auteur et à son personnage et également le rapport du personnage au comédien. De manière métaphorique, ça rejoint la réalité de Dieu qui n'est plus là, comme Molière par exemple, mais dont on joue la pièce et avec lequel on peut communiquer à travers «Son Ecriture» ou son texte.

Comment avez-vous exploré votre propre texte ? Nous avons travaillé ma pièce en lecture dans la salle noire. J'ai utilisé le plateau en largeur, et j'ai défini deux aires de jeu pour distinguer les deux niveaux de réalité. J'ai placé une table et des chaises côté jardin, que j'ai appelé «côté foyer». C'est là que se déroule l'action principale, c'est là que les personnages discutent, réfléchissent à leur pièce à succès. J'ai placé une petite estrade, quelques tabourets, un lutrin côté cour, que j'ai appelé «côté théâtre». C'est là que se joue la pièce dans la pièce, c'est-à-dire l'action de la pièce que sont en train de répéter les personnages de comédiens. Après avoir défini ces deux espaces, j'ai demandé aux comédiens avec qui j'ai travaillé de suivre un code de placement ou déplacement. Quand ils se tenaient debout sur l'estrade, derrière le lutrin, ils interprétaient l'un des personnages de

165 la pièce dans la pièce. Et il suffisait juste d'un petit relâchement du corps et d'un déplacement dans l'espace pour comprendre qu'ils interprétaient les personnages de comédiens. À partir du moment où ils ont intégré ce code, je les ai laissés chercher seuls où se placer sur le plateau. Si j'ai parlé au cours de l'exploration des intentions des personnages, je leur ai laissé une totale liberté d'interprétation dans ce jeu de placement et de déplacement.

Au Labō, mon enjeu n'était pas de faire une mise en scène, mais que je puisse entendre le texte. Je me suis concentré sur l'écriture pour voir si mon idée de départ fonctionnait ou s'il manquait des éléments. Selon les propositions qu'on me faisait ou les questions qu'on me posait, je comprenais s'il fallait introduire ou non des modifications dans le texte de ma pièce. J'ai vu des passages qui étaient à améliorer, j'ai vu que je pouvais ajouter des rapports entre les personnages de la pièce dans la pièce, ou entre ces personnages et ceux des personnages-comédiens. Au fil de l'exploration, en observant, et en reprenant l'écriture de mon texte, j'ai pu le rendre plus organique.

Les comédiens avec qui j'ai travaillé étaient très présents et très vivants au fil de l'exploration. Ils m'ont apporté de la fraternité de l'amitié et leur savoir-faire. Ils m'ont permis de voir comment le texte pouvait ou non s'incarner, de reprendre et de développer ma pièce. J'ai tendance dans mon écriture à être concis, à en dire le moins. Par rapport aux questions qu'ils me posaient, je comprenais où je devais le plus souvent ajouter des éléments. À la

166 suite du dernier filage que j'ai fait avec eux, j'ai fait un changement radical. Dans la version explorée, la pièce commençait par une scène située non pas dans le niveau de la fiction imaginée par les comédiens mais dans celui des personnages comédiens au niveau de la réalité. C'est un début qui peut être possible. J'ai finalement décidé d'inverser ces deux niveaux de réalité, de commencer non pas par la réalité des comédiens-personnages mais par la fiction qu'ils interprètent. Il s'agissait pour moi d'entrée de jeu de mettre le spectateur dans le vif du sujet, dans l'action du *Rêve américain*, afin de rendre accessible pour le plus large public possible l'affolement du principe de réalité.

Qu'avez-vous découvert ou mieux saisi durant cette exploration ? Une écriture fonctionne quand on sent les comédiens vivre, exulter, se sentir bien dans leur corps et sur scène. Quand un acteur se précipite, quand il court après sa respiration, c'est impossible pour lui d'être bon. On peut l'aider en lui disant simplement: «Tu vas trop vite. N'enchaîne pas si vite. Respire. Prends ton temps.» En faisant attention à ces détails, je sais si un comédien est dans le texte ou pas.

Au fil de l'exploration, quand les comédiens étaient en difficulté, ils me le disaient et j'essayais de comprendre ce qui n'allait pas. La plupart du temps, ils ont saisi le texte, et l'ont bouffé. Ils m'ont aidé en prenant le texte, en en faisant ce qu'ils voulaient. Ça m'a permis de vérifier des aspects du texte qui échappent parfois aux comédiens, faire attention

167 à la manière dont mon histoire avance, ce qu'elle installe d'invisible. Je faisais un tournus chaque jour je proposais aux comédiens de changer de personnage. Afin qu'ils ne s'installent pas et qu'ils s'amuse aussi. Je me suis aperçu par exemple qu'une réplique d'un personnage pouvait très bien agir différemment selon le comédien qui l'incarnait, je comprenais qu'elle offrait plusieurs possibilités de jeu parce que son sens était ouvert. Cela m'est arrivé d'entendre du sens que je n'avais pas imaginé simplement parce que je laissais aller les comédiens dans leur exploration sans leur donner d'indications. Ils me surprenaient. Et mon texte me surprenait par toutes ses possibilités.

La comédie induit un rythme dans le jeu. Souvent, lorsqu'on prépare un spectacle, on le trouve progressivement, ou lors des dernières répétitions. Dans le cadre du travail que nous avons fait au Labō, les comédiens devaient trouver le rythme dès le début pour qu'ils puissent s'amuser au plus vite avec le texte. Quand on n'est pas l'auteur du texte, on cherche le rythme. Comme je suis l'auteur du texte, je sais très bien comment j'ai rythmé mes scènes. Je pouvais donc si nécessaire leur donner des indications pour être dans le juste rythme. Hier, pour faciliter le jeu, j'ai réécrit les premières répliques de la pièce. Au début, un personnage pose une question. Il reçoit une réponse, puis pose une autre question. Ces répliques s'enchaînaient trop vite. J'ai compris qu'il était nécessaire d'insérer un temps avant que la deuxième question soit posée, tout comme il fallait insérer un temps avant la réponse donnée à la pre-

168 mière question. Ça donne du jeu. C'est parce qu'il y a ces temps qu'on sent l'angoisse monter chez l'un des personnages et ça va déclencher toute la pièce :

...

- *Ali t'a pas appelé?*

- *Non*

- *Ah bon? Il n't'a pas appelé?*

- *Bah, non.*

Un temps

- *Mais pourquoi tu me demandes ça?*

- *Pour rien.*

Un temps

- *Il est toujours en retard*

- *Tu m'as fait peur. J'ai cru qu'il s'était fait choper*

- *Choper? Tu l'envoies voler?*

...

Toute la pièce démarre sur deux silences. Dans la vie, quelqu'un peut poser une question suivie d'un silence qui s'installe. On peut faire silence, sans y avoir réfléchi. Face à ce silence, soudain, celui qui a posé la question passe à un autre propos. C'est le silence qui a tout fait. Je suis à la recherche d'événements comme ça.

