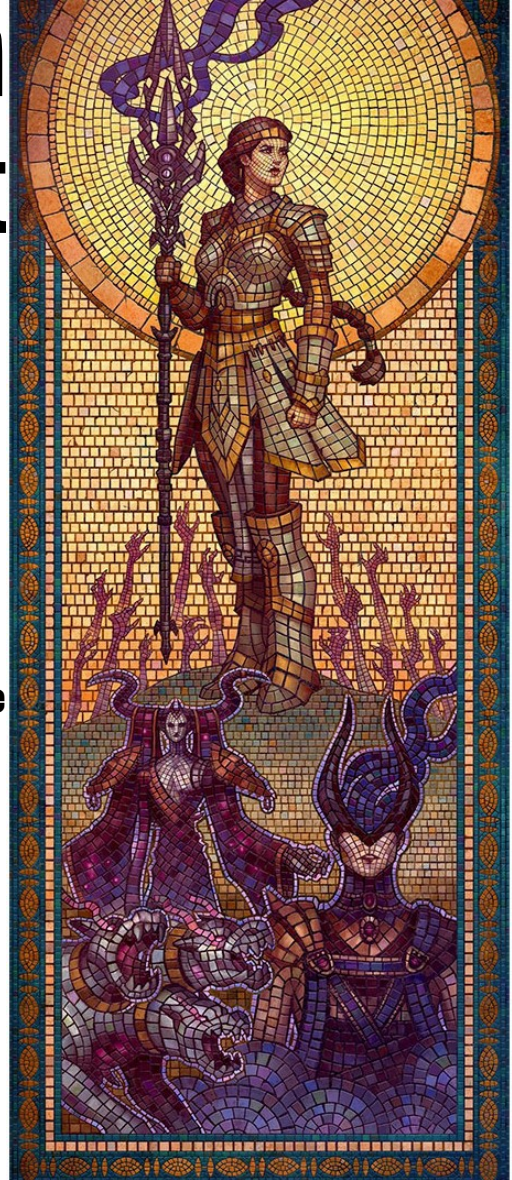


Zacharie JOURDAIN

Choisir

Par-delà La Mort

L'image ci-contre est une illustration de Rian Yee pour l'entreprise Wizards of the Coast utilisé pour le jeu de carte Magic : The Gathering.



Je tiens à remercier Lila, Mona, Daphné et Claire.

*

Avez-vous déjà vu la mort ?

Réfléchissez un instant. Nous avons tout notre temps.

Je vais vous donner quelques images pour vous aider :

Vous rentrez dans une chambre d'hôpital pour une visite que vous ne savez pas être la dernière. La personne vous attend, elle est atteinte d'une maladie incurable, son corps est maigre, lâche, déjà la couleur de sa peau a changé, la texture est devenue à la fois molle et parchemineuse. On dirait que la peau a lâché mais elle colle encore au corps, amaigri, déformé, comme un drap mouillé étendu sur un fil. Les muscles ont disparu. Cela peut se voir. Ce changement entre en collusion avec vos souvenirs et vous rend la reconnaissance de votre proche pénible. On dirait qu'il veut vous parler. Vous prenez l'une des deux chaises présentes dans la chambre, austère, car toutes les chambres ici sont austères. Vous vous penchez, mais vous n'entendez rien, ce qui sort de la bouche ressemble plus à des borborygmes qu'à une langue intelligible. Vous faites semblant de comprendre. Vous présentez une question peut être. Dans un acte d'amour un peu maladroit, vous dites : « Oui ». Le corps en face de vous est fatigué, mais son esprit est encore là. Et vous pouvez lire dans ses yeux la frustration, la haine et l'incompréhension. Ce n'est pas contre vous. Vous sortez, un peu penaud, vous regrettez ce « Oui » sans trop savoir comment vous auriez pu faire mieux.

Autre possibilité, même corps, mais disons cette fois ci : infarctus. Ce n'est pas le premier, le cœur est mourant. Vous le savez. Vous y allez. Cette fois c'est une

chambre simple, l'autre était une chambre double. Il y a la télé. Elle est allumée mais le malade dort. Vous prenez sa main, elle est un peu froide et ne réagit pas ; vous la serrez un peu plus fort. La personne se réveille péniblement. Même peau, même corps décharné. Vous regardez ses yeux. Ses yeux n'ont pas changé, un beau bleu marin. Le même que la mer où enfant vous vous baigniez. Ces yeux là sont rassurants. Mais cette fois ils sont vides. Comme si derrière le regard il n'y avait plus rien. « Coucou ». Silence. « Tu me reconnais ? ». « -Oui. ». Pas de prénom, juste : « Oui. ». Vous lui dites : « Regarde. Je suis venu te voir. ». Elle vous dit : « Je suis content ». Vous lui parlez un peu. Elle répond juste : « Je suis content. ». Vous aimeriez la croire. Il ne faudrait pas fatiguer ce corps malade.

Ce ne sont que des exemples, peut-être était-ce différent pour vous. Peut-être cette personne à l'hôpital qui n'avait jamais juré de sa vie vous répond : « j'ai mal aux couilles. » quand vous lui demandez : « comment vas-tu ? » et insulte les infirmières qui tentent de prolonger sa vie. Peut-être n'était-ce pas à l'hôpital. Peut-être était-ce un ancien ami alcoolique que vous aviez soutenu. Vos routes s'étaient séparées. Vous l'aviez recroisé un jour par hasard, il n'osait pas vous parler en face de peur que vous sentiez son haleine. Trop honteux pour appeler à l'aide. Vous le saviez mais vous n'avez rien dit, car vous saviez déjà comme il était difficile de l'aider. Il n'y a pas de regret, juste une honte partagée. Ou cette collègue de travail avec qui vous aviez discuté au dernier pot et qu'on a retrouvé pendu à un poteau électrique. Ou cette amie que vous avez décroché d'une corde ou sortie du bain en sang. Elle est saine et sauve, et c'est un peu grâce à vous ; Félicitations.

Maintenant.
Un de vos souvenirs.
Maintenant, s'il vous plaît.
Souvenez-vous d'une personne.

Alors ?
Ce souvenir ?
Chambre d'hôpital ou autre chose ?
Gardez là en tête nous y reviendrons.

Continuons je vous prie
Voici d'autres images :

Vous êtes dans une église, il y a du monde. L'émotion est palpable. Vous n'êtes pas très religieux, et vous ne connaissez pas parfaitement les rouages de telles cérémonies. Pour autant le cadre de pierre froide et la résonance des voix dans l'édifice vous touchent. Parmi les proches, vous avez été de ceux choisis pour faire une oraison. Vous vous en seriez bien passé, mais comment refuser ? Alors vous avez péniblement gratté la veille un texte assez banal mais que vous avez voulu sincère. C'est votre tour. Vous vous approchez du pupitre et commencez la lecture quand une vague d'émotion vous balaye. La tristesse d'abord, rend votre élocution difficile ; la compassion avec la foule qui vous regarde n'arrange rien ; la honte s'ajoute à votre incapacité momentanée de parler ; le tout enrobé de la frustration de ne pouvoir vous enfuir. Vous terminez péniblement pour regagnez le contact rassurant du vieux banc de bois noirci. Le chœur entame un chant d'une beauté incongrue, et vous vous laissez dériver dans cette mélodie.

Vous êtes maintenant dans une chambre mortuaire des pompes funèbres. De l'extérieur, elle prend la forme d'une maisonnette ridicule. De l'intérieur le petit espace mime un salon ; et de l'autre côté du claustrât, une chambre. La lumière est tamisée. La décoration oscille entre le glauque et le cosy. Dans le salon

d'entrée, il y a deux fauteuils et un écran, qui diffuse de vieilles photos de la personne que vous venez visiter. Vous passez dans la chambre. Le mort est allongé dans son cercueil, il est beau, plus que dans vos souvenirs d'hôpital. Il a l'air serein. Vous lui parlez peut-être un peu. Vous l'embrassez sur le front. La peau est froide contre vos lèvres. Quatre employés entrent par une porte opposée à celle que vous avez emprunté. Ils emportent le cadavre et vous rejoignez, comme les autres, la salle de commémoration. Devant vous se joue un spectacle d'un extrême mauvais goût. Mélange de diaporamas et des gestes solennels sans origines. Heureusement, ce qu'on rechignerait à appeler une cérémonie tant s'en est affligeant, se termine. On vous offre le choix d'assister à la crémation. La moitié de la salle se vide. Peut-être êtes-vous restez. Le téléviseur se rallume, mais cette fois ce ne sont plus les heureuses photos qui sont diffusées ; mais l'image d'un four dont la gueule enflammée englouti le cercueil avant de se refermer brutalement.

Ce ne sont que des exemples, sûrement était-ce différent pour vous. Peut-être qu'un jour, en allant au travail quatre policiers encerclant une forme recouverte d'un drap blanc vous ont sommé de changer de trottoir, ce que vous avez fait, vous étiez en retard ; d'ailleurs c'est une aubaine, ça vous justifiera. Peut-être vous lisez un journal local dans la salle à manger, vous revenez d'un festival de musique et vous reconnaissez votre tente sur une photo du camping en première page. En lisant vous apprenez qu'un festivalier est décédé d'overdose à deux pas de vous. Souvent c'est encore plus trivial : « J'ai vu le nom de son père dans la rubrique nécrologique ». Maintenant les annonces se font par téléphone. Voir par SMS : « n'oublie pas de me ramener ta procuration quand tu viendras manger vendredi. Ps : Catherine est morte. ». Parfois c'est un peu moins drôle, c'est à vous d'annoncer, et vous devez retenir un ami qui se roule par terre en hurlant. Vous avez sûrement déjà vécu une situation similaire. Qui sait... à part vous ?

