

L'OREILLETTE

souffleur contemporain ou dispositif créatif ?

Alain GUERRY

La Manufacture — Haute école de théâtre de Suisse romande
Travail de Bachelor — Mémoire écrit mai 2013

O comme Oreillette

Elle permet à quelques aînés en peine de mémoire de continuer à exercer leur métier.

Mais il paraît que certains acteurs moins vieux et plus fainéants se carottent l'oreille avec ça pour avancer dans le texte comme des ânes sur les routes¹.

Philippe TORRETON

Qu'est-ce qu'on en a a foutre qu'un acteur ait une prothèse au cul ou à l'oreille ? On lui demande juste d'être bon².

Michel GALABRU

L'oreillette pourrait bien renouveler complètement le jeu de l'acteur dans le sens que je souhaite depuis toujours : ce n'est pas l'acteur qui se souvient de son texte, c'est le texte qui se rappelle à lui, l'encercle, le submerge, l'oblige à l'accueillir, le re-traiter autrement, dans la couleur, l'humeur du jour, en double écoute, celle cachée de l'émetteur et celle sur la scène du ou des partenaires³.

Jacques LASSALLE

¹ *Petit lexique amoureux du théâtre*, Stock, Paris, 2009.

² Propos rapportés par Laurence LIBAN, « Confidences sur l'oreillette », *L'Express*, 05.12.2006.

³ « Hors Champ, journal des répétitions de *La Bête dans la jungle* », *Revue littéraire* n°10, Léo Scheer, Paris, janvier 2005, pp. 69-70.

Résumé

Depuis quelques années, des créateurs choisissent l'oreillette comme un élément central de leurs dispositifs théâtraux. Ils questionnent ainsi un des fondamentaux du métier de l'acteur : la capacité à mémoriser un texte. S'agit-il encore de théâtre ? Que reste-t-il à l'acteur quand on contourne la phase d'apprentissage du texte ? N'importe qui est-il capable de restituer un texte grâce à l'oreillette ? Voici quelques questions sur lesquelles nous nous pencherons.

Remerciements

Je tiens ici à remercier sincèrement, pour leur aide, Rita Freda et Christophe Jaquet, ainsi que Robert Cantarella et Dorian Rossel pour s'être prêtés avec générosité au jeu de l'entretien. Merci enfin à toutes celles et tous ceux qui ont bien voulu remplir mon questionnaire.

Table des matières

1. Introduction.....	6
2. L'oreillette sur les plateaux contemporains.....	9
3. Expériences personnelles.....	16
4. L'oreillette en jeu	22
4.1. L'oreillette et le public.....	22
4.2. Est-ce de l'improvisation ?	27
4.3. Est-ce de l'interprétation ? du théâtre ?.....	30
4.4. De la fragilité.....	33
4.5. Un outil d'apprentissage	35
4.6. Y a-t-il vraiment besoin d'acteurs ?	38
5. Spécificités du jeu à l'oreillette.....	41
5.1. La concentration	41
5.2. La présence.....	43
5.3. Le lâcher-prise.....	45
5.4. L'écoute	47
5.5. La confiance.....	47
5.6. Quels bénéfices, quels risques pour l'acteur ?.....	49
5.7. L'oreillette, un dispositif idiot ?.....	51
6. Conclusion	55
7. Bibliographie.....	57
8. Annexes	62
8.1. Tableaux.....	62

8.2. Entretien avec Robert Cantarella, 11.12.2012, Lausanne.....	64
8.3. Entretien téléphonique avec Dorian Rossel, 19.04.2013.....	77
8.4. Questionnaires des comédiens fixes de La Traversée, Aline Papin.....	82
8.5. Réponses de Julien Basler.....	84
8.6. Questionnaires sur l'expérience de l'oreillette, Lola Riccaboni.....	86
8.7. Réponses de Philippe Wicht	87
8.8. Réponses d'Yves Adam	88
8.9. Réponses de François-Xavier Rouyer.....	90
8.10. Question. pour les spectateurs de Faire le Gilles, François Gremaud	92
8.11. Réponses de Philippe Wicht	95
8.12. Réponse d'Yves-Noël Genod	97
8.13. Questionnaires aux spectateurs de La Traversée, Carmen Jaquier	98

1. Introduction

Lorsqu'on prononce le mot « oreillette », l'image d'Épinal qui surgit au premier abord est celle d'un présentateur de journal télévisé qui appuie d'un doigt sur son oreille, en hochant la tête, alors qu'il est en train de recevoir des informations directement de la rédaction. Le mot « oreillette » évoque aussi l'acteur vieillissant, dont la mémoire défaillante nécessite une béquille, et c'est cette acception-là de l'oreillette qui a longtemps prévalu au théâtre, et y prévaut encore. Pour le metteur en scène Jacques Lassalle, qui l'a proposée à Gérard Depardieu pour *La Bête dans la jungle*⁴, elle est ainsi un substitut au souffleur :

— *Tu vois, Gérard, cette histoire d'oreillette, non seulement je n'ai pas envie de la cacher, mais je la crierai volontiers à la face du monde. Elle rend tout à fait caduc le souffleur d'antan*⁵.

Pourtant, dans l'imaginaire commun, un des éléments qui fonde l'art de l'acteur est sa capacité à apprendre et dire un texte par cœur. Un acteur ne sachant plus retenir un texte est ainsi considéré comme un acteur déchu, par la vieillesse, une mauvaise hygiène de vie ou encore la maladie. En palliant discrètement à un défaut de mémoire, l'oreillette est donc perçue comme une forme de tromperie, un artifice qui fausse la donne et qui rompt le contrat entre les comédiens et le public. Elle fait tomber un des derniers bastions de l'acteur, une des dernières difficultés qui feraient de ce métier une discipline exigeante et réservée à un petit nombre d'élus. Elle est souvent vécue comme une négation du savoir-faire de l'acteur, de la nécessité de celui-ci. L'oreillette, en somme, cristallise un certain nombre de fantasmes, de peurs, et suscite le débat — on peut s'en convaincre en lisant les trois citations en incipit de cet ouvrage.

Pourtant, un spectateur attentif constatera, sur les plateaux contemporains, une utilisation de plus en plus fréquente et créative de

⁴ Création en octobre 2004 au Théâtre de la Madeleine, Paris.

⁵ Jacques LASSALLE, *op. cit.*, p. 68

l'oreillette (et autres casques audio). Pourquoi cet outil est-il de plus en plus mis en jeu ? Comme ce dispositif permet une grande variété d'usages, il y a autant de réponses que d'œuvres scéniques. Je ferai de celles-ci un panorama succinct, puis je me plongerai plus exclusivement dans l'analyse de deux spectacles : *Faire le Gilles* de Robert Cantarella (La Ménagerie de Verre, Paris, 2011) et *La Traversée* de Dorian Rossel (Pulloff Théâtres, Lausanne, 2009) que j'ai choisis car l'oreillette y joue un rôle majeur et pose des questions fondamentales de théâtralité⁶, de jeu, et de rapport au texte.

Avant de faire un tour d'horizon des usages de l'oreillette, j'aimerais revenir sur les motivations qui m'ont poussé à m'intéresser à ce sujet pour le moins incongru. Parmi les difficultés majeures que je rencontre dans mon apprentissage de comédien, il y a la mémorisation des textes. Non seulement celle-ci m'est très laborieuse, mais en plus je la soupçonne d'induire une forme d'intellectualisation du texte qui m'a souvent été reprochée, surtout au début de ma formation. En effet, il me semble que l'apprentissage d'un texte par cœur nécessite une compréhension approfondie de son mécanisme, des articulations thématique et syntaxique du texte, autrement dit de l'enchaînement des idées ainsi que de celui des mots. La langue française regorgeant de synonymes, il est de même primordial de repérer des nuances sémantiques très fines entre les syntagmes, afin de pouvoir emmagasiner toutes ces informations de manière permanente dans la mémoire. C'est à force de le répéter, de *se le redire*, ou de le prononcer, que le texte peut devenir musique, et *couler de source*. (Phénomène qui nécessite un temps considérable qui n'est que rarement atteint dans le cadre d'une école de théâtre.) Il s'agit ici, bien

⁶ Je me référerai plusieurs fois au concept de théâtralité. Voici sa définition, par Roland BARTHES, « Le théâtre de Baudelaire » [1954], in *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964 : « La théâtralité, c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est une sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. »

évidemment, de ma perception intime qui ne saurait s'appliquer à chacun, mais celle-ci est corroborée par les sciences cognitives⁷.

Confronté quotidiennement à mes difficultés de mémorisation, j'ai donc eu une révélation lors de ma première expérience avec une oreillette⁸. Car, en étant tenu de redire un texte à mesure qu'on l'écoute, on est évidemment pas du tout en train d'analyser le texte. Je dirais même que le temps manque pour comprendre le texte, qu'il nous échappe. Un peu comme *s'il coulait de source...*

Afin de donner plus d'assise à mes intuitions, et puisqu'il n'existe pour le moment presque aucune littérature sur le sujet du jeu avec oreillette, j'ai réalisé une petite enquête effectuée entre janvier et avril 2013, au moyen de deux entrevues (l'une avec Robert Cantarella, l'autre avec Dorian Rossel) et d'une série de questionnaires. Je citerai donc les différentes personnes qui ont contribué à cette enquête tout au long de ce travail : qu'elles soient ici remerciées pour leur contribution⁹.

L'utilisation d'une oreillette change-t-il le rapport que le comédien entretient avec le texte qu'il interprète ? Quelles compétences sont mises en œuvres par un comédien lorsqu'il utilise un tel dispositif ? En plus d'apporter des réponses à ces questions, je tenterai également de dégager les qualités et les écueils de ce dispositif technique qui permet de transmettre, à distance, du son vers l'oreille d'un comédien.

⁷ Viktoria TKACZYK, « La parole et l'apprentissage par cœur », in *Voix Words Words Words, Théâtre/public* n°201, juillet-septembre 2011, pp. 118-123.

⁸ Cette découverte a eu lieu pendant la performance *Post-Hist*, orchestrée par Karim Bel Kacem, en 2012 à Lausanne.

⁹ Je ne saurai que vous conseiller la lecture de l'analyse brillante que François Gremaud fait de *Faire le Gilles* dans sa réponse à mon questionnaire, Annexe 8.10.

2. L'oreillette sur les plateaux contemporains

Parmi la grande variété d'usages qui ont été faits de l'oreillette, citons le collectif anglo-allemands Gob Squad qui fait participer le public dans leurs spectacles *Gob Squad's Kitchen (You've never had it so good)*¹⁰ et *Prater-Saga 3 (In this neighbourhood the devil is a goldmine)*¹¹. Dans le premier, les spectateurs volontaires remplacent progressivement les véritables acteurs dans un recommencement de la scène initiale. Dans le second, des badauds sont engagés le soir-même, devant l'entrée du théâtre, pour jouer les personnages principaux de la pièce. Ces spectacles sont donc renouvelés chaque soir, et leurs captations¹² nous montrent, par exemple, un véritable adolescent reprendre à merveille le rôle d'un amant macho, ou un homme aux longs cheveux (à la Kurt Cobain) interpréter le rôle d'une jeune femme.

Les membres de la compagnie américaine Nature Theater of Oklahoma ont, quant à eux, enregistré leurs propres conversations téléphoniques quotidiennes pour créer *No Dice*¹³, un spectacle de quatre heures où ils répètent ces enregistrements sur un ton mélodramatique. Le tout est entrecoupé de chorégraphies générées aléatoirement¹⁴. Autre collectif new yorkais, The Wooster Group, pionnier de l'utilisation de la vidéo au

¹⁰ Créé en 2007 dans le Prater de la Volksbühne à la place Rosa-Luxemburg (Berlin).

¹¹ Créé au même endroit en 2004, à partir d'un texte de René Pollesch.

¹² À voir sur le site web du groupe, cf. 7. *Bibliographie*.

¹³ Création au SoHo Rep Theater, New York, USA, en 2007.