Cette expérience va-t-elle modifier votre pratique du théâtre ? J'en aurai le souvenir. J'aurai un souvenir physique de ce qui s'est passé. Ça s'est inscrit dans mon corps. Ce qui s'est passé est maintenant dans ma mémoire. Bien sûr: je ne sais pas comment ça sortira. C'est une vraie expérience de théâtre. Grâce aux conditions dans lesquelles on a travaillé.

169 **Que retirez-vous de cette expérience menée en dehors de tout enjeu de production ?** C'est la première fois que je travaille sans pression. Parce qu'on n'est pas obligé de rendre une copie. On est juste là pour être là. C'est assez unique. On a tous senti le bien que ça nous a fait. C'est comme si on nous avait dit: «On vous fait confiance. On peut vous donner de l'argent. On ne vous demande rien. On sait que vous allez en faire bon usage.» Une confiance s'est installée, qui nous donne confiance. Quand on commence à travailler sur un spectacle, on sait qu'on va jouer six semaines ou deux mois après. On va devoir être bon. Forcément, on n'a pas envie d'être mauvais. On a le trac. On a envie de plaire. Il y a un stress à gérer. Au Labō, je n'avais pas la pression d'avoir à trouver. Et j'aurais très bien pu ne rien trouver. Je n'ai senti aucun stress. Quand j'ai commencé à faire du théâtre, on ne répétait jamais moins de trois mois et on ne jouait jamais moins de deux mois. Chaque fois qu'on était engagés, c'était pour cinq mois. Il n'y avait aucun stress. Peut-être qu'il faudrait y réfléchir. Aujourd'hui, on répète le plus souvent pendant quatre à six semaines et on ne joue que trois fois trop souvent. Ce n'est pas la même chose. Ça agit sur les corps.

Ahmed Belbachir obtient son diplôme de comédien au Conservatoire d'art dramatique de Lyon en 1981. Il a depuis joué, entre autres, sous la direction de Carlo Boso, Jacques Weber, Manfred Karge, Matthias Langhoff, Philippe Mentha, Claude Stratz, Pascal Rambert, Denis Maillefer, Katharina Thalbach, François Rochaix, Simone Audemars, Hervé Loichemol ou Jérôme Junod. *comedien.ch*

170



Du 29 mai au 11 juin 2023

Milkman

d'Anna Burns

Traduit de l'anglais (Irlande) par Jakuta Alikavazovic

171 **Pauline Castelli**
Elsa Thebault

Pour quelles raisons avez-vous postulé pour une bourse d'exploration ?

Pauline: Il y a quelques années, j'ai lu *Milkman* d'Anna Burns. Il s'agit d'un roman écrit sous la forme du monologue intérieur, dont la narratrice est très fantasque. J'ai lu peu de romans qui laissent entendre une telle voix de femme. Il m'a touchée et j'ai proposé à Elsa de le lire.

Elsa: De copine à copine, et non comme une proposition de travail. Je lis beaucoup de romans, et peu me suivent autant. Durant une période où je n'avais pas de projet de théâtre, je l'ai relu en notant les passages qui seraient intéressants à montrer si j'avais un jour à l'interpréter. Quand j'ai vu l'appel à bourse, j'ai pensé à *Milkman*. J'ai demandé à Pauline de postuler avec moi parce qu'on aimait l'écriture de ce roman et qu'on avait été marquées très précisément par le même chapitre. Cela tient presque de l'improbable.

Pauline: C'est important de souligner que le désir de postuler au Labo venait d'Elsa. Généralement, au théâtre, c'est le metteur en scène ou la metteuse en scène qui a l'idée d'un projet, puis qui contacte les actrices ou les acteurs qu'il souhaite engager. On a mené une recherche à partir du questionnement d'Elsa. Est-il possible d'adapter *Milkman* au théâtre? Comment le faire? Le théâtre peut-il amener à poser

172 un autre regard sur le roman? Très vite, on a décidé d'avoir un partenariat de type horizontal.

Comment appréhendez-vous les notions de recherche et d'exploration ?

Pauline: Expérimentation, laboratoire, exploration, recherche... Ce sont des mots qu'on a du mal à définir. On a commencé le travail au Labō sur le mode recherche. On avait, je crois, des préjugés sur ce que devait être une recherche. C'est comme si on avait mis une blouse de chercheuse, et qu'on devait aller chercher des outils en dehors du texte pour les appliquer au texte, par exemple, en l'abordant façon Stanislavski. Ça nous éloignait de nos désirs. On a quitté cette posture qui était très intellectuelle. On avait envie d'être des artisanes, de revenir au concret de la matière, d'un corps, d'une voix. On a décidé de prendre le texte, de trouver dans le texte les outils pour avancer avec lui. Dans le mot exploration, il y a pour moi l'idée de découvrir un pays, un paysage, quelque chose qui est là.

Elsa: On a plongé dans le texte et on a tiré des fils en essayant de les suivre jusqu'au bout. L'exploration nous a rendues plus libres.

Comment présenteriez-vous *Milkman* d'Anna Burns ?

Elsa: Anna Burns est une autrice nord-irlandaise. *Milkman* est un roman écrit à la première personne. La narratrice relate ce qu'elle a vécu l'année de ses dix-huit ans. L'histoire se situe dans une Irlande du Nord occupée par la couronne britannique durant la période dite des Troubles. Cette guerre civile

173 entre catholiques et protestants a débuté à la fin des années soixante, et a duré en tous cas trente ans. Malgré ce contexte, la narratrice, qui est catholique, vit sa vie. Elle aime lire en marchant. Un jour, un homme s'arrête sur sa route, et lui pose une question de manière très gentille. Il lui demande si elle veut qu'il la dépose en voiture. C'est le début d'un «empiètement», comme elle dit, qui va grossir, s'élargir, et l'atteindre dans tous les aspects de sa vie, dans toutes ses relations: avec son «peut-être-petit-ami» (c'est écrit tout collé avec des tirets), avec sa mère, avec sa grande sœur, avec ses petites sœurs. Le roman commence par ces mots: «Le jour où [...] c'est le jour où le laitier est mort.» Il s'agit du laitier (milkman en anglais), qui va harceler la narratrice. Ça finit par: «L'espace d'un instant, j'ai presque failli rire.» Entre le début et la fin, la narratrice n'arrête pas de faire des digressions, tout en revenant de temps en temps, et toujours par bribes, à l'histoire du harcèlement. Elle a une manière comique de raconter, de décrire, de faire des ruptures. Elle passe du présent au passé, mélange les strates temporelles, glisse dans son récit des commentaires au présent. Elle semble comme s'adresser parfois à une autre personne qui serait présente. Pauline compare ces accroches à des «regards caméra».