Maintenant.
Souvenez-vous d'une personne.
Un de vos souvenirs.
Maintenant, s'il vous plaît.

Alors ?
Ce souvenir ?
Chambre mortuaire ou autre chose ?
Gardez là en tête nous y reviendrons.

Terminons enfin.
Voici les dernières images :

Vous êtes dans un pays étranger. Vous venez d'arriver dans cette ville assez peu accueillante et votre guide, qui s'est montré surprenamment honnête, vous a prévenu que le quartier était plutôt... Comment dire... Pas top top. Sans vous douter vraiment de ce que cela implique et l'hôtel étant plutôt miteux, vous vous décidez à sortir boire un verre dehors ; pour vous aérer l'esprit et sentir le pouls de ce nouvel environnement. Deux rues plus loin vous trouvez un petit bar. Le gérant à l'air content, il vous installe sur une petite table en plastique dehors. Vous commencez à boire lorsqu'une voiture rouge flashant pile sur les freins et s'arrête à quelques mètres de vous devant l'autre bar, celui juste à côté du votre. Le conducteur sort et commence à hurler sur un client assis à la terrasse de l'autre bar dans une langue que vous ne connaissez pas. Le ton est déjà haut et rapidement, ils commencent à se battre. Vous n'avez pas encore payé, vous ne pouvez pas partir, vous êtes loin de chez vous, votre meilleure stratégie et de faire comme si rien ne se passait. D'ailleurs vos voisins de tables ne réagissent pas le moins du monde et se permettent même le luxe de vous faire une plaisanterie dans un anglais approximatif. A côté, c'est toujours une autre ambiance, trois personnes sont sorties de la petite boutique pour venir en aide au client armées de manches à balais. Le conducteur de la voiture rouge est submergé et tombe au sol.

Il est roué de coups. L'un des autres combattants en profite pour ramasser un bloc de béton sur la chaussée, et le projette de toute ses forces sur la tête de l'homme par terre. Le craquement des os du crâne est lugubre.

La paresse est une sensation qui, si elle n'est pas saisie, peut devenir dérangeante. Aussi ce soir vous l'embrasserez et ne cuisinerez pas. Il y a un assez bon restaurant asiatique pile en bas de votre immeuble qui sert à l'emporter. Vous appelez pour passer commande et seulement quinze minutes après vous descendez pour la récupérer. De votre porte à celle du restaurant il y a trois mètres cinquante à parcourir. Un pas. Quelqu'un traverse la route. Deux pas. Bruit de freins. Trois pas. Impact. Le vieux monsieur est projeté contre le bitume. Autour de vous ça réagit. Le conducteur sort. On appelle les secours. La police arrive et entame le massage cardiaque. Puis c'est l'ambulance. Le brancard est sorti, mais l'accidenté n'est pas chargé dessus. C'est mauvais signe. En même temps l'un des policiers est allé chercher une petite bombe de peinture pour faire des marquages au sol. Le massage cardiaque continu mais d'autres collègues sont déjà en train d'évacuer les gens et de geler la zone. Quatrième pas. Vous récupérez vos travers de porc et votre barquette de riz.

Ce sont des exemples parmi tant d'autres. Peut-être était-ce une chute mortelle ? Lors d'une soirée particulièrement alcoolisée un de vos amis a eu besoin de vomir. La fenêtre était à côté, mais en se penchant il a basculé du quatrième étage. Peut-être en vous dirigeant vers la boîte de nuit s'était-il arrêté pour uriner et a-t-il été battu à mort le temps que vous réalisiez et que vous interveniez. Peut-être étiez-vous passager dans l'une des voitures au moment du choc ? Ou peut-être avez-vous eu le courage de rester dans la chambre d'hôpital, auquel cas votre proche est parti en vous tenant la main. C'était très courageux de votre part.

Maintenant.
Souvenez-vous d'une personne.
Un de vos souvenirs.
Maintenant, s'il vous plaît.

Alors ?
Ce souvenir ?
Terrasse de bar ou autre chose ?

Revenons maintenant à la première question : Avez-vous vu la mort ?
Peut-être votre réponse a-t-elle changé ?
Peut-être votre conception de la vision de la mort a-t-elle changé ?

A vrai dire peu importe. Ce qui comptais, c'était surtout que vous puissiez sentir comment vos souvenirs étaient conditionné par cet univers de mort. Comment vos espaces de choix étaient restreints, votre imaginaire bridé par les exemples. Difficile lorsqu'on vous demande de vous souvenir d'un proche, de se rappeler une charmante discussion à la terrasse d'un café, de penser à votre plus belle nuit d'amour, à une promenade d'été ou à un repas de famille joyeux.

Détendons-nous. Libérons-nous de ces images et goûtez plutôt la liberté du choix :

Droite ou gauche ?

Pile ou face ?

Pomme ou poire ?

Migros ou Coop ?

Thé ou café ?

Avec ou sans sucre ?

Crème ?

Dans un mug ou dans une tasse ?

T-shirt ou chemise ?

Pantalon ou jupe ?

Assis ou debout ?

Manger froid ou manger chaud ?

Assiette creuse ou bol pour votre soupe ?

Gelée ou confiture ?

Avec un couteau ou cuillère ?

Chambre à coucher ou cuisine ?

Cuisiner ou commander ?

Se lever ou rester au lit ?

Table basse ou bureau ?

Douche ou bain ?
Avant ou après manger ?
Le soir ou le matin ?
Mer ou montagne ?
Train ou voiture ? Ou avion ? Ou bateau ?
Avancer ou reculer ?
Y aller ou attendre ?
Attendre encore ou partir ?
Un autre verre peut être ?

Encore plus libre :

Quel livre de votre bibliothèque ?
Quel magazine ?
Quel fauteuil ?
Quel appartement ?
Quelle paire de chaussettes ou de bas ?
Quel sous-vêtement ?
Quel théâtre ?
Quelle plage ?
Quelle montagne ?
Quelle plaine ?
Quel lieu de villégiature ?
Quelles vacances ?
Quelle amie ?
Quel ami ?
Quels amis ?
Quelles amies ?
Quelle charmante occasion ?
Voulez-vous faire connaissance ?
Comment allez-vous ?
Pardon, je peux te tutoyer ?
Tu vas bien ? (J'espère ne pas avoir été trop cavalier sur ce coups-là)

Fermez les yeux.
Respirez.
Prenez un café.
C'est la pause.
Vous avez été très sollicité.

*

Cette introduction visait à faire l'expérience fictive du choix, de quelques choix du moins. Des choix libres et des choix induits. Des choix triviaux et des choix importants. Bien sur cette petite expérience de pensée, faites à table du bureau, assis dans le fauteuil, ne rends pas compte de la réalité physique, holistique du choix. Aussi je vous invite à vous rendre attentif à votre quotidien, à vos prises de décisions personnelles futiles ou aux plus marquantes de vos souvenirs. Le choix est une expérience surprenante et délectable, dans ce qu'elle drague de passion et de frustration, de contrainte et de liberté.

En choisissant de travailler sur ce que signifiait « l'autonomie de l'actrice. » j'ai traversé, traverse encore et traverserait longtemps après cette étape, bien des questionnements :

« Puisqu'on ne peut travailler seul (c'est l'une des particularités du savoir-faire théâtral) que signifie être autonome ? »

« Être autonome ? Oui mais de qui ? Du partenaire ? Du directeur ? Du groupe ? »

« Quel degré d'indépendance pour être autonome ? »

« L'autonomie rends-telle plus efficace ? Ou moins malléable ? »

Quelle distance est optimale pour le travail ? A quel moment ? »

« Quel degré d'intimité est requis ? »

« Une certaine forme d'aliénation à l'autre est-elle évitable ? Ou à éviter ? »

....

Ces questionnements peuvent être dérivés sous bien des formes. Et sont problématiques. Car il me semble que les réponses peuvent fluctuer, et qu'elles dépendent chaque fois des individus en présence pour le travail de plateau, de leurs éthiques, mais aussi de facteurs interpersonnels qui dépassent légèrement¹ le rapport de travail comme le degré de confiance ou l'appréciation de l'autre.

C'est ce qui m'a poussé à recentrer ce travail sur le choix, revenant à cette phrase de Laurent Poitrenaux : « Un acteur doit choisir en permanence ». En acceptant cet axiome, j'en ai dégagé la formule suivante, « si être acteur c'est choisir ; il faut être en mesure de faire des choix ; choisir est un acte conscient² ; donc pour faire des choix, il faut être en capacité de discerner qu'un choix s'offre à nous ; donc pour s'améliorer en tant qu'acteur, il faut améliorer son discernement, découvrir la surface des choix qui s'offre à nous. ».

Et c'est en suivant cette formule que je me suis jeté gaiement dans l'étude de la conquête de cette surface de choix.

Mais l'aventure s'est avérée moins gaie qu'elle n'y paraissait...