¹⁴ Cf. les articles de presse de Campbell ROBERTSON, « Theater Team Makes an Ally of Random Circumstance », *New York Times*, 03.01.2008 ; Claudia LA ROCCO, « Dinner Theater Served With Odd Conversations », *New York Times*, 12.12.2007 ; Florent DELVAL, « OK ! Podium », 21.01.2009, in *Mouvement* n°50, janvier-mars 2009 ; Steffi, Blog Berlin sur scènes, « Nature Theater of Oklahoma - Cosmique comics », <http://berlin-sur-scenes.blogspot.ch/2009/11/beau-non.html>, 26.11.2009 (consulté le 20.05.2013).

théâtre, a fait de l'oreillette un de ses outils privilégiés¹⁵, par exemple dans la performance ERASE-E(X)¹⁶.

En 2002, le groupe Rimini Protokoll a créé *Deutschland 2* à la Schauspielhalle de Bonn Beuel, où 237 interprètes amateurs répétaient en direct un débat entre les parlementaires allemands, débat qui leur était "chuchoté" à l'oreille par le biais de la radio¹⁷.

Plus proche de nous, et pour rendre possible *KKQQ*¹⁸, François Gremaud et son équipe ont également eu recours aux oreillettes. Il s'agissait ici de synchroniser le jeu, décalé dans le temps et l'espace, de trois comédiens et comédiennes, par le truchement de la vidéo. Les trois partitions duraient respectivement 1h30, 1h15 et 1h, puis étaient accélérées pour durer chacune quarante-cinq minutes. Ainsi, les partitions n'étaient en fait que des suites de sons et de gestes à effectuer au ralenti, afin qu'ils aient l'air d'être à vitesse normal, une fois accélérés. L'oreillette transmettait donc des ordres d'une part, et du matériel sonore déformé à reproduire fidèlement d'autre part.

On trouve également différentes utilisations de l'oreillette en danse contemporaine. Par exemple, Maud le Pladec¹⁹ utilise ce dispositif pour créer des chorégraphies dont la précision et la complexité rythmique est extrême, et répond à celle de la musique, non moins complexe. Les danseurs ont donc besoin de "tops" dans l'oreillette pour pouvoir être

¹⁵ Cf. les articles de presse de Justin HAYFORD, « Inexplicable, Inscrutable, Incredible », *Chicago Reader*, 20.01.1997 ; David SALLE & Sarah FRENCH, « Kate Valk, interview », *BOMB* n°100, été 2007 ; Ophélie LANDRIN, « La présence-absence et la médiation technologique dans les travaux du Big Art group et du Wooster Group », *Registres Revue d'études théâtrales* n°13, printemps 2008, pp. 51-61 ; Alyssa ALPINE, « An interview with The Wooster Group's Ari Fliakos », *Culturebot*, 18.02.2011, <http://www.culturebot.org/2011/02/9484/an-interview-with-the-wooster-groups-ari-flaikos> (consulté le 20.05.2013).

¹⁶ Présentée au festival d'Avignon en 2008.

¹⁷ Cf. la page consacrée à ce projet sur le site internet du groupe, à l'adresse : http://www.rimini-protokoll.de/website/de/project_387.html (consulté le 20.05.2013).

¹⁸ Création au Théâtre Sévelin 36, Lausanne, dans le cadre des Urbaines en décembre 2009.

¹⁹ Dans *Poetry*, musique de Fausto Romitelli, création en 2011 au Festival *Mettre en scène*.

synchrones avec la musique. Une telle chorégraphie serait impossible sans ce support.

Chez Nicole Seiler, dans *Playback*²⁰, l'oreillette (cachée) permet aux interprètes d'être synchronisés de manière invisible, presque "magique", alors qu'ils effectuent, entre autres, un chant muet et des chorégraphies, sur de la musique que le public n'entend pas, mais dont il voit le titre projeté sur le mur. Ce spectacle rend le spectateur complice : sa participation est requise pour se remémorer la musique en question. Toujours chez Nicole Seiler, *Amauros*²¹ est un spectacle de bruitages dans le noir où les participants reçoivent dans l'oreillette ce qu'on appelle la conduite, ou la succession des parties du spectacle²², notamment à partir de l'audiodescription pour aveugles d'une scène de danse.

Chez Alexandra Bachzetsis, dans *Etude*²³, l'oreillette est employée par une comédienne pour dire des virelangues (ou *tongue twisters*) très rapidement dans plusieurs langues, en essayant de suivre la voix enregistrée. Cette interprète est en vérité incapable de réaliser ces exercices de diction par elle-même ; elle se contente ici d'essayer de reproduire les sons qu'elle entend.

Dans *Dance for nothing*²⁴, Eszter Salamon répète la *Lecture on nothing* de John Cage (1949) en dansant simultanément, afin de créer une chorégraphie de mouvements et de sons juxtaposés, dépourvue de toute intention. Enfin, Dorothée Thébert, dans *Corps de ballet*²⁵ souffle du texte à un danseur qui redit le texte tout en dansant. Cette créatrice a également utilisé l'oreillette pour une séquence de *Viennoiserie*²⁶, avec

²⁰ Création au Théâtre de l'Arsenic, Lausanne, en 2010.

²¹ Création à Terrassa, Espagne, en 2011.

²² Expériences relatées par Christophe Jaquet, danseur pour la compagnie Nicole Seiler et collaborateur à La Manufacture.

²³ Création à la Theaterhaus Gessnerallee, Zürich, en 2012.

²⁴ Création aux Halles, Bruxelles, en 2010.

²⁵ Création au Théâtre de l'Usine, Genève, en 2009.

²⁶ Création au Théâtre de l'Usine, Genève, en 2012.

Lola Riccaboni (qui a répondu au questionnaire). Ces diverses utilisations de l'oreillette se retrouvent aussi, sous des formes similaires, dans le théâtre contemporain.

De notre côté, nous allons nous pencher sur deux spectacles en particulier, *Faire le Gilles* (2010) de Robert Cantarella et *La Traversée* (2009) de Dorian Rossel, d'après un texte d'Isabelle Sbrissa.

Faire le Gilles a été créé au Centquatre (Paris) en 2010, puis présenté à La Ménagerie de Verre (Paris) en 2011, dans le cadre du festival Étrange Cargo, puis a tourné en France, notamment au festival d'Avignon en 2012, et continue de tourner. Il s'agit pour Robert Cantarella et son complice Alexandre Meyer²⁷ de faire la *copie sonore* des cours que Gilles Deleuze a donnés, d'abord au Centre universitaire de Vincennes, puis à Paris VIII, entre 1981 et 1982²⁸. Concrètement, Cantarella se tient devant le public, alors que son complice est parmi les spectateurs. Tous deux ont des écouteurs dans les oreilles, reliés à un baladeur musical qui diffuse le cours de Deleuze. Pendant plus de deux heures, Robert Cantarella redit les paroles qu'il entend, et reproduit les accidents d'énonciation de Deleuze tels que toux, hésitations, etc. tandis qu'Alexandre Meyer reproduit les interventions des élèves, les bruits de la salle, etc. Robert Cantarella explique : « Je redis ce que j'entends au plus près de la voix d'origine, en refaisant les inflexions, les suspens, et les interventions. Je ne copie pas les attitudes ou bien une manière d'être²⁹. » Pour se préparer, il écoute le cours de Gilles Deleuze une fois au préalable « avec une attention flottante³⁰. »

²⁷ Précision importante, ni l'un ni l'autre ne sont acteurs. Robert Cantarella a été acteur au début de sa carrière, puis s'est consacré exclusivement à la mise en scène. Il insiste et répète qu'il ne se considère pas comme un acteur, bien qu'il se produise régulièrement sur scène. Alexandre Meyer est musicien.

²⁸ Ces cours ont été enregistrés à l'époque et sont désormais disponibles sur le site internet *La Voix de Gilles Deleuze*, Université Paris VIII, <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze> (consulté le 20.05.2013).

²⁹ Mireille DAVIDOVICI, « Faire le Gilles », *Théâtre du Blog*, 12.12.2012, <http://theatredublog.unblog.fr/2012/12/12/faire-le-gilles> (consulté le 20.05.2013).

³⁰ Cf. *Annexe 8.2. Entretien avec Robert Cantarella*, 11.12.2012, Lausanne, question i.

Mentionnons aussi *Classiques par temps de crise*³¹, également de Robert Cantarella, qui est une déclinaison du concept de *Faire le Gilles*. L'équipe de comédiens choisis par Cantarella fait la *copie sonore* d'une mise en scène mémorable au moyen d'un enregistrement d'époque. Ainsi, le 15 mai 2010, d'anciens élèves de l'école de Chaillot (Valérie Dréville, Charlotte Clamens, etc.) ont « ressuscité » *Electre* de Sophocle dans la mise en scène d'Antoine Vitez, créé en 1966 à la Maison de la culture de Caen.

Le processus de la *copie sonore*, inspiré des exercices de copie habituels dans le monde de la peinture, a été imaginé par Robert Cantarella comme la reproduction des sons de l'enregistrement d'une voix³². Se concentrant uniquement sur les sons, ce dispositif peut permettre d'aller jusqu'à dire un texte dans une langue inconnue de l'interprète (comme dans *Etude* d'Alexandra Bachzetsis ou avec Velma Superstar³³) bien que Robert Cantarella ne l'utilise pas ainsi (du moins, pas encore). Comme nous le verrons plus loin, ce processus semble se confondre parfois, chez Robert Cantarella, avec l'opération habituelle mise en œuvre avec un texte soufflé, c'est-à-dire l'opération qui correspond à comprendre des syntagmes enregistrés et les reformuler ensuite à l'identique. Cette opération, plus aisée, prend néanmoins légèrement plus de temps à réaliser que l'exercice de la copie sonore pure. Nous reviendrons plus tard sur cette subtile distinction.

³¹ Première réalisation du concept au Centquatre à Paris en 2009 avec *Le Prince de Hombourg*, puis *Vitez par la voix*, *La Célestine*, *Catherine et Electre* en 2010, au Centquatre.

³² Cf. 8.2. *Entretien avec Robert Cantarella*, question a. Bien que nous employions ici la définition de Robert Cantarella, il n'est vraisemblablement ni le premier ni l'unique artiste à avoir inventé ce processus.

³³ En effet, cette expérience a également été tentée, entre autres, à Leipzig les 7 et 8 novembre 2006 par le groupe *Velma Superstar* dont fait partie Christophe Jaquet.

La Traversée est d'abord une pièce, *La Traversée du désert*³⁴, de la metteuse en scène et dramaturge Isabelle Sbrissa, dont Dorian Rossel et son équipe se sont ensuite emparés, en 2009 au Pulloff Théâtres à Lausanne. Les héros de *La Traversée du désert* sont deux Ken et deux Barbie :

*Sur une scène désertique, Barbie, Ken et leurs doubles, Barbie 2 et Ken 2, ont reçu des consignes différentes d'une entité abstraite, toujours. « On m'a dit tu entres et tu traverses le désert » énonce Barbie perplexe. « On m'a dit tu entres et surtout tu ne traverses pas le désert » répond Ken décontenancé, tandis que Barbie 2 est censée « ne pas traverser dans l'absolu » et que Ken 2 est là pour « attendre qu'elle traverse le désert*³⁵ *».*

L'astuce de Dorian Rossel a été de mettre en abyme cette situation en demandant chaque soir à quatre comédiens de venir jouer ces Ken et Barbie, sans qu'ils connaissent ni le texte, ni la mise en scène. Dirigés à l'oreillette par quatre *comédiens fixes*, les *coachs*³⁶, une centaine de comédiens *d'un soir* ont pris part à ce spectacle. L'objectif avoué de Dorian Rossel : « Une expérience théâtrale où tout le monde prend des risques, qui donne à la représentation toute son urgence et qui lui rend son caractère éphémère³⁷. »

À la fin de ce tour d'horizon, nous pouvons dresser un tableau³⁸ des différents usages de l'oreillette, en fonction de deux critères : 1° le texte est-il relativement connu de l'interprète, comme dans *Faire le Gilles ?* ou, au contraire, est-il une totale nouveauté comme dans *La Traversée* ? 2° le texte est-il soufflé en direct par une autre personne, ou diffusé à partir d'un enregistrement ? On constate, dans les exemples que j'ai pu rassembler, une surreprésentation des scénarios « texte relativement connu » qui peut s'expliquer par la difficulté de trouver, à chaque représentation, des comédiens « vierges » à même de redire un texte qui leur serait complètement

³⁴ Isabelle SBRISSA, « La Traversée du désert », in *Enjeux* n°7, CamPoche, Bernard Campiche, Orbe, 2009.