Pauline: On suit le flow des pensées de la narratrice. Elle passe du coq à l'âne. On sent qu'il y a chez elle la nécessité de partager une expérience. Elle n'est pas juste en train de faire une introspection pour elle-même. En lisant le roman, j'ai eu la sensation que le récit m'était adressé: un sentiment de proxi-

174 mité s'établit, une sorte d'amitié avec la narratrice. J'ai senti aussi la prégnance de la guerre civile alors qu'elle n'est jamais nommée. On sent que cette guerre régit toutes les règles de vie en société, qu'elle affecte l'intimité, les relations entre les personnes. On peut faire un parallèle entre le laitier et la guerre civile. Le corps de la femme harcelée par le laitier est emprisonné, empiété, ciblé, traqué. Tout comme le quartier des catholiques résistants.

Elsa: On a regardé un documentaire trouvé dans les archives de la RTS. Il y a des images du quartier où vivaient les catholiques où l'on voit des canons pointés sur lui. Les forces de l'Etat ne pouvaient pas rentrer dans ce quartier. Mais des hélicoptères survolaient en permanence ce quartier. Il y avait beaucoup d'oppression.

Comment avez-vous développé votre exploration ?

Elsa: Le troisième jour passé au Labō, on a choisi de travailler sur les premières et les dernières pages du roman, sur le chapitre du milieu aussi, celui qui nous avait touchées.

Pauline: On a lu et analysé ces extraits. Il y a beaucoup de digressions, avec des phrases très longues, ponctuées par de nombreuses virgules. Quelles sont les modalités d'énonciation? Quel est le rythme de cette langue? Quelle est sa respiration? La narratrice raconte, tout en passant du discours direct au discours indirect. Comme dans la vie

Elsa: On a décidé que je lirai le texte tout en marchant et on a exploré diverses manières de lire et de tenir le livre. C'est ainsi qu'il est devenu le compa-

175 gnon principal du jeu.

Pauline: Il est devenu un objet de projection. Sur la couverture de l'édition française, il y a un coucher de soleil. Le livre devient donc ce coucher de soleil que la narratrice regarde quand elle en parle. Il peut devenir aussi un lieu où elle se cache ou la perruque d'un personnage.

Elsa: Ce texte nous a donné envie de faire des études, d'aller chercher divers matériaux, de les analyser, d'en faire des sources d'inspiration, de les essayer sur scène. On a fait par exemple l'étude de *Fleabag* (qui veut dire «sac à puces» en français), une série télévisuelle anglaise. C'est l'histoire d'une femme, qui se sent coupable d'une action qu'elle a commise et qui fait tout ce qu'elle peut pour continuer sa vie de manière normale. On a regardé des extraits de cette série et on a observé les divers regards caméra avec les diverses manières que le personnage/actrice a d'articuler commentaire et action. Par exemple: je fais une action et je la commente: je commente, puis je fais l'action; je fais l'action tout en la commentant; je raconte l'action d'une manière totalement désincarnée; je suis très désincarnée dans ma voix, mais mon corps est très chargé... On a regardé comment opérer une charnière entre deux états, entre deux adresses. On a fait une autre étude aussi pour observer la difficulté de dire l'aveu. On a regardé le témoignage très fort fait par Adèle Haenel pour Mediapart. Elle a une respiration très haut placée au niveau du plexus; une manière de se mastiquer légèrement les lèvres; un type de regard qui n'est pas frontal, très fuyant et qui tout à coup se pose.

176 *Pauline*: On a regardé aussi une vidéo d'Oona Doherty, une chorégraphe d'Irlande du Nord, qui travaille sur la question des traces laissées par les Troubles. Elle a un rapport très théâtral à la danse. Elle a observé des hommes dans son quartier, puis a créé un solo dansé où elle fait advenir dans son corps de nombreuses personnalités, et divers états. De cette étude, on a tiré des verbes comme «ralentir», «accélérer», «répéter» ou «étirer» un geste.

Elsa: On faisait une journée, une page. Quand on relisait le texte, tout de suite, j'avais envie d'essayer l'un ou l'autre des microdétails observés. Ils sont là dans ma tête. En tant qu'interprète je peux à tout moment les réinvestir dans le jeu. Ils me reviennent naturellement. Ils sont inspirants. Si on n'avait pas fait ces études, je me dirais: «Qu'est-ce que je peux faire?»

Pauline: J'ai l'impression qu'Elsa utilisait plus naturellement dans son jeu ce qu'on avait observé dans la manière de respirer ou de faire un geste et que je donnais plus volontiers des indications sur la manière de faire des adresses, sur le rythme à prendre.

Elsa: Au cours de ce processus de travail, on a élaboré une partition physique et rythmique pour chacun des trois extraits du roman. Pour chaque mot, il y a une possibilité de regard, de geste, de respiration, d'état. À partir de demain, il s'agira d'éprouver cette partition dans sa continuité, dans son souffle. On a invité Simone Audemars et MARIKA BUFFAT à venir assister à cette traversée pour voir comment elle résonne. On est tellement dans le travail qu'on ne sait plus ce qui parvient ou non.

177 Il s'agira aussi d'ajouter à cette partition une forme d'intériorité. À la toute fin du roman, on comprend que la narratrice parle à « beau-frère », en qui elle a une grande confiance. Elle lui raconte tout. Et elle rapporte l'onomatopée qu'il lui a dite. On découvre donc que son récit n'est pas un monologue intérieur. Cette question de l'adresse était importante pour nous. C'était primordial de nous demander qu'est-ce que le théâtre peut apporter à cette œuvre? Or, pourquoi elle parle, pourquoi maintenant, à qui: ce sont des questions qui changent totalement le jeu, les intentions, l'état.

Pauline: Cette femme est très seule. Dès lors qu'elle est interprétée sur une scène, elle s'adresse à une communauté réunie qui l'écoute. Le récit de sa solitude devient l'occasion d'un partage. Elle n'en est pas moins seule pour autant, mais elle nous offre l'occasion de faire dialoguer nos solitudes avec la sienne. Elle vient habiter un peu en nous et c'est précisément parce qu'on l'écoute qu'elle nous parle: elle a besoin de ce dialogue pour essayer de nommer ce qui la traverse.

Qu'avez-vous davantage saisi ou découvert sur le jeu de l'acteur ?

Elsa: Oscar Gomez Mata parlait beaucoup des charnières dans ses cours de présence à la Manufacture. Comment passer d'un état à un autre, d'une situation à une autre, d'une adresse à une autre? Doit-on montrer ou cacher la charnière? Il y a des charnières qui sont progressives, nettes, décalées, dissociées. C'est incroyable comme la manière de faire une transition

178 va rendre le jeu réaliste ou questionnant ou drôle. Je me suis musclée dans la façon de faire des charnières. J'ai mieux découvert aussi la lecture à voix haute. Le fait d'utiliser le livre est très empêchant dans le jeu, mais cet empêchement est devenu moteur. J'ai senti que la manière de tenir le livre, de le lire, de s'en servir, fait signe. Je peux donc prendre si nécessaire tout mon temps pour chercher une page, parce que je sais que la phrase que je viens de lire fait résonner très fort cette action. Mes sensations de comédienne rejoignent tout ce qui est raconté. C'est très agréable de l'éprouver dans le jeu.