Une certaine honnêteté de démarche me pousse à avouer la chose suivante : mon présupposé de base était que le plateau était l'endroit de la liberté totale, de l'émancipation des corps et des voix des habitus personnels vers d'autres habitus choisis, ou vers des formes encore nouvelles et inconnues. Une fois que l'on réalisait que la formule précédente existait, on ne pouvait que s'améliorer. Si l'on y

1 Je dit légèrement, car certaines créations nécessitent des rapports de temps, de communications, voir une amicalité dont il est difficile à rendre compte dans une contractualisation. En revanche je m'oppose féroceement à toute forme de débordement du travail dans la sphère privée.

2 Ce qui ne veut pas dire forcément mental où réflexif, un choix peut être plus rapide que le fil de la pensée, mais cette prise de décision est faite en toute conscience, elle peut même être surprenante pour la pensée réflexive, mais elle est ce que j'appelle « noter », prise en considération et pas ignoré par le fil de la pensée. La pensée réalise en même temps que le choix est pris qu'un choix est pris, ce qui le différencie d'un automatisme, que la pensée ne considère même plus comme information.

restait attentif, et qu'une pratique réflexive vis-à-vis de ses expériences passées et des enseignements reçus étaient faites, alors s'engrangerait une série de mécanismes qui ne pousseraient qu'à augmenter sa compréhension de la surface des choix, donc à s'améliorer, donc à devenir une meilleure praticienne, donc à nous rendre plus attentifs...

In fine un cercle vertueux se mettrait en place et nous catapulterait vers les étoiles où nous nous alignerions avec les astres pour briller d'une force que nos contemporains percevraient ; eux même, éclairés par cette lumière, nous rejoindraient pour gambader et festoyer dans ce joyeux paradis, et bientôt nous serions tous, petits lutins célestes, maître d'un art divin du choix et tout serait possible.

Ce n'est malheureusement pas aussi idéal que ça.

Il serait dur de trancher, et de définir de manière définitive le degré de choix qu'une praticienne possède. Plus mes recherches avançaient, et plus ma conception du choix se restreignait, contrainte par les notions de détermination et d'héritage. Cette tendance s'accroît de jour en jour, et je dérive de plus en plus, pour le moment vers la contrition du choix. Mais cette position n'est pas définitive, et il ne serait pas surprenant qu'elle se mette à dériver dans l'autre sens à l'avenir. Pour aller plus loin, il faudrait étudier plus profondément encore les systèmes de pouvoir. Ce qui se joue dans le jeu, et dans les relations aux autres à l'intérieur du travail.

Voici, en l'état, mes conclusions provisoires :

Les grandes décisions esthétiques, dira-t-on, « la tendance de jeu », « la surface de choix », « mon territoire » ne semblent pas faire l'objet d'un réel choix. En faisant l'effort de l'introspection, on pourrait reconstruire une sorte d'archéologie de son jeu personnel, de son goût, et de comment il a été conditionné par les autres. Demandez à n'importe quelle praticienne, elle aura forcément le nom d'une personne qui l'a marqué, qui a changé son jeu. Et le témoignage prendra toujours une forme passive, jamais une forme active, on

n'entendra jamais : « j'ai fait le choix de changer ma manière de jouer en me servant d'untel », mais bien plutôt : « cette artiste a changé mon rapport au monde, mon rapport au jeu ».

J'irais même plus loin : cela n'est même pas juste déterminé par les autres, mais par le temps et l'espace, par le moment et l'endroit où l'on commence à pratiquer : J'ai grandi près de Reims, Christian Schiaretto y avait ouvert une formation vingt-cinq ans auparavant, mais désormais, elle était dirigée par Ludovic Lagarde, lui-même marqué par sa relation avec Christian Schiaretto. Comme c'était à côté, j'y suis entré, comme c'était l'époque de la direction de Ludovic Lagarde, j'ai été confronté à ses programmations, aux enseignements de Stefany Ganachaud, hérité d'Odile Duboc. Et à la présence fantomatique de Laurent Poitrenaux, lui-même formé par Odile Duboc. Comme ma promotion a été la seule à participer à des créations et à être professionnalisé, j'ai vécu de mon art pendant trois ans. Comme j'étais en tournée à Lausanne, j'ai visité mon amie Gwenaëlle Vaudin qui se formait à la Manufacture. Étant en Suisse, la Manufacture possède de gros moyens, et des bâtiments disponibles à volonté et fournis de matériel technique. Comme cela me rappelais les conditions de Reims, j'ai auditionné à la Manufacture. Et mon jeu est aujourd'hui l'amalgame de deux lieux, de deux cultures. Aucun hasard, aucun choix, juste de la détermination géographique et temporelle. D'ailleurs, est-il vraiment étonnant que sur les trois seules personnes ayant à peu près suivi ce même parcours géographique et temporel que le mien, nous nous entendions si bien sur des points de vue autant esthétiques qu'éthiques ? Alors que nos vécus diffèrent ?

On ne rencontre pas les gens au hasard ; on les rencontre à cause de géographie et d'époque. On est catapulté dans une histoire.

Pour autant il existe une vraie différence entre mon jeu et celui de mes deux proches collègues, mais ce n'est pas une différence fondamentale, c'est une différence de nuance. « La singularité », « le pouvoir décisionnel », le fait de se déplacer dans « la surface du choix » hérité d'autres, est l'espace de la liberté. Les choix ne se trouvent donc pas dans un rapport général au théâtre, où un rapport

général à l'esthétique, mais dans de minuscules espaces de décisions, des sortes de « failles ». Ces failles sont les lieux d'une prise de décisions totalement holistiques, réfléchis et sensibles. Et ce sont ces failles qui doivent être multipliées et constamment remises sur l'établi.

Si l'on n'entretient pas cet espace, cette zone singulière, alors on ne pratique plus personnellement. On se contente de jouer la place où l'on s'est trouvé à un moment dans l'histoire, et l'histoire nous écrase, car elle mouvante, et nous restons figé dans des reliquats de formes passées, héritées, par inattention³. Notre prise de décision ne se fait plus sur le moment, mais est devenu conditionné par le passé. Elle n'est plus choix mais automatisme. Automatisme construit sur des repères passés, ailleurs temporellement et géographiquement. Et petit à petit le théâtre mouvant⁴ nous évacue, et la frustration grandit, et un jour il ne nous reste plus rien que le souvenir ; comme la triste actrice interviewée par Denis Podalydès dans La Misère du Monde.

Entre ces deux marges, de choix et de détermination, il existe encore un point sombre : celui de l'enseignement. En m'étudiant, je me suis rendu compte que les plus importants artistes de ma vie étaient des enseignants. Artistes donc le cœur de l'enseignement se jouait justement, non pas sur une approche esthétique forte, pourtant parfois très présente dans leurs propres travaux de production ; mais sur un entraînement au choix. Leurs pratiques se sont combinés sur moi, charriant à la fois une forme d'héritage, de détermination, mais aussi une ouverture au choix, à l'excavation de choix. Ce qui paraît contradictoire. Je n'ai pas encore tout à fait compris cette zone trouble, mais d'un point de vue sensible et poétique, elle prendrait la forme suivante :

« A travers moi, à travers mes choix, s'immortalisent mes aînés ; et l'on peut lire dans certains de mes choix, les choix des autres, transmis par-delà la mort. »

Comment poursuivre cet exposé partant de là ?

3 Je récuse la fainéantise : la fainéantise est une posture, l'inattention peut être subi.

4 Bien résumé par la formule latine *hic et nunc*, l'être au présent du théâtre. Ce fameux *ici et maintenant* n'est rien d'autre qu'une formule visant à chasser l'inattention.

Pour fixer dans les mémoires l'état de cette recherche. J'ai décidé sans trop savoir vraiment ce qu'impliquait ce geste, de vous fournir un lexique de concepts ou de mots se rapportant aux choix. Je les ai choisis dans tout mon attirail, car chacun d'entre eux est devenu pour moi une certitude, et chacun représente à la fois une connaissance certaine et un endroit de travail constant. Ils sont miens, mais l'honnêteté de ma démarche me pousse à avouer qu'avant moi ils appartenaient à d'autre. Aussi je crois que ces mots ne sont pas réellement à moi, que je ne les ai pas choisis. Je serais capable parfois d'en retracer une forme de généalogie, parfois non. Le seul choix que j'aurais eu dans ce travail, fût de vous les partager, et de comment vous les partager.

Bien que traitant du choix, ils sont originaires de trois univers différents et seront accompagnés d'un petit idéogramme représentant la famille dont ils sont issus. Pour vous présenter ces univers, j'avais le choix entre les deux systèmes de comparaison les plus communs et les plus universels : l'art de la guerre ou l'art de l'amour⁵. J'ai choisi l'art de l'amour.

♥ Celui de la pratique théâtrale :

Ces termes sont issus de mon propre lexique de travail de plateau, et servent dans un cadre connu de tous. Ils sont ce qui ne s'oublie pas. Conquête d'une pratique coutumière et longue. Jus d'orange matinal. Amanterie fidèle. Douceurs et caresses. Simplicité du rapport sans conséquences. Liaison familière. Mouvements simples. Tiédeur de dimanches printaniers. Redécouverte d'un corps connu. Couché de soleil au bord de lac. Sens éveillés et exacerbés. Plaisirs entremêlés. Promenades. Connaissance de soi et l'autre. Connections chaque fois unique. Orgasmes simultanés. Jouissance comme un horizon.