³⁵ Dorian ROSSEL, Isabelle SBRISSA (et alii), *Dossier de presse de La Traversée*, <http://www.theatreduloup.ch/IMG/pdf/DPTraversee.pdf> (consulté le 20.05.2013), p. 4.

³⁶ Les deux termes sont employés indistinctement par la compagnie.

³⁷ *Dossier de presse, op. cit.*, p. 3.

³⁸ Annexe 8.1. Tableaux.

inconnu. De même, j'ai trouvé beaucoup plus d'exemples utilisant des textes enregistrés plutôt que soufflés en direct. Il me semble que cela est dû d'un côté à la volonté de certains créateurs de s'approprier artistiquement un matériau historique (John Cage, Gilles Deleuze, etc.), là où, de l'autre côté de l'Atlantique, les collectifs new yorkais Nature Theater of Oklahoma et The Wooster Group choisissent des "textes" d'une extrême longueur (quatre heures de conversations téléphoniques) et/ou d'une grande complexité³⁹.

En somme, bien que l'oreillette soit le plus souvent perçue comme une béquille qui aide l'acteur à la mémoire défaillante, nous constatons que les arts vivants la mettent en jeu sur un plan plus large, et de manière créative, montrant qu'elle n'est pas qu'un palliatif. Sa souplesse d'utilisation permet de transmettre différentes informations directement à l'interprète, et sans que le public ne les perçoive. Ces informations peuvent être connues de l'interprète ou, au contraire, complètement neuves, et de plusieurs types :

- informations d'ordre spatial, de placement sur le plateau ;
- informations de rythmes, de tempo ;
- informations de successions d'événements (conduite) ;
- informations textuelles, c'est-à-dire le texte soufflé, le texte à dire ;
- information purement sonore.

³⁹ Kate Valk répond à Andrew Quick : « **I was the channel for the text. I would try to just let the words pass through me**, not be ahead of them or behind them. My task was to speak as I heard it, although I had learned it. [AQ :] Coming back to *House/Lights* (2004), you're sort of facilitating Stein's text through the in-ear device [=oreillette], aren't you ? Was this task difficult ? It must have put you under severe pressure in the performances. [KV:] To channel the text we had recorded ? No, it was liberating. At the time I had a very good memory and **Stein's text was very hard to memorize because of the repetitions**, because of the plasticity of each word. So, [...] the sequences were very difficult to memorize. So when we did it from memory the text was laborious. Then, when we started using the in-ear and I worked directly off the tape it was more like channeling it, and **the words...started to percolate**. » (Je souligne.) in Andrew QUICK, *The Wooster Group Work Book*, Routledge, New York, 2007, pp. 160-161 cité par Melissa E. JACKSON, *Kate Valk and her work with the Wooster Group, yesterday and today, thesis presented to the Graduate Council of Texas State University - San Marcos*, San Marcos, Texas, 2009, pp. 13-14. Ses propos et notamment la métaphore utilisée sont à comparer aux déclarations de Robert Cantarella, Annexe 8.2., question e.

3. Expériences personnelles

J'ai fait moi-même l'expérience de l'oreillette, avant de me consacrer à ce sujet. Karim Bel Kacem, ancien étudiant de La Manufacture, m'a proposé de participer, à Lausanne, à une performance qui consistait à rejouer en direct le débat entre les deux tours de la présidentielle de 2012, entre François Hollande et Nicolas Sarkozy. Concrètement, le projet était de redire les paroles des candidats au fur et à mesure que nous les entendions à la radio, en *live*. L'enjeu était de questionner l'appropriation de l'Histoire par l'art en supprimant le délai entre l'événement et son appropriation.

Cette performance, intitulée d'abord *Le Vrai débat* puis *Post-Hist*, était l'objet d'un tournage réalisé dans le cadre des études de Karim Bel Kacem à la Haute École d'Art et de Design de Genève. Le 2 mai 2012, au soir du débat, nous avons donc mis en place un plateau de tournage improvisé, et relié la radio française à des écouteurs de baladeurs musicaux. (Un problème technique nous empêchait d'employer la télévision.) Chacun des comédiens devait ainsi reconnaître la voix de l'interlocuteur qu'il prenait en charge, et la répéter au fur et à mesure. Alors que je « jouais » François Hollande, Philippe Wicht était Nicolas Sarkozy, tandis que Karim Bel Kacem (David Pujadas) et Pauline Schneider⁴⁰ (Laurence Ferrari) tentaient de mener le débat. Pour ces derniers, la difficulté concrète était de repérer et dire leurs « répliques », puisque les interventions des journalistes étaient très courtes et isolées dans le fil du débat. Il était aussi difficile de distinguer les voix des deux candidats, surtout lorsque ceux-ci s'échangeaient de petites phrases incisives. Le "produit fini" de cette performance comportait donc des lacunes, des trous, en particulier aux moments les plus vifs du débat. Par contre, pendant les longs monologues de chaque politicien, nous avions le temps de suivre le mouvement de la pensée et de le répéter de manière

⁴⁰ Philippe Wicht et Pauline Schneider étaient alors en formation à La Manufacture, dans la promotion E, 2009-2012.

satisfaisante. Philippe et moi avons alors le temps d'essayer de comprendre ce que nous disions et d'ajouter des touches d'interprétation en plus du contenu proprement sémantique des arguments, comme un ton de voix menaçant ou hautain, des temps, etc. Cela n'a pas manqué de provoquer parfois des contre-sens, comme nous ne savions pas *a priori* ce que nous allions dire. L'autre donnée surprenante de cette performance fut sa durée, puisqu'elle a duré trois heures sans interruption, alors que nous nous étions préparés à deux heures avec une pause éventuelle.

Les retours de l'équipe de tournage ont été très positifs. Non seulement ils avaient l'impression d'avoir vécu un événement historique en direct, comme s'ils avaient été présents dans les studios de la télévision française, mais en plus ils étaient conscients de la *performance* que nous avons réalisée, presque au sens sportif du terme — je dirais même un exploit, mais c'est probablement l'excitation de l'instant qui parle ici, car l'ambiance de cette soirée était folle, électrisante, comme après une première ou un match d'improvisation.

Depuis lors, j'ai initié plusieurs expérimentations de l'oreillette, plus ou moins fructueuses, sur lesquelles je reviendrai ici rapidement. En octobre 2012, j'ai collaboré à un parcours libre avec deux collègues de ma promotion, Océane Court et Julien Jacquérior, sur le thème de la peur. Pour alimenter notre recherche, nous avons interrogé un certain nombre de personnes sur leurs peurs (des proches, des intervenants de l'école, des inconnus) et observé que les réponses se recoupaient dans la plupart des cas. À partir de ce constat, j'ai écrit un texte choral qui avait la forme d'une énumération de peurs. Dès le départ, j'ai imaginé que ce texte serait dit avec une oreillette (à des fins d'expérimentation) et j'ai distribué les séquences à chacun des trois comédiens. Ce moment, joué frontalement face public, formait une partie de notre création collective.

Nous nous sommes d'abord enregistrés⁴¹ sur une piste, puis nous avons mis ce fichier sonore sur un baladeur MP3. Le principe était ensuite d'écouter le texte et que chacun répète sa propre voix. Au fur et à mesure des essais, chacun s'est familiarisé de plus en plus avec sa partition. Ainsi, il est devenu clair que l'oreillette n'allait plus jouer qu'un rôle d'aide-mémoire. Cela ne me dérangeait pas, puisque mon idée était de créer une énumération rythmée, de manière presque musicale ; je cherchais une forme de précision. C'est là que mes collègues ont insisté pour que nous changions de "rôle", c'est-à-dire de voix, à chaque répétition (et à chaque représentation) afin de conserver une certaine fragilité dans l'élocution, relative à notre travail sur la peur. En d'autres termes, nous décidions au dernier moment, juste avant d'entrer en scène, quelle voix nous allions répéter. Je redisais un soir les mots prononcés par la voix d'Océane sur l'enregistrement, et le lendemain ma propre voix, par exemple. C'était un exercice d'autant plus périlleux que nos voix étaient sur le même fichier audio et que Julien et moi, barytons tous deux, avons des voix assez similaires. Les retours du public sur cette séquence du spectacle ont valorisé la difficulté manifeste que nous présentions à suivre le texte, et la fragilité qui nous était ainsi apportée.

Dans notre parcours libre, la diffusion ultérieure des entrevues enregistrées (notre matière de travail initiale) faisait écho avec la séquence de l'oreillette, et nous montrait rétrospectivement dans la position de passeurs de témoignages, ce qui a aussi été relevé par les spectateurs. Si je l'analyse aujourd'hui, je pense qu'il y avait ainsi une sorte de mouvement entre la représentation de l'universel (texte dit avec l'oreillette, tout le monde peut s'y identifier par la médiation du corps du comédien) et du particulier (diffusion des entrevues au travers des haut-parleurs). Ce

⁴¹ Avec la complicité de Ian Lecoultre (ingénieur son et intervenant à La Manufacture). Le son nous était ensuite diffusé par trois écouteurs standards au moyen d'adaptateurs en Y (prise mini-jack).

moment du particulier, du singulier, était probablement accentué par la mauvaise qualité des enregistrements, par les accents des personnes que nous avons interrogées, et par les voix que la plupart des spectateurs reconnaissaient (notamment celles du directeur de l'école, du directeur technique, etc.). Sans développer ici ce point de détail, je pense qu'il y aurait matière à approfondir le rapport entre ce qu'entend le public à travers le comédien et à travers les haut-parleurs de la salle. Que se passerait-il, par exemple, si la vraie voix de Gilles Deleuze retentissait dans la salle à la fin d'une représentation de *Faire le Gilles* ? Il pourrait se produire un décalage intéressant, mettant en valeur la théâtralité.

En plus de la fragilité de l'élocution, nous avons recherché dans notre parcours libre à provoquer la peur chez le spectateur. À la fin de la séquence à l'oreillette, Julien et moi enchaînions directement sur le texte d'une scène de viol de Fassbinder⁴², toujours frontalement, comme si nous étions hypnotisés par l'oreillette. Océane enlevait son casque et nous regardait abasourdie, comme si elle sortait de la représentation, essayant de nous "réveiller". La scène évoluait ensuite en une tentative de viol puis une chorégraphie cauchemardesque. L'idée était donc de mettre en abyme la peur qu'ont les comédiens d'un téléguidage, ou d'être transformés en marionnettes⁴³, notamment par l'utilisation de l'oreillette.

J'ai fait encore quelques essais en décembre 2012, pendant le stage que nous avons suivi avec Frank Vercruyssen des Tg STAN. Chaque comédien devait dire un monologue en boucle jusqu'à ce que tous les monologues soient terminés. J'ai donc choisi le monologue d'ouverture des *Guerriers* de Philippe Minyana⁴⁴, impressionnant par sa longueur et sa forme logorrhéique. Comme le temps de mémorisation manquait, j'ai essayé de répéter l'enregistrement du texte lu par moi-même, mais je n'avais pas

⁴² Rainer Werner FASSBINDER, *Preparadise sorry now*, trad. Maurice REGNAUT, L'Arche, Paris, 1980.

⁴³ Peur que Pasolini a mise en scène dans la séquence *Che cose sono le nuvole* ? en 1967.