Pauline: J'ai découvert prendre du plaisir dans la direction d'acteurs, alors que j'en avais très peur. La formation à la mise en scène que j'ai suivie à la Manufacture reposait beaucoup sur l'attention à porter sur des questions de concepts, d'idées de mise en scène. J'ai eu très peu l'occasion d'y travailler la direction d'acteurs. En deux ans de cursus, on se dirigeait dans le jeu entre personnes suivant une formation à la mise en scène et on a travaillé deux semaines seulement avec une promotion de comédiennes et de comédiens. Je me suis sentie rassurée dans cette capacité à rentrer en dialogue avec une actrice, à aimer ce travail d'accompagnement dans le jeu.

En quoi cette exploration va-t-elle modifier ou conforter votre pratique théâtrale ?

Elsa: C'est une expérience qui m'a donné de la force. Dans ma jeune carrière, j'ai été souvent dirigée par des personnes qui ont un vocabulaire qui ne

179 provoque rien dans le jeu ou un vocabulaire difficile à transposer en indication de jeu. Avoir un espace où j'enrichis mes manières d'interpréter, où je recrée un vocabulaire, m'a fortement nourri. Il y a deux semaines, dans le travail, je me suis retrouvée face à une personne qui m'a dit: «Change quelque chose.» J'ai demandé: «C'est l'émotion? C'est l'intensité? C'est la durée?» Elle m'a répondu: «Change quelque chose.» La prochaine fois que je me trouverai dans une telle situation, je testerai peut-être tel geste ou telle dissociation corps et voix.

Pauline: Une metteuse en scène n'a pas à savoir plus qu'un acteur ou une actrice. Les rôles sont différents. C'est évident. J'espère pouvoir dire à une actrice ou à un acteur: «Je ne sais pas plus que toi, on va chercher ensemble.» Et le faire sans angoisse, sans me mettre de la pression, avec la volonté d'entraîner de l'énergie, d'alimenter le travail, de renommer, d'explorer, de souligner ce qui a été fait, d'être au plus proche du dialogue avec l'acteur et l'actrice et pas avec le potentiel objet qui devrait survenir.

Que reprenez-vous de cette expérience menée hors enjeu de production ?

Pauline: En travaillant hors production, je me suis sentie débarrassée d'avoir à penser une mise en scène, les costumes, la scénographie, la nécessité ou non de mettre une musique, ou d'autres signes qu'on utilise dans le médium. Je retiens aussi le fait d'avoir eu la possibilité d'échouer, de faire des retours en arrière, d'avoir un regard critique, de se permettre de tout reprendre. Je me suis rendu compte à quel point

180 on est très influencé par la question du regard de l'autre, de la validation d'un milieu ou de l'endroit dans lequel on va jouer. Avoir été détachées de tous ces enjeux nous a permis de travailler à l'endroit de nos désirs à nous, de les cibler avec plus de justesse, et plus de sincérité

Elsa: Le fait qu'il n'y ait pas de contraintes de production est inspirant. Ça m'a permis de me situer pleinement du côté de l'art, d'éprouver la beauté de ce texte, d'apprécier la beauté d'une rencontre. Au Labō, je suis en train de faire avec Pauline exactement ce qui me plaît de faire sur ce texte. Je ne me suis pas posé la question de savoir si ce serait trop long, trop contemporain, trop classique ou si ce serait pour tel ou tel théâtre ou si ce serait invendable ou qu'on était deux émergentes. J'étais au-delà de tout ça. Je suis très surprise parce que je suis venue le premier jour au Labō en me disant: «Si ça se trouve, ça va être une catastrophe *Milkman* au théâtre.» Aujourd'hui, je trouve que pour moi ce texte est génial à jouer. J'ai envie d'en faire une création.

Pauline Castelli obtient son Master en mise en scène en 2018 à la Manufacture – Haute école des arts de la scène à Lausanne. Depuis, elle a notamment mis en scène *On achève bien les oiseaux*, sur une idée originale conçue en collaboration avec Sarah Calcine, dans le cadre du Festival C'est déjà demain, à Genève. theatre-contemporain.net/biographies

Elsa Thebault obtient son Bachelor Théâtre à la Manufacture – Haute école des arts de la scène à Lausanne en 2019. Depuis, elle a notamment joué sous la direction de Mélanie Vayssettes et Nicolas Zlatoff. comedien.ch



Du 29 mai au 11 juin 2023

La poésie sonore

Avec la participation de David Scrufari

183 **Valérie Liengme**

Pourquoi avoir souhaité postuler pour une bourse d'exploration auprès du Labō ? J'avais envie de travailler sur la poésie sonore, et d'être accompagnée pour le faire. C'est difficile de trouver un financement pour cette forme artistique qui est marginale, et peu rentable. Dans la création d'un spectacle, il y a toujours une étape de recherche, de récolte de matériau, mais cette étape n'est jamais rémunérée. LeLabō offre un espace de recherche et une bourse, ce qui m'a permis de débiter cette recherche sur la poésie sonore.

Comment présenteriez-vous la poésie sonore ? La poésie sonore est révolutionnaire, car elle est hors du cadre, ouverte à d'autres disciplines, comme la performance, la musique et les arts plastiques. C'est un genre hybride, où l'univers sonore est sémantique. Les poètes jouent avec les sons, les phonèmes, les sonorités, les bruits parasites, les accents. Ils utilisent le souffle, les sons de gorge, d'autres langues parfois inventées, les claquements de bouche, tous les sons qu'on peut produire avec le corps. Ils ont du plaisir à jouer avec le langage, à retourner à l'enfance, au babil. Ils mettent en valeur la fragilité de la langue, comme Ghérasim Luca avec ses bégaiements. Ils écrivent un dire singulier, donnent la parole aux petites gens, s'intéressent aux petites choses, aux parler un peu sale ou mal considéré. Il n'y a pas de

184 censure parce qu'il y a une recherche sur soi, sur sa manière d'être au monde ou d'être traversé par le monde. Les poètes sonores aiment les accidents, les répétitions. Certains improvisent. Il y a un lâcher-prise, un laisser faire la pensée, ou un laisser faire action. La poésie sonore n'est pas consommable: elle est étrange, elle pousse le public à la réaction, à une réception active car il doit faire l'effort d'entrer dans des sonorités qui sont parfois agressives à l'oreille. Elle provoque, déstabilise, peut faire rire. Elle est politique.

En quoi consiste pour vous le travail de recherche et celui d'exploration ? Et comment avez-vous travaillé autour de la poésie sonore ?

La recherche consiste pour moi à collecter des informations, à l'organiser aussi. L'exploration consiste à entrer dans la matière pour la travailler. Je suis partie des quatre créateurs du terme «poésie sonore» qui sont François Dufrêne, Henri Chopin, Gil Wolman et Bernard Heidsieck. À partir d'eux, j'ai commencé à voyager. Qui sont les précurseurs du mouvement de la poésie sonore ? Les créateurs de la poésie sonore citent-ils d'autres personnes ? D'autres personnes se revendiquent-elles d'eux ? Parmi les poètes sonores, il y a les lettristes, qui utilisent uniquement des phonèmes, et il y a ceux qui utilisent des mots et des phrases. Il y a ceux qui composent aussi de la musique et ceux qui écrivent en s'inspirant de la musique. Durant la première semaine, j'ai travaillé seule. J'ai collecté des informations sur des poètes sonores, j'ai écouté leurs voix, et je les ai écoutés parler de leur travail.