5 À un tel point qu'on peut s'amuser à ce jeu chez soi, de prendre des pièces de théâtre au hasard dans sa bibliothèque et de chercher si elles ne font références ni à l'un ni à l'autre. Il y en a peu qui passent ce test. Personnellement je joue encore à ce jeu. Peut-être est-ce un problème de genre. J'en doute, mais ma bibliothèque souffre d'une lacune, elle manque terriblement d'autrices...

Ω Celui de la Grèce antique :

Courante, de référence, car prise comme point de départ de l'histoire connu du théâtre et de la philosophie. Reconnaissance presque visuelle. Imagerie fantasmée. Presque pornographie. Se confronter avec des notions grecques, c'est avant et surtout une manière de se performer. Muscles contre muscles. Débauche d'effort insensé. Pour le simple plaisir de l'effort, et du visuel de l'effort. Crin de cheval. Sueur coulante sur l'échine. Gestes brusques. Course frénétique dans la forêt. Renversement de chaise. Peau tannée par le soleil. Collines, digues, dunes, champs. Percutante sur percutant. Concours. Compétition. Projection. Vice de regarder l'autre et de se regarder soit. Rythme effréné. Plage arrière de voiture. Accélération sur l'autoroute. Sports télévisés. Exultations. Faim.

♠ Celui des jeu de cartes et de stratégies :

Plus étrangers, plus cryptiques, ces jeux n'en sont pas moins un magnifique bac à sable pour l'étude du choix, et produisent un passionnant jargonage de ce qui peut être ou non déterminé et déterminable par le joueur. Plaisirs de niche. Complexes. Secrets. Cachés. Science-fiction. Argot d'initié. Ambiance de bas-fond. Rugosité de loubarde et enchevêtrement d'esthète. Bois rêche. Cuir tendu. Cordes serrées. Odeur âcre. Porte dérobée de boîte de nuit. Crispation de mâchoire sur bâillon. Moiteur profonde. Froideur du fer des chaînes. Soumissions inconnues. Jouissances de contraintes. Rapports extrêmes. Extrêmement consenti. Obscurité forcée. Sensations et sentiments incompréhensibles. État second. Fusion de chair et de machine. Promesses de plaisirs inimaginables. Par-delà même la condition humaine. Déformants. Jusqu'en un monde où drogues et sang, tuyaux et veines, peaux et revêtements se mélangent indifféremment. Où l'esprit et le corps ne font plus notions.

Bien que ce qui se réfère au théâtre semble nous intéresser le plus, il est parfois utile pour faire le bon choix, de goûter de tout. Et comme vis-à-vis des pratiques charnelles, où les préférences appartiennent à chacun, je n'établirai aucune hiérarchie et vous laisserez explorer à votre guise et selon votre goût ce

léger abécédaire, en vous invitant à l'élargir de vos propres expériences. Car il me semble que ce n'est que par dialogue et comparaison que nous acquérons dans la pratique professionnelle de l'art, une méthode, un goût et un style qui bien qu'il nous soit propre retournera nourrir l'autre, dans un dialogue incessant et ininterrompu qui était là avant nous, et sera encore là après nous.

Le tout sera encadré par deux reconstitution d'entretiens, deux extraits bruts, le premier avec Laurent Poitreux ouvrira la thématique de l'éthique du choix et le second, avec Geoffroy de Lagasnerie, viendra la refermer.

En espérant que vous y trouverez un peu de matière pour vous,
Bonne lecture.

*

Laurent – Avant Odile Duboc, je n'avais aucune conscience de mon corps. J'étais un acteur assez généreux, assez joyeux, je balançais l'énergie en veut-tu en voilà ; les gens : très contents. En même temps très content, mais je sortais toujours exsangue et n'avais aucun avis sur la question, j'aurais été incapable de décrire ce qu'il s'était passé. Je travaillais là et mon corps suivait comme il pouvait.

Elle n'a jamais voulu en tant que chorégraphe me transformer en danseur. Danseur c'est un métier, on commence souvent très jeune ; ce n'est pas en quelques semaines qu'on transforme quelqu'un.

Odile s'est posée dans la salle : « De quoi ils ont besoin de moi ? Qu'est-ce que je peux apporter à l'acteur, d'outils, qu'il n'a pas, que moi comme chorégraphe, comme danseuse, je peux avoir ? ». Elle a regardé le travail ; et après on a pas du tout travaillé sur mon corps pendant le spectacle. Elle ne m'a pas chorégraphié. Mais on a travaillé pendant plusieurs jours sur énormément d'exercices qu'elle travaillait avec ses danseurs : les effets de suspends, le rapport aux éléments (l'eau, le feu...), la dissociation du mouvement (*Laurent montre et explique simultanément ce concept* :) dire que tu as un bras, mais dans un bras tu as une articulation, et une autre et une autre, et que tu peux les activer de manières isolées, autonomes et pas toujours balancer le bras comme un bloc.

Des suspends, des exercices sur la mémoire du corps : Tu donnes ton poids, puis la personne s'en va et toi tu t'arranges pour que ce poids se déplace en toi sans

bouger. Et d'un seul coup tu peux garder cette pause car tu as la mémoire du corps qui n'est plus là, mais tu as trouvé des chemins intérieurs pour enlever les tensions.

Il y a tout un champ d'exercice qu'elle m'a développé comme ça, d'attention. Elle m'a dit : « tu n'as pas un bloc (le corps), mais quelque chose qui peut faire bloc ; mais à l'intérieur de ce bloc tu as énormément de module que tu peux activer. »

Alors quel est l'intérêt de ça ? L'intérêt c'est que sur un moment précis du texte : quand tu entends la phrase ; mon corps va pouvoir m'aider à t'aider à entendre. Et quand ça ne sera plus suffisant, quand j'aurais besoin de retrouver de l'autonomie dans l'écriture, je vais décider que ça va repartir, par exemple, par le coude et sur quelque chose de plus grand.

On travaille sur des apnées, et puis on va repartir. « Choisissez par où vous allez repartir : est-ce que c'est le coude gauche ? le poignet droit ? la tête ? Par où ça va repartir ? Choisissez. Choisissez tout le temps. »

Ce terme de choisir c'est quelque chose que j'ai ramené dans mon travail d'acteur. Au sens qu'un acteur doit choisir en permanence Il doit être en choix permanent. Ça va très vite. Je ne me laisse pas dévorer : c'est bon, ce n'est pas bon, on s'en fou. Mais je choisis de le faire, et je l'assume, et je vais au bout.⁶

6 Retranscription d'un cours extraordinaire donné au Conservatoire de Tourcoing, mars 2018

♥ Le danger des mots

Ce qui est charmant dans le théâtre, c'est qu'il n'a pas encore cédé, et peut être ne cédera-t-il jamais à la mutation en un discours rationnel. Il existe encore en « cette région où les « choses » et les « mots » ne sont pas encore séparés, là où s'appartiennent encore, au ras du langage, manière de voir et manière de dire. »⁷. Dans cet affleurement des mots et des choses, il existe des termes dangereux, piègeurs, des manières de dire, des formulations dont il faut se défaire, car le temps les a rendu incompréhensibles. Ainsi souvent j'ai pu employer des termes tel que « concret » ou le déjà honnis « psychologique ». Je mettrais au défi quiconque d'obtenir une définition satisfaisante de ces termes qui permettraient à la fois de les expliquer à un néophyte, tout en décrivant précisément les mécaniques internes que ces mots sont censés engranger chez le praticien.

En discutant de ces termes avec une de mes collègues, Daphné Biiga Nwanak, j'avais ri lorsqu'elle m'avait avoué, qu'excédée, elle avait dressé une liste de ces mots qu'elle avait interdit lors de ses répétitions. Pour elle, ces mots-là créaient le trouble, servaient à se cacher, froissaient la communication, et in fine, desservaient le travail et contraignaient les actrices.

Ces mots-là sont de ceux qu'on peut voir employer dans les répétitions, dans la relation même du travail. Ces mots, hérités, insensés, ne sont que des vecteurs transmis à travers le temps, dont le sens ou l'absence de sens ne dépend que des présents. Habituel, coutumier, potentiellement activateur de réflexe de jeu, ils ne font pas réflexion ; sortes de petites navettes vides, neufs sans sens jetées à la dérive

⁷ In *Naissance de la clinique* (cf bibliographie)

dans l'océan qui sépare les êtres, dans l'espérance que quelqu'une d'entre elle arrive sur l'autre rive et nous revienne chargée d'un peu de chose, ouvrant une route maritime dont l'étrangeté est qu'on ne saura jamais vraiment ce dont l'autre chargera sa cale. Initiant un commerce aléatoire, sans réelles règles, où la préciosité des chargements diffère pour l'un comme pour l'autre.

Ce sont ces mots là même contre lesquels Peter Brook nous mettais en garde dans La Qualité du Pardon, avec la formule suivante : « Rien que des mots, de jolis mots. »⁸

Le langage, comme tout autres outils de travail, ne doit pas céder à l'inattention. Et lorsqu'il est héritage, il faudra prendre garde à hériter du contenu, et pas juste du contenant.