⁴⁴ Philippe MINYANA, *Les Guerriers*, L'Arche, Paris, 1991.

compris, à ce moment, comment effectuer une *copie sonore* au sens strict. Je me suis donc heurté au manque de souplesse de l'enregistrement, par nature figé, et à la difficulté majeure des *Guerriers* : l'absence de ponctuation. Pour pouvoir enregistrer correctement le texte, j'ai dû rétablir une ponctuation et ralentir le débit du texte. Au final, je perdais ainsi les caractéristiques qui m'avaient séduit dans cette logorhée. À l'inverse, si je m'enregistrais en train de dire le texte très vite et sans pause, il était extrêmement difficile de répéter le texte⁴⁵. L'élément crucial qui manquait ici, par rapport au débat présidentiel, c'était le mouvement de la pensée, les hésitations, les reprises, qui permettent de gérer le décalage temporel entre ce qui est entendu et sa reproduction orale. Je l'ai compris en étudiant *Faire le Gilles* de Robert Cantarella. Pour vérifier cette intuition, je me suis enregistré chez moi, en train de donner un exposé comme si j'étais en public, en décembre 2012. Ensuite, au cours d'une séance de présentation de nos sujets de mémoires, j'ai répété cet enregistrement devant mes collègues, en janvier 2013. L'exercice a été probant, dans le sens où j'ai effectivement pu suivre l'enregistrement malgré la vitesse de la parole et le stress de la situation. De plus, mes collègues n'ont pas perçu chez moi un effort particulier pour répéter ce que j'entendais⁴⁶ (« Ça donnait l'impression que tu parlais normalement. ») Ils ont par contre mis en évidence l'aspect figé de l'enregistrement en m'interrompant. L'artifice était visible (j'avais des écouteurs dans les oreilles et mon baladeur devant moi) et je l'ai accentué, au moment de l'enregistrement, par des références temporelles : enregistré

⁴⁵ Par la suite, j'ai imaginé plusieurs pistes pour rendre possible cette expérience, par exemple ralentir artificiellement la vitesse de l'enregistrement avec un logiciel de montage audio, ou redire la captation de la création des *Guerriers* par Robert Cantarella. Vraisemblablement, le problème était que j'avais mal compris l'exercice la "copie sonore", et que j'essayais de *reformuler un sens* plutôt que de *reproduire des sons* (cf. supra).

⁴⁶ À tel point qu'ils se sont interrogés sur la nécessité de cette répétition « autologue. » L'intérêt est évidemment que j'aurais pu potentiellement répéter la parole de n'importe qui et faire illusion sur son authenticité.

et prévu à Noël, l'exposé n'a finalement eu lieu qu'à la rentrée de janvier, d'où certains anachronismes volontaires.

Enfin, j'ai encouragé un de mes collègues de l'Association des Jeunes Auteurs Romands (AJAR⁴⁷), Daniel Vuataz, à s'enregistrer et à utiliser l'oreillette pour lire un de ses textes, dans le noir complet, lors de la lecture de la *La Nuit de la peur*⁴⁸ du 17 décembre 2012. Comme il avait une connaissance intime du texte, il n'a pas eu de problème à répéter ses propres mots. Par contre, Julie Guinand, qui « lisait » avec lui, a eu besoin de plusieurs tentatives pour connaître bien le texte et être à même de suivre le débit de l'enregistrement. Elle a également consulté la version imprimée. On peut en conclure que l'exercice a nécessité pour elle une forme de mémorisation partielle⁴⁹.

⁴⁷ Pour plus d'informations sur l'AJAR, consulter le site Internet <http://jeunesauteurs.ch/>.

⁴⁸ Événement organisé à la Galerie YD de Neuchâtel par l'association *Les Lundis des mots*.

⁴⁹ Même remarque que ci-dessus. Les personnes citées essayaient de redire un sens plutôt que de reproduire des sons, contrairement à l'exercice de la copie sonore *stricto sensu*.

4. L'oreillette en jeu

4.1. L'oreillette et le public

Longtemps coûteuse, l'oreillette s'est démocratisée ces dernières années, grâce à la généralisation et la miniaturisation des transmissions sans-fil, ainsi qu'à la popularité des baladeurs musicaux. L'impératif de discrétion, qui faisait l'essentiel de son prix, a aussi disparu, car la plupart des spectacles qui l'incluent revendiquent précisément ce dispositif. Ainsi, Robert Cantarella répète les mots de Gilles Deleuze sans cacher les écouteurs de son baladeur musical. C'est même le seul indice concret d'une théâtralité, le seul facteur de distanciation. À ce propos, Michel Corvin observe :

On a l'impression que c'est un cours, et en même temps on voit bien, grâce aux oreillettes, que ce n'est pas un cours, qu'[il] triche, qu'on [lui] souffle le texte en direct. Donc tout l'artifice du théâtre est visible, et en même temps il y a du théâtre, parce qu'au bout d'un moment on se demande vraiment où va aller la situation, est-ce qu'[il] va arriver à nous dire tout le cours; on est dans la situation d'un direct, volontairement avoué comme étant de l'artifice total⁵⁰.

D'autres, comme le collectif Gob Squad dans *Prater-Saga 3* (cité en introduction), emploient de massifs casques-écouteurs qu'il est impossible de ne pas voir, et qui modifient jusqu'à l'apparence du visage. Toutefois, la question de cacher l'oreillette s'est posée à Dorian Rossel et l'équipe de *La Traversée*. S'ils y ont renoncé, c'est parce que le secret aurait vite été éventé (avec plus d'une centaine de comédiens impliqués), et ce qui primait était de rendre le public complice du dispositif⁵¹.

⁵⁰ Propos de Michel Corvin rapportés par Robert Cantarella, Annexe 8.2. *Entretien*, question g.

⁵¹ Dorian ROSSEL, « Devine qui vient dîner du 17.09.2009 », *Devine qui vient dîner* (émission animée par Michèle DURAND-VALLADE), Radio Suisse Romande La 1ère, Lausanne, 17.09.2009.

Robert Cantarella lui-même imagine que l'oreillette pourrait être cachée, puis disparaître, à mesure que ses performances se rapprochent d'une forme théâtrale :

À Montpellier, la salle était un vrai amphi, donc ce n'était pas possible de rester assis. J'ai donc décidé de le faire entièrement debout, pour la première fois. En bougeant, en me déplaçant, la part d'interprétation était beaucoup plus forte, importante, développée que dans la version assise. Et donc je me suis dit que la prochaine étape pourrait être de prendre des oreillettes cachées, et dire un texte de théâtre sur ce mode-là. [...] L'étape d'après, ce sera peut-être les oreillettes et juste mon texte soufflé, et ensuite j'enlève les oreillettes⁵² !?

Pourquoi les créateurs hésitent-ils à montrer l'oreillette ? Peut-être parce qu'elle s'inscrit, au théâtre, dans la tradition du souffleur, dont les deux principales qualités sont de garantir l'exactitude du texte à énoncer sur scène et de le faire en toute discrétion⁵³. Ainsi, bien que les artistes choisissent désormais l'oreillette pour des raisons très différentes, — le théâtre de répertoire étant devenu très rare⁵⁴ — l'imaginaire commun associé au souffleur contamine l'oreillette : on la souhaiterait, elle aussi, exacte et discrète. Mais aujourd'hui, l'oreillette est un dispositif théâtral au même titre que rideau, décor, costume ou machinerie. Il va donc de soi qu'elle subisse à son tour une "distanciation" et qu'elle apparaisse sur les plateaux⁵⁵.

⁵² Annexe 8.2. Entretien, question o.

⁵³ « Le souffleur est celui qui est chargé, en suivant constamment des yeux l'original de la pièce que l'on joue, de soutenir la mémoire de l'acteur et de lui envoyer les mots qui pourraient lui échapper. [...] Il faut ajouter que la fonction du souffleur exige à la fois beaucoup de tact, de discrétion, d'attention et d'adresse. » in Arthur POUJIN, « Souffleur », *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, tome II, Firmin-Didot, Paris, 1885.

⁵⁴ C'est l'explication que donne Georges GOUBERT pour la disparition de l'emploi du souffleur, dans l'entrée « Souffleur » du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel CORVIN (dir.), vol. II, Bordas, Paris, 1995, p. 832. Toutefois, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX n'est pas satisfaite de cette explication, cf. « Lorsque le souffleur disparaît. Le trou de mémoire du théâtre », in *Théâtre/public* n°201, *op. cit.*, pp. 124-126.

⁵⁵ J'emploie ici la définition de la distanciation comme le principe esthétique hérité des formalistes russes qui « concerne [au théâtre] les techniques "désillusionnantes" qui n'entretiennent pas l'impression d'une réalité scénique et révèlent l'artifice de la construction dramatique ou du personnage », comme le précise Patrice PAVIS, « Distanciation », *Dictionnaire du théâtre*, Messidor, Paris, 1987.

On comprend bien qu'une fois assumée, l'oreillette (et ses variantes) n'a plus besoin de se cacher. Bien au contraire, elle participe souvent de l'attrait du spectacle. En effet, dans le cas de *Faire le Gilles* mais aussi de *La Traversée*, l'oreillette est régulièrement le premier élément cité dans les entrevues ou les articles de presse, avant même que ne soit présenté le sujet du spectacle⁵⁶. De même, le dossier de presse de *La Traversée* — outil de promotion par excellence d'un spectacle — mentionne le dispositif. Notons cependant qu'il précise « [qu']il est nécessaire d'énoncer subtilement ces règles du jeu tout en laissant planer un doute sur leur véracité⁵⁷. » L'objectif étant que le spectateur soit stimulé, critique, voire incrédule, qu'il se demande « où est le texte écrit, qu'est-ce qui est vraiment prédéterminé et ce qui est improvisé⁵⁸».

On touche là à un point important : c'est parce qu'un doute plane sur l'authenticité du dispositif qu'il fascine. Autrement dit, le statut incertain de sa véracité augmente son intérêt, malgré la possibilité qu'il soit mensonger.

Prenons un exemple. Une ou deux heures avant les représentations de *La Traversée*, l'équipe du soir (qui ne connaît rien au spectacle) arrive au théâtre, rencontre l'équipe fixe (les *coachs*), essaye les costumes, les oreillettes, etc. Une fois le public installé, le même moment est rejoué à l'identique. Et cela suffit à poser les bases d'une confusion entre réalité et fiction. La situation n'est ainsi qu'à moitié fictive, puisque cette même scène a eu lieu, pour de vrai et sans le public, quelques heures auparavant. Cela induit une certaine forme d'incrédulité au regard de l'oreillette chez les

⁵⁶ Cf. Barbara MÉTAIS-CHASTANIER, « Supposons pour le moment, on changera tout si ça marche pas », *Agôn*, 17.11.2012, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1683> (consulté le 25.05.2013) ; Mireille DAVIDOVICI, *op. cit.* ; M. Th., « La Traversée, une pièce volontairement déroutante », *Le Régional* n°480, 25.08.2009 ; Cécile GAVLAK, « Une "Traversée" collective », *Valais-mag*, 25.05.2010 ; Cécile GAVLAK, « Expérience artistique partagée », *Valais-mag*, 28.05.2010 ; Thierry COUCHOUD, « "Faire le Gilles" de Robert Cantarella », *Le blog d'Octave*, 14.11.2012, <http://octav.over-blog.com/article-faire-le-gilles-de-robert-cantarella-112447015.html> (consulté le 20.05.2013)

⁵⁷ *Dossier de presse, op.cit.*, p. 8.

⁵⁸ *Ibid.*

spectateurs, et certains n'arrivent pas à y croire jusqu'au bout de la représentation, pensant que tout était préparé. On peut dire de cette relative incrédulいたé, de cette pointe de soupçon, qu'elle fonctionne comme une tension dramatique qui soutient toute la représentation.

Comme un magicien dont on ne peut pas connaître les *trucs*, le comédien est ainsi le seul à entendre ce qui est dit dans l'oreillette, et le spectateur se pose instantanément la question de savoir *ce qu'il y a dans l'oreillette*. A l'inverse, il est rare qu'on mette en doute la mémoire des interprètes — *ce qu'il y a dans leur tête* — à l'exception de quelques connaisseurs de classiques qui s'inquiètent de savoir si des coupes ont été faites.

Comme le relève Aline Papin, une comédienne fixe de *La Traversée* qui a répondu au questionnaire, le spectateur est constamment amené à deviner ce qu'entend le comédien, parce qu'il est complice du dispositif, mais ignorant de son fonctionnement complet. Une spectatrice, cinéaste, écrit dans sa réponse au questionnaire : « Il y a une autre dimension, un autre espace, du hors-champ. C'est déstabilisant et intrigant, la machine [à l']arrière devient visible⁵⁹. »

Citons donc Deleuze lui-même sur le hors-champ :

Le hors-champ renvoie à ce que l'on n'entend ni ne voit, pourtant parfaitement présent. Cette présence renvoie selon Bazin à deux conceptions : cache ou cadre. Tantôt le cadre opère comme un cache mobile suivant lequel tout ensemble se prolonge dans un ensemble homogène plus vaste avec lequel il communique. Tantôt le cadre opère comme un cadre pictural qui isole un système et en neutralise l'environnement⁶⁰.