185 J'ai cherché des documents vidéo et audio sur des sites comme youtube.com, ubu.com, lecoutoir.com, tapin2.org, l'encyclopédie de la parole ou celui du centre international de la poésie (cipmarseill.fr). En passant d'un site à l'autre, j'ai ouvert ma recherche, découvert de nouveaux poètes. J'ai cherché aussi des livres, des CD ainsi que d'autres enregistrements. Plusieurs poètes ne se cantonnent pas à leur art mais font de la musique, de l'art plastique, du cinéma ou de la performance. J'ai visionné des vidéos de leur performance, collecté des images de leurs productions en art plastique, étudié leurs manières d'organiser et de présenter leurs textes et me suis inspirée de leur esthétique pour saisir la façon la plus juste d'aborder leurs poèmes.

J'ai fait des fiches à partir des informations collectées. Pour chaque poète, j'ai noté son style, le mouvement dont il se revendique, ce qui le caractérise. La recherche consiste aussi pour moi à organiser la pensée. Dans la salle du Labō, j'ai posé par terre tous mes papiers de manière à faire des rapprochements entre des poètes sonores ou entre des textes sur lesquels j'ai choisi de travailler. Durant cette première semaine, je suis passée aussi de la recherche à l'exploration, j'ai travaillé sur certains poèmes, je les ai dits. Certains poètes sont édités et ont une manière singulière de représenter graphiquement leurs poèmes. C'est le cas, par exemple, de Charles Pennequin, d'Anne James Chaton, de Heidsieck ou encore de Christophe Tarkos. D'autres poètes, comme Jaap Blonk et Jacques Rebotier, écrivent des partitions musicales très visuelles qui ressemblent

186 à des dessins. J'ai essayé de comprendre comment certains poètes écrivaient ces partitions. Les documents sonores que j'ai collectés m'ont aidée à le faire, et à retranscrire sous forme de partition la prosodie de certains autres poètes. J'ai écouté, par exemple, Pennequin et pour quatre de ses poèmes (*Tuto-poème n°2, Le Mort, Aimer* et *Y a pas de mal à aimer la poésie contemporaine*), j'ai décidé de mettre en forme par écrit ce que j'ai entendu. J'utilise des signes pour noter ses respirations, ses accélérations, sa voix qui monte ou qui descend. Ça m'a pris plusieurs jours et je n'ai pas encore fini. Parce qu'au bout d'un moment, je n'entends plus rien. J'ai fait de même pour quatre poèmes de Anne James Chaton (*Clair obscur, Uni acronym, Sul volo* et *Heidsieck's chords*). Ça m'a aussi pris un temps fou. Parce que je cherche à créer des partitions compréhensibles pour d'autres personnes.

Tout au long de cette première semaine, j'ai envoyé à David Scrufari ce matériel. Je lui ai demandé de voir ce qui l'inspirait, pourquoi ça l'inspirait et ce qu'il imaginait en faire. Je lui ai proposé aussi une autre manière de travailler dans la liberté et l'échange. Non pas lui dire ce que je voulais mais comprendre avec lui ce qu'on voudrait essayer de faire ensemble. Ne pas se censurer et essayer toutes nos propositions respectives. David a exploré de son côté, et il m'a fait découvrir de nombreux compositeurs de musique contemporaine, sérielle ou électro-acoustique qui entrent en résonance avec la prosodie des poètes choisis.

Au début de la deuxième semaine, j'ai commencé

187 à travailler avec David Scrufari. Son univers musical est particulier: c'est celui de la musique modulaire. La manière qu'a Heidsieck de retranscrire ses poèmes correspond pour David à une représentation graphique de sa musique. C'est donc le premier poète qui l'a intéressé. Nous avons échangé sur nos découvertes respectives et sur les poètes qui nous inspiraient le plus. J'aime plutôt les poètes qui utilisent le langage. David est plutôt intéressé par les lettristes. Tout à coup, on s'est enthousiasmé tous les deux pour l'*Ursonate* de Schwitters. C'est ainsi qu'on a commencé une nouvelle phase d'exploration, en nous concentrant sur cette œuvre. La prochaine étape de travail consistera à interpréter l'*Ursonate*, à se la réapproprier.

Comment évoqueriez-vous l'approche faite ou à faire de l'*Ursonate* de Schwitters ? Schwitters est un précurseur de la poésie sonore. Dans son *Ursonate*, il déconstruit le langage, utilise uniquement des sons qui peuvent évoquer des lettres. Par exemple: « Fümms bö wö tää zää Uu ». Schwitters a commencé par improviser ce poème, puis il a écrit une partition très précise, mais également sujette à interprétation. Avec David, nous avons écouté tous les enregistrements de l'*Ursonate* que nous avons trouvés. Il y en a beaucoup car de nombreux poètes sonores et musiciens contemporains l'ont interprétée. L'interprétation de Kurt Schwitters, très déclamée paraît aujourd'hui datée. Elle me touche moins que la version de l'Ensemble qui utilise des voix d'ordinateurs de différents pays, du type de celles qui indiquent la

188 route. J'aime bien l'artificialité et la dynamique de cette version: la rythmique des phrases changeant en fonction des différents accents. David préfère la clarté de l'interprétation faite par Jaap Blonk. Il m'a envoyé un enregistrement ralenti de cette version afin que je puisse mieux entendre les thèmes, la rythmique de chaque phrase de l'*Ursonate*. Pour le moment, je travaille l'*Ursonate* avec l'accent allemand, celui qui a été voulu par Kurt Schwitters. J'ai enregistré ma voix pour que David puisse utiliser le son de ma voix pour en faire de la musique modulaire. On va mettre en écho voix et musique. On va les brouiller. On va les confronter. Quand je dirai ce poème, quand je le performerai, David va m'accompagner électroniquement en direct en posant des effets sur ma voix.

Qu'avez-vous davantage saisi ou découvert au fil de l'exploration ? Le travail sur la diction. L'*Ursonate* a été écrite comme une sonate et dure donc plus ou moins trente minutes. Interpréter cette partition nécessite un engagement du souffle, un travail physique performatif, de la diction et de la précision. Ma langue est molle. Je vais muscler ma langue, tout l'intérieur de la bouche. Je refais des exercices de souffle et de diction, en tenant un crayon dans ma bouche. Il s'agit pour moi d'être précise dans la partition. Après, c'est hyper rigolo de faire: « Ziuu ennze ziuu nnzkrmmüü rakete bee bee rakete bee zee ». Je me rends compte que lorsque j'ai commencé à faire du théâtre, il y a vingt ans, on avait toujours une heure d'entraînement. Un training, c'est un lan-

189 gage commun, qui permet de travailler la technique de l'acteur, qui met les partenaires de jeu ensemble, qui met en confiance. Aujourd'hui, le temps de préparation d'une production est réduit. On n'a plus le temps, ni les moyens de faire ça.