Aussi prenons garde au lexique que je suis en train de dresser. Je pense que vous pourriez trouver quelques termes qui vous renverront à vos pratiques personnelles, mais d'autres plus étrangers, nécessiteraient peut-être pour être utiles, que nous en parlions de vive voix.

8 In *La Qualité du Pardon* (cf bibliographie)

♥ La voix dans la tête

Tel que formulé dans les enseignements d'Oscar Gomez Mata, de Juan Cocho et de Stefany Ganachaud, cela consiste, pendant un exercice, à ce que l'enseignant ou l'accompagnateur parle régulièrement et pointe pour l'exerçant des points auxquels il doit être attentif, afin qu'in fine : « la voix qui pointe soit dans votre tête ».

Dans ce genre d'exercices, on a donc un ou plusieurs exerçants qui pratiquent et en simultanée quelqu'un qui rappelle des consignes, pointe des réalités physiques, rappelle les exerçants à ce qu'ils doivent faire... Sans pour autant que la parole interrompe l'action.

La voix dans la tête est plus une méthode de travail qu'une réalité physique. Pour une raison assez simple, c'est que cette mise en état d'attention ne passe pas réellement par avoir une *voix dans la tête* : la parole est trop lente pour décrire ce mouvement proprioceptif de l'exerçant. L'intérêt est donc, par le rabâchage, de faire pénétrer dans l'exerçant une attention à l'attention. De le rendre attentif à toujours effectuer des retours sur soi, pour qu'une fois seul, il soit en capacité de se corriger soi-même, de modifier des paramètres de son jeu, de réaliser ce qu'il produit sans forcément qu'un tiers se charge de le lui pointer.

♥ La proposition

La proposition, c'est ce qu'on peut sentir de l'autre et de soi. C'est ce que l'on génère ou que l'autre génère. La proposition est une direction.

Dans l'enseignement de Juan Cocho, la proposition était fondamentale. Il répétait régulièrement « Trouve une proposition. », « C'est quoi la proposition ? », « Elle est où la proposition ? » et le fameux « Va au bout de ta proposition ! ».

« Trouve une proposition. » signifie : « Dit quelque chose, fait quelque chose, n'importe quoi, ce qui te passe par la tête, fait un geste, bouge une partie de ton corps, trouve quelque chose d'étrange dans l'espace, imite le public... En somme prends une direction, peu importe d'où elle vient, ni où elle va, mais prends-en une que tu pourras suivre et développer. »

« C'est quoi la proposition ? » signifie : « Il y a eu une proposition. Tu ne l'as peut-être pas vu, tu ne l'as peut-être pas senti, mais un signe a été donné au public, soit par toi, soit par quelque chose d'autre. Les spectateurs ont vu quelque chose donc tu dois savoir ce que c'était, pour t'en servir. »

« Elle est où la proposition ? » signifie : « Il y a parfois plusieurs propositions, mais à terme il y en a toujours une qui finit par l'emporter sur les autres, et ce n'est peut-être pas celle que tu proposes. Parfois le partenaire ou le public propose quelque chose de plus fort. A ce moment, il faut parfois abandonner sa propre proposition, soit pour laisser la place à l'autre, soit pour la soutenir, soit pour la rejoindre »

« Va au bout de ta proposition ! » signifie : « Avant de chercher autre chose,

au lieu de te disperser, creuse ce que tu as, soit sûr que tu aies épuisé un bon filon avant d'en chercher un autre. Si ce que tu proposes marche, si les spectateurs accrochent et suivent, pourquoi chercher ailleurs ? En plus, ta proposition implique peut-être une promesse. Il faut conclure une promesse, par la positive ou la négative ; si ma proposition est un strip-tease et qu'elle ne me plaît pas, je ne peux pas juste l'abandonner. Soit je donne au spectateur le strip-tease qu'il attends, soit je trouve une solution pour me sortir de ce strip-tease sans rien montrer. Mais je ne laisse pas le spectateur sur sa faim. »

Avec Juan Cocho, il faut toujours répondre oui à la proposition. C'est une règle de base. Pour autant, les règles peuvent être enfreintes, et dire et faire sont deux choses différentes. Et l'on peut très bien créer une tension dramatique entre sa parole et son corps, en disant oui, en montrant qu'on va le faire, mais qu'on n'a peut-être pas envie de le faire.

♠ La réponse

La plupart des jeux de stratégies ne se jouent pas simultanément, mais l'un après l'autre, un coup après l'autre, une action après l'autre. Vous déplacez un pion, votre adversaire bouge son fou ; vous jouez une carte, votre adversaire joue une carte, etc...

Pour autant, tous les coups n'ont pas la même valeur, et n'impliquent pas toujours les mêmes chaînes de réactions. Certaines actions sont plus proactives que d'autres, et lorsque votre adversaire effectue ce genre de coups. Vous devez répondre pour ne pas vous laisser dicter le tempo de la partie. Le tempo doit être partagé, sinon il n'y a plus jeu, à partir du moment où l'un des joueurs est capable de gérer le tempo d'une partie, quand et comment les choses vont se dérouler, il a déjà gagné.

Vous devez donc répondre, mais surtout vous devez apporter la bonne réponse. Ce qu'il y a justement d'agréable dans les jeux, c'est que votre capacité à discerner les bonnes réponses ne dépend que de l'expérience. C'est pour cela qu'en soit, chaque partie, peu importe le résultat, vous rend meilleur.

Ce que le fait de répondre dans un jeu de carte ou de stratégie à de rassurant, c'est que cette action consciente vous rappelle que l'amélioration n'est qu'une question de patience studieuse : plus vous jouez, mieux vous serez capable de répondre, de savoir quand répondre, de comprendre comment répondre, et de vous projeter dans le futur, estimer ce que votre adversaire pourrait faire, quels seraient vos réponses possibles, que nécessiteraient-elles, etc...

♥ Le Leader

On sait que le chœur avait une importance significative dans le théâtre grec. Pour autant nous n'avons que peu d'informations sur l'esthétique codifiée dans laquelle le chœur évoluait. De nos jours, cette esthétique en théâtre, doit être constamment réinventé. Parmi tous les exercices où les spectacles que j'ai pu voir, là où le chœur y était le plus impressionnant, c'était dans la danse. Ce qui paraît naturel vu que le terme grec *χορός* désigne autant le chœur que le mouvement rythmé.

Rares sont les chœurs qui n'ont pas de leaders, c'est à dire une personne appartenant au chœur, à laquelle le chœur se réfère pour effectuer sa tâche. Chez Odile Duboc et Stefany Ganachaud, dans leurs exercices développés pour l'acteur, le leader est d'abord une personne fixe ; mais cette contrainte est très vite encombrante et est abandonnée au profit d'un leader dit « flottant ». Le principe du leader flottant est que le leader est et restera toujours présent, mais qu'il ne s'incarnera pas toujours dans la même personne. Le leader flotte d'un interprète à l'autre ; et sera toujours la personne qui est devant. Concrètement, celui qui est vu de tous, et qui ne voit plus personne est le leader. Pour autant un contact avec le leader n'est pas nécessaire, il suffit de se baser sur une personne relais qui se trouve devant nous. S'il y a quelqu'un devant nous, il est soit leader, soit en train de lui-même suivre le leader. Il suffit donc de lui faire confiance.

Petit à petit, les choses peuvent se complexifier, plusieurs leaders peuvent apparaître, formant plusieurs chœurs, qui peuvent par la suite se refondre ensemble. Il peut même y avoir des putschs ; quelqu'un peut surgir du chœur, et

prendre la place de leader de force. On peut observer ces mécaniques dans le travail de chœur que propose Thomas Hauert aux danseurs, beaucoup plus libre en matière de contraintes formelles, donc beaucoup plus exigeant pour les interprètes. Car pour que le chœur soit sauvegardé, chaque interprète doit prendre sur lui de maintenir un minimum de codes pour que la forme n'explose pas. Le chœur n'est chœur que parce qu'il possède un leader et le leader n'est leader que parce qu'on l'accepte en tant que tel. Chacun doit se faire le garant du rythme, composer avec son ego dans un jeu d'effacement et de prise de pouvoir.

L'intérêt de ce type d'entraînement, c'est qu'il travaille l'ego, l'écoute globale, la responsabilité personnelle, la capacité à se mettre au service de quelque chose de supérieur à l'individu ; de plus cela enseigne qu'à n'importe quel moment, on pourrait basculer dans une mécanique de chœur, il suffit simplement pour cela de se choisir un leader.

Ω L'Aristie

L'Aristie chez les grecs, c'est le mot qui qualifie l'apogée de la condition guerrière. C'est le moment où l'art de la guerre d'un héros s'exprime pleinement, l'amenant dans un état extraordinaire où celui-ci accompli les exploits qui le feront rentrer dans les mémoires.

Tel qu'ils sont narrés dans l'*Illiade*, les moments d'Aristie n'englobent pas seulement le temps du combat, et l'Aristie n'est pas un endroit d'oubli de soi. Elle commence pendant la préparation, avant les batailles, et se conclue à la mort ou à la victoire du héros. Certes le vocabulaire est imagé, les héros portent des attributs animaux, se voient comparés à des catastrophes naturelles, deviennent dans la bataille des dévoreurs d'homme ; mais en même temps, le héros parle, donne des ordres, est conscient de sa condition et de la situation.