Un des intérêts de l'oreillette est, dans notre cas et suivant les propos de Gilles Deleuze, de cacher. Le public oscille entre perception du comédien et non-perception des informations que le comédien reçoit. Ainsi, les comédiens d'un soir de *La Traversée* confondaient parfois un ordre d'action

⁵⁹ Cf. 8.13. *Questionnaires aux spectateurs de La Traversée, Carmen Jaquier*, question k.

⁶⁰ Gilles DELEUZE, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Éditions de Minuit, Paris, 1983, 298 pp.

avec du texte à répéter, et se retrouvaient donc à dire « Tu sors » ou « Lève un bras » à leurs collègues, au lieu de le faire eux-mêmes⁶¹. Ces petites erreurs étaient des perles pour le public (pour le spectacle) puisqu'elles rappelaient l'existence du dispositif⁶². Rappels souhaitables, puisque le public accepte le dispositif et « l'oublie » parfois, comme le décrit dans son questionnaire un ancien élève de la Manufacture, Philippe Wicht (qui relève que l'interprétation « à l'oreillette » se place sur deux niveaux de perception) :

Une perception de l'acteur Cantarella qui joue et se joue des caractéristiques d'un autre, et une perception plus « incarnée », lorsqu'on oublie que c'est Deleuze qui lui souffle tout dans l'oreille et qu'on écoute réellement le professeur Cantarella⁶³.

Ainsi, les erreurs des comédiens d'un soir de *La Traversée* fonctionnent comme des indices discrets de la théâtralité, au même titre que le câble des écouteurs de Robert Cantarella qui rappellent à Michel Corvin « qu'[il] triche, qu'on [lui] souffle le texte en direct⁶⁴».

Notons également l'anecdote rapportée par l'auteure Noëlle Renaude à François Gremaud :

Noëlle Renaude m'a raconté qu'un trouble naissait quand quelqu'un dans l'audience (un spectateur) posait soudain une question et que Cantarella ne répondait pas. Soudain, le "décalage spatio-temporel" devenait concret⁶⁵.

Ces formes oscillent, comme on le voit, entre affirmation de la théâtralité et magie de la fiction. Face à Robert Cantarella, certains sortent leurs carnets et prennent des notes, comme s'ils assistaient à un véritable cours⁶⁶...

⁶¹ Cf. 8.4. Questionnaires des comédiens fixes de *La Traversée*, Aline Papin, question f.

⁶² Cf. Annexe 8.3. Entretien téléphonique avec Dorian Rossel, 19.04.2013, question c.

⁶³ Cf. 8.11. Questionnaire sur *Faire le Gilles*, Philippe Wicht, question c.

⁶⁴ Cf. 8.2. Entretien avec Robert Cantarella, question g.

⁶⁵ Cf. 8.10. Questionnaire sur *Faire le Gilles*, François Gremaud, question e.

⁶⁶ Mireille DAVIDOVICI, *op. cit.* et Robert CANTARELLA, « Robert Cantarella », *Changement de décor* (émission animée par Joëlle GAYOT), Radio France Culture, Paris, 01.04.2012.

4.2. Est-ce de l'improvisation ?

Parfois, l'utilisation de l'oreillette donne l'impression que le spectacle est improvisé. Cantarella, qui reproduit une pensée en train d'être élaborée, semble improviser lui-même, mais le spectateur, conscient du dispositif, sait « qu'il suit une ligne implacable⁶⁷ » comme l'écrit Philippe Wicht. Plusieurs personnes ayant assisté à des spectacles utilisant l'oreillette ont relevé que ceux-ci étaient semblables à des matchs d'improvisation, à cause de cet aspect précaire. « Une erreur ou un retard à la fidélité de l'enregistrement peut tout faire foirer⁶⁸. »

Une des comédiennes fixes de *La Traversée*, Elodie Weber, suggère que le public se reconnaît dans ces comédiens d'un soir, « débarqués sur un plateau qu'ils ne connaissent pas ». En effet, leur ignorance du texte et de la mise en scène est la même que celle des spectateurs. C'est leur « vulnérabilité » qui les rend « attachants⁶⁹ ». Toutefois, tempère Dorian Rossel il ne s'agit pas d'un piège, mais d'un jeu, et tout est fait pour que les comédiens soient relativement à l'aise — le public ne doit pas souffrir de leur inconfort⁷⁰. On est là très loin de certains comiques qui font monter un spectateur sur scène pour l'utiliser à son insu.

Si ces spectacles semblent improvisés, c'est aussi parce qu'une partie de l'interprétation est prise en charge sur le moment. La gestuelle de Cantarella n'est pas fixée, les comédiens de *La Traversée* sont libres d'interpréter les ordres comme ils le veulent⁷¹. Ainsi, une grande liberté⁷² se dégage de leur

⁶⁷ Cf. 8.11. *Questionnaire sur Faire le Gilles*, Philippe Wicht, question k.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Élodie WEBER, « La traversée d'Elodie Weber », *À première vue* (émission animée par Pierre Philippe CADERT), Radio Suisse Romande La 1ère, Lausanne, 17.09.2009. C'est, d'ailleurs, un cauchemar récurrent chez nombre de comédiens : entrer en scène en ayant aucune idée de la pièce que l'on doit jouer.

⁷⁰ Dorian ROSSEL, *Devine qui vient dîner*, *op. cit.*

⁷¹ Il leur faut « un peu d'esprit contestataire, pour ne pas se transformer en robots », cf. 8.5. *Questionnaires des comédiens fixes de La Traversée*, Julien Basler, question i.

⁷² Cf. 8.8. *Questionnaire d'Yves Adam* ; Dorian ROSSEL, *Devine qui vient dîner*, *op. cit.* et « Une traversée sous contrainte », *Dare-dare* (émission animée par Jean-Marie FÉLIX), Radio Suisse Romande Espace 2, Lausanne, 14.09.2009.

interprétation, alors même que les contraintes sont importantes, notamment le facteur temps, tout comme dans l'improvisation où il faut *être au présent*⁷³.

On le voit, tout n'est pas fixé dans ces spectacles de théâtre, et c'est cette prise de risque — ne pas rien laisser au hasard — qui permet d'approcher « le théâtre en train de se faire » cher à Dorian Rossel⁷⁴.

En effet, la réussite d'une représentation est toujours, ou devrait être, une victoire à l'arraché, emportée sur le hasard et la faillibilité des interprètes⁷⁵. Elle ne devrait pas être représentation, mais présentation à chaque fois renouvelée :

Robert Cantarella n'interprète pas la parole deleuzienne en la sanctifiant par le filtre du porte-voix, du per-sonare dévolu à l'acteur, où celui-ci prend finalement le pouvoir. Bien au contraire il expérimente. Il fait le Gilles. On pourrait dire qu'il entre dans un devenir-Deleuze, qu'il s'essaie au personnage-conceptuel-Gilles-Deleuze. Or ce personnage conceptuel est aussi celui d'un nouveau théâtre, que le philosophe avait identifié⁷⁶ comme un théâtre de la présentation, et non plus de la représentation⁷⁷.

⁷³ Nous y reviendrons au point 5.2. *La présence*.

⁷⁴ Dorian ROSSEL, « Une traversée sous contrainte », *op. cit.*

⁷⁵ Citons le cas exemplaire de KKQQ (cité en introduction) dont la première à l'Arsenic, en 2011, n'a tout simplement pas fonctionné, à cause d'un raté du dispositif technique. Comment s'assurer que ce « bug » n'a pas été simulé ? Les personnes postées, plus tard, à l'entrée du chapiteau de Vidy (2012), s'assurant que les spectateurs aient bien éteint leurs téléphones portables pour empêcher toute perturbation du réseau wi-fi, participaient-elles à une grande supercherie artistique ? Même si cela semble peu probable, le sel réside dans l'impossibilité pour le spectateur de répondre à ces questions, évidemment. Une chose est certaine : dans le public, la phrase « certains soirs, ça n'a pas fonctionné » a servi autant comme caution pour la véracité du dispositif que comme slogan. C'était la promesse d'une vraie prise de risque, la réactualisation du terme « spectacle vivant » c'est-à-dire faillible. François Gremaud et son équipe ont vécu plus tard cette réalité sous un jour tragique, lors d'une représentation à Fribourg de *Re* (Arsenic, Lausanne, 2012) au cours de laquelle une interprète a fait un malaise. Ce doute qui plane sur l'authenticité d'un dispositif peut aussi n'être qu'un préjugé commun envers les précurseurs, comme le précise Nathalie HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Éditions de Minuit, Paris, 1998, p. 88 : « Les atteintes à l'exigence de sérieux jouent sur la frontière avec la fumisterie de l'artiste qui chercherait à se moquer du monde en montrant des canulars à seule fin de piéger le public : soupçon qui est un principe récurrent de disqualification des avant-gardes. »

⁷⁶ Gilles Boudinet fait ici référence à Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, P.U.F., Paris, 1968, 408 pp. Le lecteur curieux consultera avec profit l'excellent article d'Aline WIAME, « Un étrange théâtre psychique : la pulsion de mort selon Gilles Deleuze », *Les idées de théâtre. Théories des genres et pratiques dramaturgiques*, Actes de la journée des doctorants du CRHT, Paris IV - Sorbonne, 2009, pp. 1-8.

⁷⁷ Gilles BOUDINET, *Deleuze et l'Anti-Pédagogue*, L'Harmattan, Paris, 2012, p. 9.

Ainsi, Gilles Boudinet fait une distinction entre, d'une part, reproduction d'un même contenu affiné et réglé à l'extrême pour qu'il soit toujours identique (au regard de la fabrication industrielle ; c'est la *représentation*) et, d'autre part, production à chaque fois nouvelle (c'est la *présentation*, ou la performance). L'oreillette est ainsi souvent perçue par les créateurs qui l'utilisent comme un moyen pour accéder à ce théâtre de présentation, sans qu'ils l'affirment tous en ces termes. Au sujet de *La Traversée*, Dorian Rossel affirme donc assister à « un nouveau spectacle chaque soir⁷⁸ » dans lequel règne la « confusion entre statut du personnage et statut du comédien⁷⁹. »

Cantarella, jouant sur la polysémie du terme “répétition”, souhaite, quant à lui :

Que la seule répétition soit en acte. C'est faire de la répétition un acte de création. [...] La répétition de théâtre est l'endroit de travail permanent et infini, c'est un temps de recherche, de fragilité, d'inquiétudes, de risques, d'absence de savoir a priori, d'immédiateté, de combustion du présent, qui fait que ce qui se passe en répétition est souvent sans pareil. C'est une chance d'arriver à faire partager cette fraîcheur au public⁸⁰.

On comprend bien que pour lui, la répétition — répétition de théâtre ou répétition des mots de Gilles Deleuze — est synonyme d'exploration, non pas de reproduction servile. Cette conception rejoint celle de Dorian Rossel :

C'est une situation que nous connaissons tous, comme comédiens, quand un metteur en scène nous dit « essaie ça », tu le fais et c'est bien. Et quand tu le refais le lendemain, ça ne marche pas. C'est pour ça que les premières sont meilleures que les deuxièmes. Et l'oreillette permet de préserver ça⁸¹.

⁷⁸ Dorian ROSSEL, « Une traversée sous contrainte », *op. cit.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Cf. 8.2. *Entretien avec Robert Cantarella*, question u.

⁸¹ Cf. 8.3. *Entretien avec Dorian Rossel*, question e.