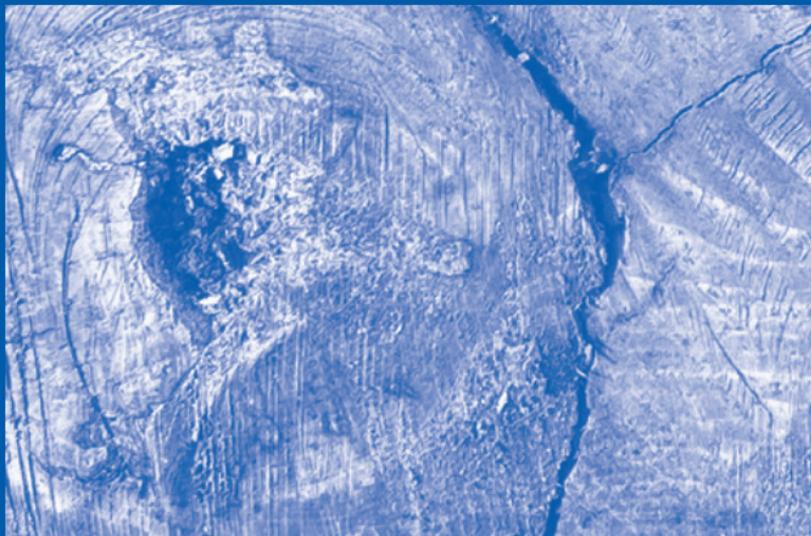
Dire cette langue inventée crée aussi en moi un imaginaire d'intentions et de sens, qui se situent ailleurs. Je me dis que je peux interpréter un personnage en l'abordant non seulement à partir de ses intentions, mais aussi de manière rythmique. Quand j'écoute des gens, j'ai l'impression que leur manière de parler est simple; mais quand j'essaie de retranscrire leurs paroles, je me rends compte qu'il y a dans la manière d'aborder la langue une richesse rythmique énorme.

Cette exploration va-t-elle modifier votre pratique du théâtre ? Je m'intéresse à l'Encyclopédie de la parole, qui a été créé entre autres par Joris Lacoste, qui explore l'oralité sous toutes ses formes. Sur le site de cette encyclopédie, vingt formes différentes d'oralité sont répertoriées: alternances, cadences, choralités, combinaisons, compressions, emphases, espacements, focalisations, indexations, mélodies, plis, ponctuations, projections, répétitions, résidus, responsabilités, saturations, séries, sympathies et timbres. J'aimerais explorer la poésie sonore à partir de ces outils, revisiter le corpus de textes que j'ai travaillé à partir de ces notions. Je me dis aussi qu'on pourrait peut-être construire un spectacle comme une partition musicale, comme une sonate, par exemple. Qu'est-ce que ça impliquerait dans

190 le choix des textes? Qu'est-ce que ça impliquerait physiquement sur le plateau? Qu'est-ce qui crée le mouvement? Le corps des acteurs? Le son? la lumière? La scénographie? Il y a une autre manière de créer. Je ne sais pas si c'est possible de le faire. Mais ça donne envie de se lancer dans des explorations. Maintenant, je veux travailler comme au Labō. Je vais déposer des demandes dans d'autres lieux de recherche pour continuer à travailler sur la poésie sonore. J'ai gagné en détente et en créativité.

Que reprenez-vous de cette expérience menée hors de tout enjeu de production ? Depuis quelques années, on parle dans le métier du théâtre bien plus de production que de création. J'ai une compagnie et la partie administrative m'intéresse moyennement. Ce qui m'intéresse, c'est de faire mon métier. LeLabō permet de remettre la création à l'endroit qui est le sien. C'est-à-dire qu'il offre la possibilité de travailler artistiquement sur un objet qu'on peut avoir envie par la suite le produire ou pas. Ça détend. Ça permet d'imaginer une autre manière de travailler. Cette expérience crée en moi de la joie. LeLabō est un espace de liberté. La création devrait être un espace de liberté. Je suis tout heureuse d'être là.

Valérie Liengme obtient son diplôme de comédienne au sein de la Section professionnelle d'art dramatique (SPAD) du Conservatoire de Lausanne en 1995. Depuis, elle a joué, entre autres, sous la direction de Geneviève Pasquier, Nicolas Rossier, Omar Porras, Benjamin Knobil, Andrea Novicov, Marc Liebens, Anna Van Brée, Matthias Urban. En 1999 elle cofonde la Compagnie Le Coût du Lapin. *comedien.ch*



Du 15 au 21 mai & du 12 au 18 juin 2023

Bartleby, le scribe

d'Herman Melville

Traduit de l'anglais par Pierre Leyris

193 **Celia Hofmann**
Lou Golaz
Philippe Annoni
Aline Bonvin

Pourquoi avez-vous sollicité une bourse d'exploration auprès du Labō ?

Celia: LeLabō offre un espace de création libre de toute contrainte de productivité, sur un laps de temps court. J'arrive à une étape de mon parcours où j'ai besoin d'explorer, d'approfondir certaines choses, et de le faire, justement, en étant libre de toute contrainte de résultat à montrer.

Comment définiriez-vous les notions d'exploration et de recherche ?

Celia: Je ne sais pas si je distingue vraiment exploration et recherche. Je dirais que cela correspond à la façon dont j'ai envie de travailler au théâtre. Ce qui m'intéresse, c'est le fait de partir à l'aventure à chaque création, de larguer les amarres, de faire un voyage. On ne sait pas où le voyage va mener, mais on se laisse surprendre, surtout par les personnes qui font partie du projet. Car les différentes personnalités sculptent le projet.

Comment présenteriez-vous le texte exploré ?

Celia: Herman Melville a écrit *Bartleby, le scribe*, une histoire de Wall Street au milieu du XIXe siècle. C'est une nouvelle qui a inspiré de nombreux phi-

194 losophes et qui m'intrigue beaucoup. Elle raconte l'histoire de Bartleby, un copiste qui travaille dans un cabinet de notaire. Il fait parfaitement son travail jusqu'au jour où il refuse une tâche qui lui incombe en disant: «Je préférerais pas.» C'est ainsi qu'est notamment traduite en français la formule originale anglaise: «I'd prefer not to.» À partir de ce moment, Bartleby refuse tout ce que lui demande le notaire, en disant toujours: «Je préférerais pas.» Il va y avoir des conséquences absurdes. Le notaire change de cabinet parce que Bartleby préfère ne pas le quitter. Bartleby finit par être mené en prison, où il va se laisser mourir. C'est comme si, finalement, il préférerait ne pas vivre.