Bien sûr dans le contexte grec, L'Aristie nomme précisément l'instant guerrier, mais comme les autres concepts que je présenterai, ils ne sont intéressants que si on les tord et les décale ; qu'on leurs donne une forme qui nous permette de les utiliser autrement que dans un savoir pour rien. L'Aristie, c'est l'apogée d'une vie dans l'art, c'est le moment où la dévotion à un pratique s'incarne, se sublime, et en devient tellement frappante que les autres en seront marqués, s'en souviendront et feront vivre à travers leurs mémoires ce moment fabuleux, qui n'est pas tant un moment de grâce que l'aboutissement d'une existence dédié à une pratique vivante.

♠ Le Tilt

On pourrait penser que les jeux de cartes ou de stratégies ne sont que des divertissements intellectuels. Ce n'est pas tout à fait vrai. Prenons un jeu comme le poker ; les joueurs y ont très vite compris qu'il s'agissait aussi d'un jeu physique, qui nécessite de l'endurance et de la proprioception. Dans ce jeu, mais c'est aussi valable pour d'autres, les joueurs apprennent à taire ou à dissimuler leurs réactions. En deçà des calculs et des probabilités, se joue un jeu plus sensoriel. Certains joueurs plongent dans cet univers physique et se spécialisent dans la lecture des corps. Commence alors à se jouer en dessous des cartes un jeu de chat et de souris.

Le tilt est un terme qui naît de cet univers sensible. Ce n'est pas une sensation ni une émotion à proprement parler ; le tilt qualifie plutôt le moment où un joueur, parce qu'il éprouve certaines émotions ou sensations de manière trop forte, indésiré, perd sa capacité à jouer correctement. Cette condition peut être provoqué par un autre joueur, par le jeu en lui-même, parfois même elle n'a pas de source identifiable.

Lorsqu'un joueur tilt, son esprit se retrouve comme enfermé dans un tunnel, il perd sa capacité d'analyse, son esprit se fixe sur un point particulier et ne lui permet plus d'analyser l'entièreté de la situation, de réaliser sa marge de choix, et donc de prendre de bonnes décisions. Si l'on reprend l'exemple du poker, cela peut avoir de lourdes conséquences. Surtout que cette condition, si elle est conscientisée par l'adversaire, devient exploitable.

Si cette condition a été nommée par les joueurs, c'est pour la rendre identifiable et contrôlable, car le tilt peut parfois se montrer très discret. Les joueurs doivent donc porter une grande attention à la fois au jeu, mais aussi à eux-mêmes. Si le tilt est identifié, mieux vaut arrêter de jouer. Car le tilt engendre un cercle vicieux se nourrissant et accentuant la frustration, la colère... C'est le moment où le jeu n'apporte plus de plaisir, où l'on joue pour les mauvaises raisons. Les joueurs professionnels en revanche, qui vivent et travaillent en jouant, n'ont malheureusement pas le luxe de pouvoir simplement s'arrêter de jouer. C'est pourquoi ils doivent apprendre à le repérer très tôt, et à composer avec.

♥ L'Accident

L'accident est par essence ce qui n'est pas choisi. C'est un événement qui a lieu en dehors du champ de la volonté et sa particularité est, qu'étant inanticipable, il ne peut être perçu qu'après coup. Pour autant l'accident est, à juste titre, rarement considéré comme un échec, mais bien plutôt comme une opportunité.

Chez Juan Cocho, l'accident est la plus belle aubaine, puisqu'il offre une proposition. L'incident oblige à abandonner ce qu'on aurait pu vouloir ou prévoir, pour se jeter dans une matière imprévue, inexploré, donc riche de matière. Mais pour cela, l'accident ne doit surtout pas être source de frustration. Il faut donc aborder l'accident de manière bonhomme. Quelque part, l'enseignement de Juan vise à préparer à l'accident ; de la même manière que chez les stoïciens, il faut par des exercices, se préparer, faire l'expérience fictive de la mort de manière régulière. Aborder l'accident avec bienveillance demande une préparation, de mettre en place une série d'exercice qui nous confronte à l'accident dans un cadre confortable, sécurisé, afin d'entraîner sa condition à ce qu'un accident soit pour soi toujours comme un cadeau.

Je dissocierais deux formes différentes d'accidents : l'accident interne et l'accident externe. L'accident interne est un mouvement de soi que l'on n'avait pas anticipé, c'est avant toute chose une dissonance entre ce qui est fait et la perception de ce qui devrait être fait ou comment cela aurait dû être fait ou ce qui aurait dû être ressenti quand cela fut fait...

L'accident interne n'est pas toujours perceptible par un observateur

extérieur. Selon l'esthétique dans laquelle on évolue, il n'est pas nécessaire de le rendre visible, et on peut très bien se contenter de l'ignorer comme si de rien n'était ; une erreur de texte par exemple, ne sera que très rarement perçue par les autres, si c'est le cas, le choix s'offre à nous de s'en servir ou non.

L'accident externe en revanche, nous frappe, il vient d'ailleurs, et il est visible par une partie des spectateurs. Auquel cas, je pense qu'il est généralement bon d'y réagir. Cette réaction sera souvent appréciée et si l'on est assez rapide, par une habile pirouette, on retombera facilement dans son esthétique initiale.

Ω Le Kairos

Le Kairos est un concept, qui comme la plupart des concepts chez les grecs antiques, prend la forme d'un dieu mineure, jeune homme à la longue mèche. Il incarne une zone étrange du temps : l'opportunité. Lorsqu'il passe à côté de nous, trois choses peuvent se passer. On peut ne pas le voir. On peut le voir mais ne pas réagir. Où on peut selon la formule grecque « saisir l'occasion au cheveux ». Un instant de présent qui peut être saisi et transformé.

Le Kairos évoque le ressenti du temps. Quand il est saisi, le temps se dilate. Il est quelque chose de pile entre l'action et le temps. Le moment où il faudrait agir, où il aurait fallu agir. Celui où la personne doit ou non prendre ce qui s'offre à lui ; effectuer le geste convenable au moment opportun.

N'avez-vous jamais eu cette sensation ? Vous avez eu un entretien, vous en sortez et vous réalisez que vous êtes passé à côté. Sur le coup vous n'avez rien senti mais maintenant vous vous refaites le film.

Un accident se passe, pas un grave, un petit accident de travail, au hasard : quelqu'un a raccroché un pendrillon laissant une légère découverte vers les coulisses, vous sentez qu'en faisant votre entrée vous pourriez le remettre, mais étrangement vous ne le faites pas.

Ou cette fois où vous avez eu ce geste parfait, le « ça va » de votre ami avait sonné étrange, et ce jour-là, vous avez senti et réagi, vous avez su trouver les mots qu'il fallait dire.

Si vous en avez envie, prenez le temps du souvenir, on a souvent l'occasion de croiser le Kairos.

♥ Le Focus

Le focus, c'est l'endroit du plateau qui est regardé, c'est là où les choses se jouent. On peut partir du principe que le public regarde toujours partout et que chaque chose est importante, c'est un bon début ; mais il est aussi intéressant de savoir que le public regarde majoritairement quelque part. Et qu'il est intéressant de savoir où se trouve ce quelque part. Sur moi ? Ailleurs ? Où ?

Les praticiens de rue savent bien que le focus existe. Le fondement de leur pratique réside dans la captation du regard dans un contexte hostile. Ils se livrent à un exercice bien plus difficile que leurs comparses de salle : créer et maintenir sur eux un focus. Dans un spectacle, se rendre compte que le focus existe permet de modérer sa proposition selon sa distance avec le focus. Pour savoir où il est et où l'on voudrait qu'il soit. Pour chercher à le maîtriser et à le dompter, là encore il faut savoir qu'il existe. Ça ne veut pas forcément dire qu'il n'y en a jamais qu'un. Il peut même y en avoir plusieurs. C'est d'ailleurs une proposition généreuse ; à titre personnel je préfère le faste à la disette ; je préfère une profusion d'endroits intéressants à regarder que rien n'avoir à se mettre sous les yeux.

Comment donc savoir où est le focus ? Le plus simple est encore de regarder où regarde le public ; puis avec une certaine maîtrise, une certaine assurance, on pourra peut-être le suivre à *l'oreille*, bien qu'on ne puisse jamais être sûr ; enfin avec un gros travail de préparation et d'écriture scénique, on devrait pouvoir prévoir, anticiper et décider d'où il sera.

Le focus demandera toujours une attention particulière, si l'on ne le prend pas en main, il serait dommage qu'il dérive vers les cintres.

♥ Le Zoom

Le zoom est un exemple pratique de gestion de focus qui m'a été transmis par Laurent Poitrenaux. Lorsque nous répétons *L'Avare* de Molière, je lui avais fait la réflexion qu'à un certain endroit du texte, je regardais toujours ses doigts. Ce qui est surprenant car je changeais chaque fois de place, et la salle était grande.