4.3. Est-ce de l'interprétation ? du théâtre ?

L'aspect éphémère et perpétuellement renouvelé de ces spectacles "de présentation" les amène à être parfois qualifiés de « performance⁸² ». — mais Gilles Boudinet affirme que, « pourtant, *Faire le Gilles* est bien une pièce⁸³. » Il relève aussi que « Robert Cantarella joue savamment à dissoudre les lignes de démarcation du travail interprétatif⁸⁴. »

En effet, le paradoxe de l'acteur (être un autre) n'est pas résolu par l'incarnation ou l'investissement de Robert Cantarella dans le "personnage Gilles Deleuze". Au contraire, c'est comme si ces deux entités coexistaient simultanément sur le plateau, suggère Boudinet : « Par cette ambivalence, c'est peut-être l'essence même du jeu théâtral qui est dévoilée, à l'inverse de l'illusion de l'incarnation parfaite du personnage ou du rôle⁸⁵. »

Il est intéressant de noter que cette réflexion "de spectateur" que fait Gilles Boudinet est corroborée par le témoignage d'Yves Adam, comédien ayant vécu un soir l'expérience de *La Traversée* : « Sensation. De deux intelligences qui se mettent en action en parallèle » comme si cette coprésence sur le plateau traduisait une dualité mentale, induite par l'oreillette. La voix dans l'oreillette serait « [un corps étranger] au début, complice ensuite⁸⁶ ». C'est « l'intrus » pour Jacques Lassalle : « l'oreillette ou l'autre que soi en soi⁸⁷ ».

⁸² « La performance est une théâtralisation de l'acte et de l'œuvre plastiques, mais aussi d'expériences, artistiques ou non, extrêmement variées. Bien que rompant délibérément avec la représentation et se voulant présentation d'une situation ou d'une action réelle immédiate, la performance n'en reste pas moins événement spectaculaire. Ce n'est pas tant un nouveau "genre" qu'une attitude qui s'écarte des conventions dramatiques et théâtralise des éléments traditionnellement écartés de la scène. » in Michel CORVIN (dir.), « Performance », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre, op. cit.*, p. 694.

⁸³ Gilles BOUDINET, *op. cit.*, p. 10.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.* Illusion à laquelle s'est fait prendre Philippe Wicht, cf. son questionnaire, Annexe 8.11.

⁸⁶ Cf. 8.8. *Questionnaire d'Yves Adam*, question d. Robert Cantarella, lui, se sent « intimement avec [Gilles Deleuze] », cf. 8.2. *Entretien*, question l.

⁸⁷ Jacques LASSALLE, *op. cit.*, p. 92.

Quand on l'interroge sur les comédiens de *Classiques par temps de crise*, qui n'ont pas tous considéré que leur jeu relevait du théâtre, à l'image de Charlotte Clamens, Cantarella répond :

Une des idéologies de l'acteur est d'être investi. L'investissement, dans ce cas-là, est mis à mal car on demande presque parfois à l'acteur d'être totalement désinvesti. De n'être que le passeur, le vecteur, le moyen de transport. Pour un acteur, ça peut parfois être vécu difficilement⁸⁸.

L'interprète de *Faire le Gilles* insiste beaucoup sur son rôle de passeur, qu'il assimile à « l'acteur comme un tuyau, un tube⁸⁹ » traversé par de la parole — c'est ainsi qu'il comprend Valère Novarina dans *Pour Louis de Funès*⁹⁰ et la *Lettre aux acteurs*⁹¹. Cette « épreuve sensuelle d'être un passage⁹² » cette expérience physique, « c'est du théâtre à l'état pur⁹³ » affirme-t-il (en citant Michel Corvin). Il ajoute ailleurs : « Un théâtre qui soit sans autre effet que la joie de parler ensemble, parler devant les autres⁹⁴. »

⁸⁸ Cf. 8.2. *Entretien*, question s.

⁸⁹ Robert CANTARELLA, *Conférence de presse pour le Festival d'Avignon*, 10 juillet 2012, <http://www.theatre-video.net/video/Robert-Cantarella-pour-Faire-le-Gilles-et-Un-jeune-se-tue-66e-Festival-d-Avignon> (consulté le 20.05.2013) ; Robert CANTARELLA, « Une certaine idée de l'oreille », *Le RenDez-Vous* (émission animée par Laurent GOUMARRE), Radio France Culture, Paris, 05.07.2011.

⁹⁰ « La parole est la lumière du corps. Mais dans lumière, je n'entends pas quelque chose pour les yeux mais – comme on dit en physique la lumière d'un tube ou d'un tuyau pour désigner le trou qui est dedans – mais plutôt l'âme de vide qu'il y a dans les choses. C'est la matière soufflée, esprit du souffle dans le vibrant trou, dans l'homme transpercé, visible de part en part et troué par sa parole de dedans. » in Valère NOVARINA, *Pour Louis de Funès*, Actes Sud, Arles, 1986, p. 74.

⁹¹ « Le corps de l'acteur c'est son corps-dedans (pas sa silhouette chic de marionnette stylée, pantin exécuteur), son corps profond, du dessous sans nom, sa machine à rythme, là où ça circule en torrent, les liquides (chyme, lymphe, urine, larmes, air, sang), tout ça qui, par les canaux, les tuyaux, les passages à sphincters, dévale les pentes, remonte pressé, déborde, force les bouches, tout ce qui circule dans le corps fermé, tout ça qui s'affole, qui veut sortir, poussé et reflué, qui, à force de se précipiter dans les circuits contraires, à force de courants, à force d'être renvoyé et expulsé, à force de parcourir le corps entier, d'une porte bouchée à l'autre bouche, à force, finit par se rythmer, se rythme à force, décuple sa force en se rythmant — le rythme ça vient de la pression, de la répression — sort, finit par sortir, ex-créé, éjecté, jaculé, matériel. » in Valère NOVARINA, « Lettre aux acteurs », in *Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 23.

⁹² Cf. 8.2. *Entretien avec Robert Cantarella*, question h.

⁹³ Robert CANTARELLA, « Une certaine idée de l'oreille », *op. cit.*

⁹⁴ Robert CANTARELLA, « Hors-champs », *Hors-champs* (émission animée par Laure ADLER), Radio France Culture, Paris, 28.06.2012.

À propos de *Classiques par temps de crise*, Cantarella note encore que l'accueil qui lui a été fait par la profession a été beaucoup plus froid que pour *Faire le Gilles*. On lui a reproché que ce n'était pas vraiment du théâtre, qu'il n'avait pas le droit de recopier une pièce⁹⁵. « Et pourtant *c'est* du théâtre » affirme-t-il, « mais un autre théâtre » où « d'autres émotions se déplacent. » C'est un théâtre où un matériau de représentation (la captation d'une mise en scène qui a fait date) devient matériau de présentation, par la médiation du corps des acteurs :

Quand on a refait Electre⁹⁶ en entier, avec les mouvements, nous avons retrouvé, à l'identique, les moment d'émotion de la pièce originale. [...] Les spectateurs présents nous ont dit ensuite « c'est la même chose et autre chose » donc, c'est du théâtre⁹⁷.

Nous ne trancherons pas ici définitivement la question de savoir ce qui relève du paradigme théâtral, mais nous noterons avec intérêt que le spectacle de théâtre qui se déclare comme tel, alors même qu'il joue avec ses codes, provoque une levée de boucliers. Stratégiquement, Cantarella a donc commencé par présenter *Faire le Gilles* comme une performance (c'est d'ailleurs toujours le cas sur son site web). Malgré cela, le spectacle dérange :

Faire le Gilles [...] est reconnu par tout ce qui est hors du milieu théâtral comme normal — ça ne gêne pas les gens des arts plastiques, ni ceux du théâtre amateur — [mais] dès qu'on est dans le milieu professionnel du théâtre, [il] provoque une réticence⁹⁸.

Robert Cantarella a donc pris conscience de l'importance de la réactualisation de la parole de Deleuze, et aussi du caractère subversif du concept qu'il a inventé. « Il y a un truc avec ce machin⁹⁹ » pense-t-il :

Aujourd'hui, c'est plus scandaleux que ça n'en a l'air de dire on peut faire théâtre de rien. C'est une affirmation vraiment gênante, car ça touche à l'aspect syndical du métier. Effectivement, il n'y a même pas de

⁹⁵ Notamment *Le Prince de Hombourg* d'Heinrich von Kleist, mise en scène Jean Vilar en 1951 à Avignon, et *Electre* de Sophocle, mise en scène d'Antoine Vitez à la Maison de la culture de Caen en 1966.

⁹⁶ Au Centquatre en 2010, cf. *supra*.

⁹⁷ Cf. 8.2. *Entretien avec Robert Cantarella*, question r.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*, question o.

technicien. J'arrive le lundi et il n'y a que moi, on branche les lumières, on joue, cinquante personnes viennent et repartent. Donc on peut dire qu'on fait du théâtre à partir de rien. Et ça n'exclut pas la théâtralité. Mais le rappeler est déjà subversif¹⁰⁰.

Ce « théâtre pur » pourrait aussi être celui de Dorian Rossel, qui apprécie l'oreillette parce qu'elle empêche les acteurs de se cacher derrière le savoir-faire, la virtuosité¹⁰¹. Ainsi, les comédiens d'un soir étaient « tous géniaux » (parce qu'ils n'avaient pas le temps « de se mettre dans une carapace ou montrer leur dextérité ») et « des gens très attachants, plutôt que des professionnels qui se montrent¹⁰². »

Ces comédiens « au service de l'instant¹⁰³ » prennent ainsi place dans des dispositifs où le renouvellement est un principe fondateur et fait la part belle au principe d'Héraclite : « On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve. » Des dispositifs très simples, malgré leur technicité, qui mettent l'acteur seul avec la parole, seul face au public. Comme l'affirme l'interprète de *Faire le Gilles* : « Autant être le plus précaire possible. Moi avec le public et Gilles Deleuze. Ça fait naître la pensée¹⁰⁴. »

4.4. De la fragilité

Qu'elle soit due au facteur humain ou à un dispositif technique, c'est, comme on l'a vu, la fragilité qui est au cœur de cet art de l'instant qu'est le théâtre. Fragilité que Robert Cantarella exacerbe par la pauvreté de son dispositif. Assis sur une chaise, face au public, le metteur en scène n'a pour accessoires qu'une paire d'écouteurs, comme costume rien que ses propres vêtements, et ses seuls outils sont son corps et sa voix :

Volontairement, dès le début, instinctivement, j'ai refusé la table. C'est une position risquée, d'être assis face à des gens... [Il écarte légèrement les bras et les jambes.] La première fois, j'ai eu un trac

¹⁰⁰ *Ibid.*, question 1.

¹⁰¹ Dorian ROSSEL, *Devine qui vient dîner*, *op. cit.*

¹⁰² Élodie WEBER, « La traversée d'Elodie Weber », *op. cit.*

¹⁰³ Dorian ROSSEL, *Devine qui vient dîner*, *op. cit.*

¹⁰⁴ Robert CANTARELLA, « Hors-champs », *op. cit.*

immense, parce que la table aurait été un appui de jeu sécurisant. Or, le fait de ne pas en avoir pris a été un déclencheur. Ainsi, les gens venaient voir une forme, parce qu'aucun cours ne se donne comme ça, avec quelqu'un assis face au public et qui défie les gens¹⁰⁵.

La dépendance vis-à-vis de la technique participe également de cette fragilité. Il arrive que Robert Cantarella rencontre des blancs accidentels dans l'enregistrement. Se pose alors pour lui la question très concrète de l'honnêteté de l'interprète par rapport à *ce qu'il y a dans l'oreillette*. Parfois, il s'enhardit à combler ces « trous », s'entend soudain parler lui-même et « [se] rend compte de la "pauvreté" de [sa] proposition, de sa fragilité. Il n'y a rien, [rien d'autre qu'un acteur qui parle¹⁰⁶]. »

Pour autant, cette dépendance, qui pourrait être considérée comme une limitation, est plutôt perçue comme une contrainte dynamique par les créateurs qui s'intéressent à l'oreillette. On imagine volontiers l'effervescence en coulisses, lors d'une représentation de *La Traversée*, quand « une des actrices d'un soir [n'avait] plus de batterie dans son oreillette et qu'on [a] dû faire dire à un autre acteur « Va dans les coulisses » pour lui changer la batterie¹⁰⁷. » Ce petit accident est bien sûr à mettre en perspective avec nombre d'incidents qui étaient prévus et simulés durant le spectacle, tels qu'une « fausse engueulade entre les comédiens » ou « une panique générale dirigée à l'oreillette¹⁰⁸. » Encore une fois, le jeu était de perdre le public sur la frontière entre fiction et réalité.