Dans cette nouvelle écrite à la première personne, le notaire raconte et se questionne sur Bartleby, sur sa manière d'agir énigmatique. J'y trouve le thème d'un désengagement de la productivité. C'est pourquoi aussi il m'a paru intéressant d'explorer ce texte dans le cadre du Labō qui offre justement un espace où créer en résistant à une systématique de production.

Comment avez-vous mené votre exploration du texte ?

Celia: On a réduit le texte à la formule «Je préférerais ne pas» pour questionner l'injonction à la productivité en explorant différentes formes de désengagement. Que signifie «ne pas faire» dans une société incitant à la production et à la performance? Comment replacer la nouvelle dans un contexte actuel? Quelles sont les injonctions à des formes de productivités qui existent aujourd'hui? De quoi pourrait-on vouloir se désengager? On a

195 essayé d'abord de répondre à ces questions. On a réalisé une gigantesque mind map sur les murs de la salle. On a dégagé trois axes auxquels s'intéresser: celui du travail; celui de la vie familiale, amicale ou sociale; celui de la sexualité. Puis, on a placé autour de ces axes des injonctions nombreuses et diverses auxquelles on est soumis, comme les injonctions à sortir, à avoir des amis, à travailler plus ou à travailler moins, à être sociable, à rencontrer de nouvelles personnes, à séduire ou à plaire, à aimer sa mère...

Philippe: On a remarqué qu'il y avait plein de choses qu'on n'était a priori pas obligé de faire, mais que si on ne le faisait pas, on était mis de côté. On a parlé alors d'injonctions obligatoires.

Celia: A partir de situations, on s'est lancés dans des improvisations à deux. Une personne devait tenir le rôle de Bartleby, se désengager au maximum de la conversation et du jeu, en ne répondant pas forcément par un «Je préférerais ne pas...», mais par des réponses courtes, évasives, comme «Peut-être», «Ça va», «Moyen», etc. Elle ne devait dire ni «oui» ni «non» pour permettre d'explorer jusqu'à quel niveau de désengagement verbal et corporel elle pouvait aller tout en permettant à la scène de continuer. L'autre personne devait solliciter ce Bartleby. Chaque improvisation était menée par cette sorte d'anti-Bartleby qui projetait ses propres pensées sur Bartleby puisque celui-ci ne lui offrait aucune prise. On a utilisé aussi une méthode pratiquée par le comédien et metteur en scène Alain Börek, qui enseigne l'improvisation: on a défini sur une échelle allant de 1 à 10, le degré d'intérêt à manifester durant

196 l'improvisation. Avant de se lancer, par exemple, dans la situation d'une rencontre faite à l'occasion d'une fête, Lou reçoit le chiffre 2 et Philippe le chiffre 8. C'est avec ces degrés d'intérêt différents qu'ils vont improviser leur rencontre, avec une volonté de séduire plus ou moins présente. Que se passe-t-il quand on est à la limite du dialogue, sans être encore dans un monologue? C'est ça que l'on questionne au fil des improvisations.

On a établi un rituel d'écriture automatique de listes de phrases commençant par: «Je préfère ne pas...», «Je me désengage de... quand...» ou «Je m'auto-exploite quand...», en référence dans ce cas au philosophe allemand d'origine sud-coréenne Byung Chul Han, qui a écrit *La Société de la fatigue*. Il a développé une réflexion sur le fait qu'on vit dans une société où on est exploité et où on s'auto-exploite. Il observe un passage entre une société punitive telle que décrite par Michel Foucault (dans *Surveiller et punir*) à une société auto-disciplinaire. C'est ainsi qu'on en vient à remplacer le «non» posé par un interdit par un «Yes we can», un «Oui, on peut», par une positivité toxique qui conduit à une «auto-exploitation» de soi. De par son désengagement, la figure de Bartleby se situe à l'antipode de l'auto-exploitation.

Au cours de la deuxième semaine, on a écrit ensemble un texte composé d'une liste de phrases qui commencent toutes par: «Je préfère ne pas», avec la contrainte de faire tenir ce texte sur une seule page de format A4. On a réfléchi à l'ordre de ces phrases pour les tisser subtilement entre elles, pour ouvrir un espace d'associations entre le particulier

197 et le général. On évoque au début des petites choses personnelles et précises, comme: «Je préfère ne pas regarder trop longtemps le soleil / Je préfère ne pas marcher pieds nus sur le gravier [...]» Par la suite, avec des phrases plus courtes, on se réfère à des situations plus communes: «Je préfère ne pas dire oui / Je préfère ne pas séduire / Je préfère ne pas désirer.» Viennent d'autres considérations avec des phrases plus ou moins longues. On a cherché à donner au texte une structure rythmique tout en trouvant un équilibre entre des propos qui traitent du singulier et vont résonner avec la subjectivité de certaines personnes et d'autres qui ouvrent sur des expériences plus généralement partagées, jusqu'à toucher des enjeux peut-être plus profonds, comme quand on dit: «Je préfère ne pas avoir peur de mourir.»

Lou: On a essayé de préserver dans la structure la fraîcheur d'une écriture automatique. Quand on écrit de manière automatique, on suit le fil d'une pensée, on précise, on se laisse inspirer par ce qu'on vient d'écrire, faire une soudaine rupture, puis on part totalement ailleurs.

Celia: Ce texte a été conçu comme une partition musicale puisque toutes les phrases commencent par la reprise rythmique des mêmes mots. On s'apprête maintenant à faire un travail de mise en scène du texte. Comment fait-on résonner ces phrases? Lesquelles dit-on à une seule voix ou à plusieurs voix? Comment résonnent les associations selon que les phrases sont dites par une personne assignée femme ou par une personne assignée homme? Comment fait-on alterner les phrases dites à une seule voix et

198 celles dites à plusieurs voix? On a prévu de marquer la fin de la résidence en performant le texte sur scène. Pendant la deuxième semaine, on a fait aussi de nouvelles improvisations, basées sur un jeu de mise en abyme. J'ai proposé à Lou, par exemple, d'imaginer se présenter à un public pour lui raconter l'histoire de Bartleby, mais elle est sans cesse interrompue. Aline ou Philippe viennent tour à tour la solliciter avec des injonctions du type: «J'ai absolument besoin de toi...» ou «On doit finir un dossier pour demain...». À chaque fois, Lou essaie de satisfaire la personne qui l'interrompt en lui accordant le moins d'attention possible pour reprendre et poursuivre au plus vite son récit. Aline et Philippe finissent par venir la solliciter en même temps au moment même où Lou est arrivée à ce moment de l'histoire où Bartleby dit pour la première fois: «Je préférerais pas». Lou devient alors ce Bartleby qui se désengage de toute sollicitation et injonction. On joue sur l'antagonisme entre désengagement et injonctions à l'auto-exploitation.

J'ai filmé les improvisations pour en garder une trace. Je conserve aussi tous les textes écrits en écriture automatique. Je dois respecter la contrainte posée par leLabō interdisant de réaliser une création à partir du texte exploré dans les vingt-quatre mois qui suivent la résidence. Je m'intéresse à poursuivre la recherche autrement que par la réalisation d'une création. On a fait une résidence en laissant une pause dans le travail entre la première et la deuxième semaine de recherche. C'est en regardant durant cette pause les vidéos réalisées et en reprenant mes notes que

199 j'ai préparé la direction à donner à l'exploration au moment de sa reprise.