« Je sais » m'a-t-il répondu. « Imagine que tu vois le plateau comme un écran de cinéma. Juste avant ce moment-là du texte, je bouge beaucoup dans l'espace, j'invite l'œil du spectateur à me suivre, à balayer l'espace, à regarder un peu partout : c'est comme un plan large. Mais à ce moment précis que tu cites, je ne bouge plus, mon corps est figé dans l'espace, rien ne bouge autour, à part mes doigts. L'œil va forcément être attiré par les doigts qui bougent et ne regarder que ça : c'est comme un gros plan. Je choisis de passer d'un plan large à un gros plan, j'effectue pour le spectateur comme un zoom sur mes doigts. »

C'est un procédé que les magiciens emploient énormément pour détourner l'attention ; dissimulant des gestes subtils en créant de mauvais zooms ; en attirant le focus au mauvais endroit. Sortir du gros plan pour faire un plan large, puis quand le gros plan revient on réalise que quelque chose a changé. Faire un gros plan quelque part et bouger hors du cadre, en prenant bien soin de ne pas l'élargir.

Plus proche de nous, Romeo Castellucci est passé maître dans ce genre de filouteries, zoomant et dézoomant constamment pour faire apparaître et disparaître, au hasard, une grotte⁹.

⁹ In *Go down, Moses*

♥ Émission/Réception

Ce principe appartient aux grands exercices fondamentaux de la méthode « Penser l'action » d'Oscar Gomez Mata, qui fait actuellement l'objet d'un travail d'archivage par le département de recherche de la Manufacture. Si ce point, vous intéresse particulièrement, je vous inviterai à vous référer à la publication à paraître de ce cette dernière.

Pour le simplifier, je dirais que nous sommes soumis à des forces, des mouvements. Lorsque je me tiens sur le sol, j'émetts une force vers le sol, le sol reçoit cette force et en émetts une équivalente qui me repousse, équilibrant l'échange. Maintenant je peux tenter de reproduire cet équilibre avec un partenaire, en prenant un bâton par exemple, qui devra être maintenu entre nous deux sans tomber. Pour cela nous devront nous accorder, émettre et recevoir de manière à peu près équivalente.

Une fois que cela est senti, on peut enlever le bâton, et tenter de recevoir et d'émettre des forces qui n'existent pas physiquement. Sur ce principe, on pourra alors se connecter à des forces moins définissables : énergies, humeurs des gens, ambiances... On pourra même se permettre d'émettre ou de recevoir plus que ce que l'on reçoit des autres. Par exemple dans un exercice dit « d'hypersensible », il s'agira d'amplifier à l'extrême ce que l'on reçoit.

Émission/Réception est l'un de ces principes auquel on peut se connecter pour trouver du jeu, trouver des propositions, se sortir d'un accident....

♠ Le Métajeu

Le métajeu représente, pour un jeu donné, comment les gens jouent en ce moment. En effet tous les jeux ont des règles, plus ou moins précises, qui définissent le jeu, et bordent les possibilités des joueurs. De cela découle des règles implicites, qui ne dépendent plus du jeu, mais de comment les joueurs jouent au jeu. Reprenons l'exemple du poker. Dans le poker moderne les joueurs cherchent à évaluer la main des adversaires, à savoir avec quelles cartes ils jouent. Pour cela, il se base sur son comportement. Comme la plupart des joueurs ont des connaissances statistiques de bases, ils ne se jettent pas portefeuille ouvert à la moindre occasion et intègrent vite quelques comportements de bases, sans lesquels on perdrait beaucoup d'argent. Partant de ce principe, en analysant les mises faites, les joueurs estiment quelles combinaisons de cartes leurs adversaires peuvent avoir, ou quelles combinaisons de carte ils font semblant d'avoir. Cette connaissance ne découle d'une connaissance des règles, mais d'une connaissance comportementale des joueurs.

La plupart des jeux impliquent des stratégies différentes, des manières d'aborder une partie différentes, des styles. Des styles classiques, reconnaissables, considérés dans le métajeu, et des styles plus excentriques, plus risqués, plus surprenants, considérés hors du métajeu.

Pourquoi ne pas toujours être excentrique alors ? En partant du principe que les joueurs cherchent à s'améliorer constamment, à trouver les meilleures solutions, une émulsion se crée. Les meilleurs joueurs jouent entre eux, se perfectionnent et comprennent que certaines options ne sont pas viables et les éliminent pour se concentrer sur d'autres endroits de prises de décisions. Un

exemple simple serait les échecs, où l'apprentissage des ouvertures de parties prend une place considérable.

Le métajeu n'est pas le fruit d'une personne. C'est le fruit d'une communauté qui cherche perpétuellement à se perfectionner, et donc à éliminer certaines stratégies jugées inutiles.

Pourquoi ne pas toujours jouer en suivant la tendance du métajeu ? Parce qu'à force d'optimisation, certaines options un peu vite écartées sont oubliées et ne savent plus être gérées. Lors de compétition d'échec, il arrive que face à un favori, un joueur déterre une ouverture très ancienne, pas forcément avantageuse, mais qu'il aura pris le temps d'étudier longuement là où son adversaire, saisi par la surprise, devra mettre toute son énergie à comprendre la situation à laquelle il fait face.

Parfois même il peut arriver que le métajeu actuel possède une faille. Certains joueurs, s'en rendant compte, exploitent cette faille et cassent le métajeu qui commençait à se reposer sur ses acquis ; et ce faisant, le redynamise. C'est pourquoi le métajeu ne se fixe jamais. Il est perpétuellement en train de se contracter et de se dilater. Ce sont ces contractions et ces dilatations qu'il faut anticiper, afin de toujours pouvoir adapter son style de jeu à celui que les autres auront.

Ω La Moïra

La Moïra est la loi naturelle qui régit la naissance, le mariage (formulé de manière plus contemporaine : les sexualités et la mort. La Moïra est mouvante, et semble évoluer avec la culture grecque. Elle est l'inéluctable : le lot de chaque homme et de chaque femme en ce monde. Tantôt elle pourra prendre la forme d'une divinité unique : « terrible et puissante qui accompagne les dieux, attrape, ligote et tue les hommes. Elle est « funeste » ou « impérieuse », « dompte par la force », « lie » telle une entrave, « enveloppe » comme dans des voiles, « étend » le guerrier au sol tel un mort et prend ses victimes comme un butin de guerre »¹⁰ tantôt elle se représentera sous la forme des trois Moires, tisseuses de destinées, fileuse de vie et de mort. La Moïra est la gardienne de la causalité, ou plutôt, elle est la causalité.

Incarnation du destin certes, mais pas en un sens total. La liberté de l'homme réside en ce qu'il ne choisit pas sa vie, mais qu'il possède une marge de choix sur comment la vivre. Pour s'accomplir tel Héraclès, il faut accepter son lot, et le transcender. Ceux qui s'y refusent, qui sombrent dans l'*ubris*, qui cherchent à dépasser les limites allouées à leurs existences, à refuser leurs parts où à vouloir s'arroger plus que ce à quoi la Moïra les destine ; ceux-là sont broyés. Écrasés d'avoir voulu fuir ce qui ne pouvait être fuit. Même les dieux, qui pourtant pourrait contrecarrer cette loi, s'y plient par devoir ou par peur.

On pourrait considérer qu'étant une loi, la Moïra n'est pas un jugement. Mais ce serait considérer la Moïra comme on considère les lois du mouvement

¹⁰ In *De Moïra a Moraï* (cf bibliographie)

dans un référentiel galiléen. La Moïra n'est pas fondamentalement déterminante, mais elle le devient de fait, car elle prend forme dans une société. La Moïra est l'enclume sur lequel vient s'abattre le marteau de ce que Didier Eribon appelle des « verdicts » : « La société assigne des places. Elle énonce des verdicts, qui s'emparent de nous et marquent nos vies à tout jamais. Elle installe des frontières et hiérarchise les individus et les groupes »¹¹. Parler de Moïra : manière de dire et de penser les déterminismes autrement.

11 In *La société comme verdict* (cf bibliographie)

*

Interviewer – Finalement, si on regarde votre parcours, et on en finira là-dessus : le milieu social ; on s'attend plus à ce que quelqu'un comme vous soit inspecteur des finances, fasse l'ENA, ai un parcours qui soit balisé. Vous avez choisi de sortir de ce cadre-là, est-ce que vous regardez votre milieu d'origine comme étant intrinsèquement collé à la droite ou est-ce que vous ne désespérez pas d'abattre ces frontières là et de les convertir entre guillemets à la gauche ?

Geoffroy – C'est des questions qui sont dures pour moi ; parce que moi je pense que faire de la théorie c'est pour pas parler de soi. Je fais pas des romans, je fais pas de la biographie, je ne parle jamais de moi. Et c'est vrai que j'ai un rapport très compliqué ; d'ailleurs dans mes livres, il y a souvent dans mes livres des cotés très spéculatifs, très abstrait, moi j'aime bien l'abstraction ; qui est une manière de rejoindre les autres ; de manière un peu différente de ce qu'on fait par la biographie. Et c'est vrai que la théorie pour moi c'est la manière de ne pas avoir à parler de moi, et de trouver que le moi est un sujet assez peu intéressant.