Toujours est-il qu'on dit de l'oreillette, quand elle diffuse un contenu figé dans l'enregistrement, qu'elle n'est pas organique, qu'elle force le comédien à s'adapter à sa rigidité. C'est effectivement un des écueils rencontrés lorsqu'on aborde le travail à l'oreillette, si on ne dispose pas d'une personne pour souffler "à l'autre bout". Cantarella ne rencontre pas ce problème parce qu'il utilise un matériau relativement lent, à savoir la parole

¹⁰⁵ Cf. 8.2. *Entretien avec Robert Cantarella*, question 1.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Cf. 8.5. *Questionnaire de Julien Basler*, question f.

¹⁰⁸ *Ibid.*

d'un professeur qui élabore son discours au fur et à mesure, avec force hésitations, scories, etc. Lors de mes premières tentatives de restitution d'auto-enregistrement, qui n'étaient pas des copies sonores pures, je me suis rendu compte de la difficulté de restituer un texte qui a été lu. Il suffit que la lecture soit légèrement trop rapide ou trop lente pour que la restitution à l'oreillette devienne très ardue. Toutefois, cette difficulté semble pouvoir être surpassée par la copie sonore au sens strict, c'est-à-dire la reproduction des sons entendus sans la médiation de la cognition. Une autre solution est d'enregistrer soi-même et de répéter l'invention d'une parole, telle qu'un exposé ou une conversation, car il s'agit de paroles "vivantes" comme le dit Cantarella : « Ce qu'il y a de génial chez Deleuze, c'est que sa parole est encore vive de sa pensée à haute voix. Elle est vive comme une eau vive, elle court¹⁰⁹. »

4.5. Un outil d'apprentissage

L'exercice de la copie sonore *stricto sensu* nécessite un temps d'apprentissage, mais reste relativement aisée. Par contre, la répétition d'une parole entendue est facilement réalisable par tout un chacun. C'est même tellement aisé que c'est « un jeu d'enfant » un jeu enfantin (comme répéter ce que dit l'autre jusqu'à l'énerver) — plusieurs metteurs en scène concèdent qu'il y a une grande part de cela dans l'interprétation théâtrale¹¹⁰.

Robert Cantarella, qu'il use de la copie sonore telle qu'il la décrit ou qu'il répète simplement ce qu'il entend, augmente la difficulté de l'exercice, d'une part en l'effectuant pendant plus de deux heures, mais aussi en insistant sur la précision de l'interprète. Il est difficile « pour n'importe qui (pas seulement les acteurs) de parler sans s'entendre soi-même, et en étant

¹⁰⁹ Cf. 8.2. Entretien avec Robert Cantarella, question w.

¹¹⁰ Notre promotion a eu la chance de rencontrer Frank Verduyssen des Tg STAN qui nous a souvent parlé de jeux d'enfants et d'art du mensonge à propos de l'interprétation.

troublé par la respiration, par le rythme, par le phrasé de quelqu'un d'autre¹¹¹. »

Il a ainsi développé une « petite propédeutique¹¹² » autour de l'oreillette, qu'il met en œuvre dans les écoles de théâtre notamment¹¹³, en proposant aux participants de redire à l'oreillette des enregistrements de poètes lisant leurs propres textes.

C'est un exercice un peu paradoxal, car il s'agit de traduire, comme un traducteur, la même langue, pas une autre langue comme un traducteur normal. [...] Ce que transporte la langue quand elle est dite par un corps (les accidents, le rythme, le souffle) il s'agit de copier ça, le son du sens, et pas le sens. Sans imiter non plus¹¹⁴.

Rappelons ici que la démarche de Robert Cantarella semble être un travail en cours. En effet, on pourra relever dans ses propos quelques contradictions. Par exemple, quand il affirme entrer dans un état de transe où il ne comprend plus ce qu'il dit, alors qu'il décrit ailleurs sa manière d'organiser le contenu du discours au moyen de gestes très précis¹¹⁵. On peut aussi argumenter que le débit relativement lent de Gilles Deleuze permet à Robert Cantarella de faire simultanément les deux actions que sont *reproduire la matière sonore pure et comprendre et illustrer gestuellement le sens du discours*.

Revenons à sa propédeutique. Les exercices "à la souffle", bien que rares, ne sont pas inconnus des cours de théâtre. Par exemple, certains pédagogues¹¹⁶ proposent à un élève de se placer derrière l'interprète et de lui souffler son texte à l'oreille, en lecture. Souvent, cet exercice ne va pas plus loin que l'usage de l'oreillette comme « béquille » dont nous parlions

¹¹¹ Cf. 8.2. *Entretien*, question a.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Comme à la Manufacture en décembre 2012, par exemple, où il a donné un cours de formation continue pour gens de théâtre intitulé « La page comme scène à interpréter, Noëlle Renaude, par Robert Cantarella, metteur en scène, du 10 au 21 décembre 2012 ».

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Respectivement aux questions h. et m. de 8.2. *Entretien avec Robert Cantarella*.

¹¹⁶ Charlotte Clamens, par exemple, nous l'a proposé une fois. Mais plusieurs élèves comédiens auraient évoqué les mêmes pratiques occasionnelles à Strasbourg ou à Lyon.

en introduction. L'objectif de Robert Cantarella est sensiblement différent. Bien qu'il précise qu'à l'origine « c'était [pour moi] une gymnastique de la pensée, pas forcément un entraînement d'acteur¹¹⁷ », il ajoute :

Je pense que c'est un très bon apprentissage pour l'acteur, pour qu'il fasse l'épreuve de cet exercice : ne pas se diluer dans une sorte de volonté d'effacement du seuil (comme si la prise de parole devant un public était naturelle, comme s'il n'y avait pas tout le protocole théâtral) ni être dans une forme qui débarrasse l'acteur du devoir de présence. Donc c'est un exercice de réglage de la présence¹¹⁸.

Nous reviendrons sur la question de la présence¹¹⁹, après avoir examiné une apparente contradiction. Lorsqu'on lui parle de l'idiotie¹²⁰, cette mise en œuvre artistique de la singularité de l'acteur, Robert Cantarella lâche :

Peut-être [...] qu'il faut être un peu idiot. Il ne faut pas être acteur, les acteurs ne s'en sortent pas. Quand j'ai fait jouer Classiques par temps de crise à des acteurs trop inquiets, ça ne marche pas, parce qu'ils jouent, et en jouant, soit ils n'entendent pas, soit ils écrasent le texte, ça ne marche pas¹²¹.

L'outil pédagogique destiné aux acteurs, une fois placé dans un dispositif spectaculaire, serait mal servi par les acteurs eux-mêmes ? Comment l'expliquer ? Rappelons d'abord que Cantarella parle ici de sa démarche de *copie sonore* (et pas du jeu à l'oreillette en général) qui suppose une grande précision à l'égard des sons de la parole écoutée, au détriment d'une part de réappropriation (le « jeu ») qui serait l'apanage de certains acteurs. Peut-être veulent-ils trop bien faire, ou trop en faire ; peut-être qu'ils font étalage de cette virtuosité qui déplaît à Dorian Rossel¹²². Mais alors à qui s'adresse, par qui est le mieux servie cette fameuse copie sonore ? Robert Cantarella répond :

¹¹⁷ Cf. 8.2. Entretien avec Robert Cantarella, question f.

¹¹⁸ *Ibid.*, question g.

¹¹⁹ Cf. *infra* pt. 5.2. La présence.

¹²⁰ Concept développé par Clément Rosset et repris par Jean-Yves Jouannais, sur lequel nous allons revenir en détail.

¹²¹ Cf. 8.2. Entretien avec Robert Cantarella, question z'.

¹²² Cf. *supra* pt. 4.3. Est-ce de l'interprétation ? du théâtre ?

Souvent, le plus intéressant a été de travailler avec Stéphane Bouquet (écrivain), Liliane Giraudon (poète), des gens qui sont dans l'écriture mais pas dans l'expression de l'écriture. Là, c'est très troublant¹²³.

Pas forcément plus humbles, ceux-ci « ne cherchent pas non plus à être trop modestes. » Leur principale qualité : « Ils ne jouent pas. »

« Ils ont suffisamment de connaissance de la rhétorique de la langue pour pouvoir bien la rendre. [...] Il ne cherchent qu'à être ce passage, ce moyen de transport¹²⁴. »

Un rapport plus simple au texte, dépouillé des réflexes d'acteurs, voici ce que semble rechercher Robert Cantarella. Il n'a vraisemblablement rien contre les acteurs, puisqu'il continue à les engager, même sur des projets de copie sonore. Par contre, il recherche un *autre* type d'acteur, qui ont un *autre* rapport au texte, une *autre* présence, en somme et comme nous l'avons déjà cité, un *autre* théâtre¹²⁵.

4.6. Y a-t-il vraiment besoin d'acteurs ?

Nous avons vu que la copie sonore de Robert Cantarella ne nécessite pas forcément la participation d'acteurs de métier. De là à préfigurer un théâtre intégralement préenregistré qui se passerait complètement d'acteurs professionnels, il y a beaucoup plus qu'un pas. Mais j'ai pu constater que c'était une crainte répandue parmi les jeunes acteurs et actrices. Qu'ils se rassurent : même Dorian Rossel, qui cherche précisément une forme de naïveté et d'ignorance chez les *comédiens d'un soir*, ne pourrait se passer d'acteurs (les *comédiens fixes*), puisque c'est avec eux et grâce à eux qu'il a créé cette forme. Le travail participatif de Dorian Rossel et son équipe s'inscrit en effet dans une définition contemporaine du comédien comme *acteur-créateur*, non pas (non plus ?) seulement comme un interprète. D'autre

¹²³ Il s'agit de plusieurs expérimentations qui ont eu lieu en marge de *Faire le Gilles et Classiques par temps de crise*, à partir du même concept de copie sonore à l'oreillette. Cf. 8.2. *Entretien*, question z'.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Au point 4.3. *Est-ce de l'interprétation ? du théâtre ?* Cet autre théâtre n'est rien d'autre qu'une des formes du théâtre postdramatique, cf. Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002.

part, les comédiens d'un soir ont plus de facilité à « se laisser regarder¹²⁶ » que n'importe quel quidam. Ainsi, dans les spectacles du collectif Gob Squad¹²⁷, les spectateurs mis à contribution au moyen d'oreillettes ne sont pas dans le même espace que le public. Ils sont filmés par des caméras et leur image est projetée face au spectateurs, ce qui rend l'exercice plus facile que s'ils devaient s'adresser à une foule.

Un autre atout des comédiens professionnels est, selon Dorian Rossel, « l'habitude de rebondir sur des indications en *live*¹²⁸, » faculté que l'on imagine primordiale dans un dispositif tel que celui de *La Traversée*, où comédiens et *coachs* sont en lien direct et perpétuel.

Dernier atout, indéniable, la maîtrise de l'organe phonateur. Dorian Rossel le constate : « Ce n'est pas à la portée de tout le monde de jouer devant deux cents personnes, ne serait-ce que du point de vue de la technique vocale¹²⁹. »

Enfin, j'aimerais rebondir sur la réponse qu'Aline Papin, comédienne de l'équipe fixe de *La Traversée*, a donnée à mon questionnaire. Cela rejoint la question qui nous occupe :

Nous avons choisis des acteurs pour qu'ils ne se sentent pas mal à l'aise face au regard du public, mais tout le monde était capable au sens propre de faire ce qu'ils avaient à faire. Être acteur leur permettait de se sentir plus facilement en confiance, d'être sur le plateau dans un milieu à la base connu. Plus que des acteurs nous étions face à des personnes. Ensuite bien sûr, selon les indications plus ou moins libres, nous retrouvions l'acteur. Donner l'ordre de danser, ou faire le tigre sont interprétés différemment selon chacun, et là le jeu revient faire surface¹³⁰.

« Tout le monde était capable au sens propre de faire ce qu'ils avaient à faire, » écrit-elle. Mais *tout le monde* est capable de dire un texte par cœur, dirais-je pour provoquer. Le théâtre n'est-il pas justement cet art particulier

¹²⁶ Cf. 8.3. *Entretien avec Dorian Rossel*, question f.

¹²⁷ Cf. *infra*, pt. 1. *Introduction*.