Qu'avez-vous découvert, ou davantage saisi, au cours de cette exploration ?

Aline: J'ai rejoint l'exploration au début de la deuxième semaine. Pour préparer ma participation, Celia m'a parlé du travail fait durant la première semaine, envoyé des vidéos ainsi que des notes ; et lors d'une rencontre, on a fait de l'écriture automatique. J'ai trouvé très intéressant de faire des improvisations en étant tour à tour Bartleby ou l'anti-Bartleby. J'ai trouvé très jouissif d'être l'anti-Bartleby parce que j'ai constaté que le moindre détail de jeu fait par la personne qu'on a en face de soi allume l'imaginaire de manière très immédiate, même si elle ne dit et ne fait presque rien. Tout devient sujet à jouer et on peut changer d'état en une seconde. J'ai trouvé très difficile par contre d'être sur scène sans presque rien avoir à dire et à faire tout en ayant à nourrir le jeu de l'autre. Ce désengagement dans le jeu est encore à creuser pour moi.

Philippe: Au gré des improvisations, j'ai développé une grande liberté de jeu. Pendant ma formation de comédien, j'ai beaucoup entendu dire que sur un plateau il faut donner du jeu à l'autre. On peut penser qu'il s'agit d'être hyperactif dans son jeu, de parler fort, de rire, d'écouter en ouvrant grands les yeux... Dans la fonction de l'anti-Bartleby, j'ai découvert que la personne qui me faisait face nourrissait mon jeu alors qu'elle ne faisait et ne disait presque rien, et que je pouvais nourrir le sien. Je trouve également

200 difficile d'être Bartleby, de laisser un vide dans mon jeu. J'ai peur de faire perdre du temps aux gens qui me regardent.

Lou: Ne rien faire sur scène, c'est comme faire un saut dans le vide. En donnant le minimum dans son jeu, on crée un immense espace qu'il va falloir remplir. C'est comme si on était sur un fil, qu'on déstabilisait la personne avec laquelle on est sur scène en lui faisant soudain peur, tout en espérant qu'elle se rattrape, qu'on se rattrape soi-même aussi, mais avec rien. À travers les improvisations, on visait à comprendre jusqu'à quelle limite on pouvait s'engager dans le jeu ou s'en désengager pour qu'il y ait toujours théâtre. Comment donner de la matière à jeu? Je parle de matière car le jeu passe par la voix, par le corps, par le physique, par les intentions ou les énergies aussi que l'on y met. J'ai découvert comment jouer avec cette limite du moindre jeu, comment ajuster mon curseur à celui de la personne qui est sur scène avec moi, et à celui du public, qui est aussi un partenaire de jeu.

Celia: J'ai découvert que l'imagination s'ouvre quand on regarde sur scène une personne qui se rend inatteignable alors qu'une autre veut absolument l'atteindre. Bartleby devient une surface de projection. Dans la vie, on a toutes et tous tendance à projeter des choses sur des personnes ou sur des situations. La scène permet de rendre visibles ces projections. Selon les improvisations, on pouvait comprendre, par exemple, que Bartleby était la surface de projection d'un amour fou, ou inavoué, ou qu'il était un génie incompris. Le comédien ou la comédienne qui

201 essaye de percer le mystère de celui qui joue avec lui, mais de manière minimale, en vient à s'infiltrer en lui par tous les moyens, comme de l'eau ayant à traverser un barrage. Un tel rapport de jeu force à se démener sur scène. Face à un Bartleby, j'ai pu voir un anti-Bartleby se questionner: pourquoi est-il comme il est? Pourquoi agit-il comme ça? Comment dois-je réagir? J'ai vu l'anti-Bartleby avoir des réactions très diverses et même irrationnelles. Je l'ai vu avoir envie de céder à la colère, se retenir, être dans l'empathie ou la pitié. Au fil des improvisations, Bartleby a varié ses postures et ses placements dans l'espace. Il s'est tenu debout face à la personne qui lui parle; debout face à un mur; simplement assis; assis en train d'écrire sur un carnet... On s'est questionnés. Bartleby peut-il se mettre à bouger? A quel moment? Pourquoi? Quel sens prend chacun de ses gestes ou déplacements? On a pris pleinement conscience que tout geste fait par celui qui est dans un moindre jeu est beaucoup plus signifiant que celui qui joue de son corps avec la plus grande liberté.

Cette exploration vient-elle conforter ou modifier votre pratique du théâtre ?

Celia: Cela me conforte dans le fait qu'il est important de prendre de chaque personne impliquée dans un projet tout en lui donnant en retour. Prendre et donner est un échange constant. Chaque personne qui participe au projet y contribue aussi en dramaturge, dans le sens où elle apporte du sien, apporte son point de vue, son expérience. Je ne veux pas dire pour autant qu'on doive nécessairement se dispen-

202 ser de dramaturge. En arrivant bientôt à la fin de l'exploration, je me pose cette question: comment relier tous les outils de manière à les fonder?

Que retirez-vous de cette expérience menée en dehors d'un enjeu de production ?

Celia: Durant ces deux semaines, j'ai exploré ce que devait être un cadre de travail positif, presque idéal. Car je sais travailler avec davantage de motivation quand je suis face à l'enjeu d'une création à présenter. Au Labō, je n'ai pas ressenti de pression. On a enlevé tous les « on doit », tous les « il faut ». Comme il n'y a pas d'enjeu, même si on ne dégage aucune idée, ce n'est pas grave. Mais ce n'était pas le cas, car j'ai mené une exploration avec trois personnes qui en étaient avides et qui débordaient d'imagination.

Celia Hofmann obtient un Master en architecture à l'Ecole Polytechnique fédérale de Zurich (EPFZ). Elle se forme par la suite au théâtre en Allemagne. Elle y réalise divers assistanats à la scénographie ou à la mise en scène, et y présente ses premières réalisations. celiahofmann.com

Lou Golaz obtient en 2022 un Bachelor Théâtre à la Manufacture – Haute école des arts de la scène à Lausanne. Cette même année **Philippe Annoni et Aline Bonvin** sortent diplômés de l'Ecole de théâtre des Teintureries à Lausanne. Depuis, Lou Golaz a travaillé sous la direction de Patrick Mohr et de Benjamin Knobil; Philippe Annoni sous celle de Monika Gintersdorfer et Franck Edmond Yao; et Aline Bonvin au sein du collectif PLAJE. comedien.ch

Fondation leLab^o, Av. de Provence 16, 1007 Lausanne
rédaction: Simone Audemars, Marika Buffat, Rita Freda

correction: Nathalie Hellen

photos: Simone Audemars

graphisme: Clara Batllori

impression: Imprimerie Baudat, Le Crépon 1, 1341 L'Orient