Alors après, j'ai une caractéristique qui est d'être gay, et qui joue un rôle très important dans l'orientation de mes études. Par exemple ce qui fait que quand / moi j'étais très bon en math ; j'étais plutôt prédisposé être dans les études de commerces ou de math-sup / j'étais vraiment très bon. Mais comme j'étais gay, j'aimais bien la littérature et la pensée donc je suis allé en hypokhâgne, c'est pour ça qu'après j'ai fait des études de littératures, de sociologies, de philosophies, etc....

et que je suis prof. Sachant que c'est pas du tout un choix, mais c'est un autre déterminisme qui s'est abattu sur moi. Et ce qu'il faut comprendre c'est que dans la vie, on choisit très peu sa vie. Parce que vous posez les questions sous forme de : « est-ce que j'ai choisi ? ». Moi j'ai jamais eu le sentiment d'avoir vraiment choisi. Moi j'ai eu une trajectoire... Voilà. Comme j'étais dans le milieu de la bourgeoisie blanche parisienne j'étais disposé à être très bon scolairement ; et j'étais très bon scolairement. Comme j'étais gay je préfèrai les lettres et les sciences sociales aux maths et à la culture des écoles de commerces. Donc j'ai fait khâgne, donc j'ai eu normal sup', donc j'ai eu l'aggrég', donc j'ai fait une thèse, donc j'ai été prof ; et en fait à cinq ans ma vie était finie. Voilà.

Tout ce que j'ai fait moi c'est d'avoir essayé d'utiliser ce pouvoir là pour critiquer ces pouvoirs-là. Quand Toni Morrison est morte, il y avait un très bel entretien d'elle qui est ressorti qui disait : quand vous avez du pouvoir la seule chose que vous pouvez faire c'est de l'utiliser pour lutter contre le pouvoir ou pour mettre en question la manière dont des gens n'en ont pas. Et je pense que la seule chose que moi j'ai un peu choisi, si on veut, c'est d'utiliser les instruments qui m'ont été donné à la naissance : c'est à dire les titres, les diplômes, le capital social symbolique et financier pour essayer d'aller le plus loin possible dans la dénonciation de ces systèmes-là.¹²

12 Retranscription d'un entretien pour Dia-logues, novembre 2019

*

Je tiens pour conclure à m'excuser de la forme erratique qu'a pu prendre ce travail. J'aimerais m'en expliquer :

Cela est dû je pense, à une vieille et mauvaise habitude. Enfant je n'avais pas goût, comme la plupart de mes comparses garçons de campagnes, pour les lettres et la littérature. Je leur préférais la signalétique des chiffres et des mathématiques, plus communs chez les jeunes gens de mon âge, sans être universels, disons en tout cas mieux partagés par ceux que l'école ne rebutait pas, ceux qui ne s'étaient pas encore fait écraser et rappeler à leurs conditions par un système scolaire éliminatoire ; et qui deviendront plus tard ingénieurs, techniciens, pharmaciens, etc...

Ce goût et ce dégoût, conjugués à un enseignement où la prise de note était la méthode reine, m'a amené à accélérer mon écriture manuelle, et comme le résultat seul m'importait, je n'ai pas couplé cette accélération à un style efficace et propre, et j'ai laissé, année après année, mon écriture se déformer, jusqu'à ce qu'il n'en reste qu'un fil intransmissible, illisible par d'autres et parfois même par moi-même. Cela aurait pu être facilement réversible, si je n'avais pas couplé ce défaut avec un autre.

En effet je tirais depuis mes plus lointains souvenirs, un plaisir singulier à résoudre les problèmes et à répondre aux questions sans recourir à aucune prise de note. J'ai appris très tôt à effectuer des multiplications complexes de tête, et

j'éprouvais une jouissance cachée à être plus rapide qu'avec une méthode manuelle ; jouissance redoublée lorsque la solution concordait avec mon résultat, car travailler de cette manière, c'était travailler comme un acrobate sans filet.

Pour autant ce vice n'était pas gratuit, si je ne trouvais pas la bonne réponse, j'en payais le prix et j'en éprouvais des maux de ventre. Je disais : « Maman, j'ai mal au ventre ». Elle me disait : « Pourquoi ? ». Je disais : « Je ne sais pas. J'ai mal au ventre. ». Comme aussi lorsque je ne trouvais pas la solution assez vite. Pas d'un point de vue externe, mais d'un point de vue interne ; lorsque je jugeais ne pas avoir trouvé la solution assez vite par rapport à la vitesse que j'estimais nécessaire à trouver la solution, sur la seule base de mes capacités. Et comme je m'améliorais, les temps devenaient plus courts. Je crois qu'à cette époque j'aurais voulu que le langage mathématique me soit organique, et que les solutions m'arrivent comme par réflexe, sans réflexion.

Heureusement la complexification des problèmes a rendu cette mesure de temps impossible. Mais le plaisir restait là. Aussi je continuais autant que faire se peut à résoudre les équations sans crayon, et bien que j'aurais pu améliorer mes notes de quelques points, je préférais le plaisir de m'enorgueillir en silence de ce jeu à celui d'améliorer légèrement mes résultats, et ce tout au long de ma scolarité obligatoire. Ce qui représente tout de même, à l'heure où j'écris, les deux tiers de ma vie.

Ce défaut-là aurait sûrement été poli par les études supérieures, mais le choix s'étant fait de bifurquer des sciences formelles et naturelles vers le théâtre, où le travail s'effectue à l'intérieur même de la matière, il n'en fut rien.

Je crois que c'est la combinaison de ces deux défauts ; et d'autres expériences mineures, qui ont déformé ma manière de penser. C'est assez dur à décrire. D'une part, elle m'apparaît comme extrêmement logique, mécanique même, ce qui me permet de comprendre rapidement certaines situations, de mettre en place des protocoles, et donc de résoudre de manière efficace la plupart des problèmes simples que me proposent le quotidien. D'autre part, sa rapidité m'empêche certains mouvements de pensée, notamment rétrospectifs. Là où elle

se montre à chaque étape prospective, anticipant et projetant différentes solutions ; elle peine à revenir en arrière, à reconstituer l'histoire de son cheminement et corriger les éventuelles erreurs. En somme, c'est une forme de pensée effrénée, insouciante. Finalement ; adaptée à ce que j'ai vécu.

Pour autant, bientôt, les choses se dilateront. Les folles cavales seront alternées de moments calmes de villégiature. J'y ai déjà goûté, c'est la chose la plus productrice et délicieuse qui soit. C'est le luxe de pouvoir s'oublier, puis de se rappeler à soi ; d'écrire un texte frénétiquement et de l'abandonner ; pour le retrouver poussiéreux et le corriger tranquillement. Bientôt, enfin, j'aurais un peu plus le temps de me soucier de moi¹³.

13 J'abandonne ici cette recherche ; au moins pour un temps ; et je vous laisse en compagnie de d'une annexe. Comme une invitation à aller plus loin. Il s'agit du résumé du cours sur « l'herméneutique de soi » donné par Michel Foucault au collège de France, qui traite justement du souci de soi.

Bibliographie sélective :

Michel FOUCAULT :

- *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, 1976
- *Naissance de la clinique*, PUF, 1963
- *Surveiller et punir*, Gallimard, 1975
- *Le pouvoir psychiatrique*, EHESS/Gallimard/Seuil, 2003
- *Les anormaux*, EHESS/Gallimard/Seuil, 1999
- *Il faut défendre la société*, EHESS/Gallimard/Seuil, 2011

Autour de Michel FOUCAULT :

- Didier ERIBON. *Michel Foucault, 1926-1984*, Flammarion, 1989
- Simeon WADE. *Foucault en Californie*, ZONES, 2021

Didier ERIBON :

- *Retour à Reims*, Faillard, 2009
- *La Société comme verdict*, Faillard, 2013

Geoffroy de LAGASNERIE :

- *Penser dans un monde mauvais*, PUF, 2017
- *L'art impossible*, PUF 2020

Sur l'art et la pratique actorale :

- Peter BROOK. *La Qualité du Pardon*, Seuil, 2014
- Odile DUBOC, Françoise MICHEL. *Les mots de la matière*, Les Solitaires Intempestifs, 2013
- Declan DONNELLAN, *L'acteur et la cible*, Éditions l'Entretemps, 2004
- Joris LACOSTE, Jeanne REVEL. *Introduction à W*. Disponible à l'adresse : <http://www.1110111.org/articles/introduction-a-w/tag:articles-conferences>
- Claude REGY. *Ecrits (1991-2011)*, Les Solitaires Intempestifs, 2016
- Constantin STANISLAVSKY. *La Formation de l'acteur*, PAYOT, 1963

Sur les concepts grecs :

- Robert DAVREU. *MOÏRA*, Encyclopædia Universalis [en ligne]. Disponible à l'adresse :<https://www-universalis--edu-com.studeo.icp.fr/encyclopedie/moira/>
- B. C. DIETRICH. *Death, Fate and the Gods: the Development of a Religious Idea in Greek Popular Belief and in Homer*. Athlone Press, 1965.
- Georges DUMEZIL. *Esquisses de mythologie*, Gallimard, 2003
- Françoise LETOUBLON. *La Patroclie, exploits et mort du héros*, Dans *L'information littéraire*, 2005/4 (Vol. 57)
- Karin MACKOWIAK. *De moira aux Moirai, de l'épopée à la généalogie*, Dans *Dialogues d'histoire ancienne*, 2010/1 (36/1)

Artistes cité-e-s :

- Daphné BIIGA NWANAK
- Juan COCHO
- Roméo CASTELLUCCI
- Odile DUBOC
- Thomas HAUERT
- Stefany GANACHAUD
- Oscar GOMEZ MATA
- Ludovic LAGARDE
- Laurent POITRENAUX
- Gwenaëlle VAUDIN