¹²⁸ Cf. 8.3. *Entretien avec Dorian Rossel*, question l.

¹²⁹ *Ibid.*, question n.

¹³⁰ Cf. 8.4. *Questionnaire d'Aline Papin*, question h.

qui est à la portée de tous ? Les troupes de théâtre amateur foisonnent ; les jeunes écoliers se voient souvent proposer des cours de théâtre. Peut-être est-ce l'art le plus ancien, un art que tous les enfants pratiquent quand ils jouent à *faire comme si*.

Bien sûr, on attend d'un comédien professionnel des qualités que n'ont pas, ou ont moins, les enfants dans leurs jeux ou les amateurs sur leurs scènes. Mais, si nous retournons le problème dans l'autre sens, admettons que la capacité de mémorisation d'un texte n'est pas la compétence principale d'un acteur. Comme l'écrit Jacques Lassalle :

Qui peut sérieusement penser aujourd'hui encore qu'un acteur pourrait ne signifier que la capacité de retenir un texte et de le proférer avec une voix assez puissante pour être entendu simultanément de plusieurs centaines de personnes¹³¹ ?

Parmi les autres ressources mises en œuvre par le comédien, citons par exemple : la présence, le lâcher-prise, la concentration, l'usage de son corps, la maîtrise de sa voix, l'écoute, la disponibilité, l'inventivité, etc. Nous allons consacrer le point suivant à l'analyse des spécificités du jeu à l'oreillette et des qualités qu'il requiert de l'interprète.

¹³¹ Jaques LASSALLE, *op. cit.*, p. 75.

5. Spécificités du jeu à l'oreillette

Quand le comédien n'a plus besoin d'apprendre un texte par cœur, que lui reste-t-il ? Le comédien se résume-t-il à un *homo memorans* ? Et que nécessite plus spécifiquement le jeu avec oreillette ? J'ai posé cette dernière question dans les questionnaires que j'ai fait parvenir aux comédiens et spectateurs confrontés à l'oreillette, puis j'ai compilé les réponses dans les tableaux b. à d. que vous trouverez en annexe¹³². Je vais maintenant tâcher de commenter les compétences qui y sont le plus souvent mentionnées, ainsi que celles qui résonnent particulièrement avec mes expériences personnelles.

5.1. La concentration

La faculté de concentration est le pré-requis le plus souvent évoqué au sujet du travail avec l'oreillette. Comme le dit Yves Adam, les comédiens de *La Traversée* profitent d'avoir du « sérieux pour éviter les fou-rires¹³³ » parce que l'inconnu est tellement excitant et peut être si surprenant, si drôle, qu'une maîtrise de soi conséquente est absolument nécessaire. J'ai fait les frais de ce manque de sérieux pendant *Post-Hist*. Après deux bonnes heures de débat acharné, Nicolas Sarkozy a ressorti de sa manche l'histoire — prouvée fautive ensuite¹³⁴ — des petites filles aux mains coupées par les talibans. Ce procédé politique et rhétorique était tellement grossier et choquant, et d'autant plus absurde dans la bouche de mon collègue

¹³² Cf. Annexe 8.1. *Tableaux*. Dans ces témoignages, il est malaisé de distinguer les qualités *requis* pour le jeu à l'oreillette des bénéfices *obtenus* par le jeu à l'oreillette. En effet, la plupart des compétences nécessaires pour employer l'oreillette sont aussi considérées comme des avantages apportés par l'utilisation de l'oreillette, l'un n'allant pas sans l'autre. Par exemple, la concentration de Robert Cantarella dans *Faire le Gilles* est à la fois une nécessité, imposée par la nature de l'exercice, et, du côté des spectateurs, une conséquence positive de l'oreillette.

¹³³ Cf. 8.8. *Questionnaire d'Yves Adam*, question h.

¹³⁴ Cf. Nathalie BALSAN-DUVERNEUIL, « "Les mains des petites filles coupées par les Talibans" : histoire d'une intox de Sarkozy », *Midi Libre*, 03.05.2012.

Philippe Wicht, qu'un fou-rire irréprensible et communicatif m'a pris, et ne nous a pas lâché pendant la demi-heure suivante.

Comme nous l'avons déjà évoqué, dans le cas de *Faire le Gilles*, la concentration de Robert Cantarella n'est pas vraiment focalisée sur le sens, mais plutôt sur le « son du sens¹³⁵. » D'ailleurs, au bout de quelques minutes de « répétition » Cantarella entre dans une sorte d'état second¹³⁶, une forme de transe dans laquelle « [il] ne sait plus du tout ce qu'[il] dit » :

Chaque fois, il y a un moment où ça décroche. Je n'ai jamais pris de drogues de ma vie, mais je pense que ça doit avoir un effet similaire. C'est un état dans lequel je ne sais plus du tout ce que je dis et qui je suis, dans la mesure où je dis ce texte et je vois des gens hocher la tête, d'autres sourire, d'autres plisser le front, me suivre ! alors que moi-même, je ne me suis plus, je ne suis plus moi. Je suis cet état intermédiaire qui est un moyen de transport, comme je pense que l'acteur doit l'être, c'est-à-dire non pas une borne, non pas un arrêt, non pas un terminus, mais vraiment un moyen de transport entre le sens et le son du texte, qui a pour destination le public. Et là, je fais l'épreuve sensuelle d'être vraiment un passage¹³⁷.

Dorian Rossel relève, lui, que de nombreux acteurs ont eu énormément de plaisir à participer un soir à l'expérience de *La Traversée*, mais sont sortis de scène sans rien avoir compris du spectacle. Certains sont donc revenus le lendemain pour y assister comme spectateurs¹³⁸.

Être acteur nécessite ainsi une « puissance d'abandon, du lâcher prise » qui manquait à Robert Cantarella, selon lui, au début de sa carrière¹³⁹ et qu'il trouve grâce à l'exercice de la copie sonore. Grâce aux enregistrements de Deleuze, « [il s'est] donc "lâissé aller" à [se] faire traverser par la parole¹⁴⁰. »

Ces mots sont à rapprocher de ceux de Kate Valk du Wooster Group : « I was the channel for the text. I would try to just let the words pass

¹³⁵ Cf. 8.2. Entretien avec Robert Cantarella, question a.

¹³⁶ Robert CANTARELLA, *Conférence de presse*, op. cit.

¹³⁷ Cf. 8.2. Entretien, question h.

¹³⁸ Cf. 8.3. Entretien avec Dorian Rossel, question f.

¹³⁹ D'abord acteur, il s'est très vite consacré entièrement à la mise en scène.

¹⁴⁰ Robert CANTARELLA, « Hors-champs », op. cit.

through me¹⁴¹ » ou ceux de Gérard Depardieu, rapportés par Jacques Lassalle :

On se sent comme traversé. On réagit à des mots, des pensées, des sentiments, des impulsions qui ont l'air de venir d'ailleurs, et qui pourtant ont leur écho au plus profond de soi-même¹⁴².

5.2. La présence

À voir « l'état second » dans lequel se plonge Robert Cantarella, on pourrait croire qu'il se livre à une forme de performance autistique, mais Philippe Wicht constate que Cantarella est, au contraire, « disponible » à la fois pour les spectateurs, auxquels il donne son regard, pour lui-même (son corps, sa gestuelle) et pour l'enregistrement¹⁴³.

En « donnant corps à une voix¹⁴⁴ » Robert Cantarella fait plus qu'un acte de présence, il est « présent "absolument" » comme le suggère François Gremaud :

C'est une présence très troublante, parce que Cantarella donne la sensation d'être là "absolument" (et sans doute l'est-il). Comme si, vraiment, la pensée s'inventait ici et maintenant. Or nous savons que ce n'est pas le cas. [...] J'ai l'impression que cette présence inouïe doit beaucoup à la concentration extrême qui est la sienne pendant l'exercice¹⁴⁵.

Rappelons-le : pour Robert Cantarella, l'utilisation qu'il fait de l'oreillette est « un exercice de réglage de la présence¹⁴⁶ ». Pour établir concrètement ce que cela signifie, il faut revenir à la définition du concept de *présence* au théâtre : selon Patrice Pavis, l'auteur du *Dictionnaire du théâtre*, il s'agit bien plus que de « savoir captiver l'attention du public ». Selon « une conception idéaliste, voire mystique, du travail du comédien », c'est « le bien suprême à posséder pour l'acteur, à éprouver pour le public, [...] »

¹⁴¹ Andrew QUICK, *op. cit.*

¹⁴² Jacques LASSALLE, *op. cit.*, p. 70

¹⁴³ Cf. 8.11. *Questionnaire sur Faire le Gilles, Philippe Wicht*, question j.

¹⁴⁴ Robert CANTARELLA, « Une certaine idée de l'oreille », *op. cit.*

¹⁴⁵ Cf. 8.11. *Questionnaire sur Faire le Gilles, François Gremaud*, question f.

¹⁴⁶ Cf. 8.2. *Entretien avec Robert Cantarella*, question g.

une communication corporelle “directe” » entre comédien et public¹⁴⁷». Il cite Jean-Pierre Ryngaert¹⁴⁸ pour qui la présence est « une énergie rayonnante » qui s’exprime « dans la vigueur de [l’]être-là » de l’acteur.

Mais Pavis donne une deuxième définition de la présence, plus rationnelle que la première, et qui résonne avec l’analyse de *Faire le Gilles* de Michel Corvin¹⁴⁹ : la présence résiderait dans la collision entre le présent déictique de la scène (ce qu’il y a sous les yeux des spectateurs) et le présent fictionnel. Je comprends donc l’exercice « de réglage de la présence » de Cantarella comme une tentative de débarrasser l’interprétation des filtres qui séparent d’un côté l’acteur et le public (présent déictique), et de l’autre côté, l’acteur et les mots (présent fictionnel).

Ainsi, si l’oreillette requiert et permet (simultanément) de trouver une qualité de présence, il s’agit bien de la présence de l’acteur, véritable, et non pas d’un simulacre, car, comme le nuance Dorian Rossel :

Il y a des comédiens qui ont de la présence naturellement et d’autres qui se la fabriquent. Or, là, [grâce à l’oreillette,] on voit leur vraie présence ! Parce qu’ils arrêtent de se regarder jouer. Ça ne passe pas par le cerveau¹⁵⁰.

Le comédien n’est donc pas en train de construire une attitude scénique qui serait composée d’une démarche, d’une posture corporelle, d’une gestuelle ou d’une voix fabriquées (les filtres dont je parlais plus haut), mais il est véritablement là, au présent du plateau, dans son corps tel qu’il est, avec sa propre voix. Agnès Pierron, dans le *Dictionnaire de la langue du théâtre*, ajoute au sujet de la présence qu’un « grand acteur est celui qui a une position subjective, autrement dit qui fait entendre quelque chose de lui¹⁵¹ ». Dorian Rossel se remémore l’expérience de *La Traversée* : « Je pense

¹⁴⁷ Patrice PAVIS, « Présence », *op. cit.*, p. 301.

¹⁴⁸ Jean-Pierre RYNGAERT, *Jouer, représenter*, Paris, Cedic-Nathan, 1985.

¹⁴⁹ Analyse rapportée par Robert Cantarella, cf. *supra*, pt. 4.1. *L’oreillette et le public*.

¹⁵⁰ Cf. 8.3. *Entretien avec Dorian Rossel*, question m.

¹⁵¹ Agnès PIERRON, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, collection “les usuels”, Le Robert, Paris, 2002.

que les oreillettes étaient un vrai révélateur, mais un révélateur [des comédiens] eux-mêmes, pas du personnage¹⁵² ». Cette authenticité, les comédiens de *La Traversée* la vivent *au présent*, dans une immédiateté joyeuse, qu'Aline Papin décrit ainsi :

La qualité première [des comédiens d'un soir] était toujours le plaisir. Le plaisir d'être là tout simplement. La présence des acteurs était très belle parce qu'ils étaient ouverts, juste au moment présent. Ne rien savoir mais faire confiance leur donnait une sérénité et une force difficile à reproduire dans le jeu¹⁵³.

Dorian Rossel les a trouvés « libres, disponibles, à l'écoute, présents, proches d'eux, directs, allégés¹⁵⁴. » Il leur trouve « un plaisir énorme, une incroyable liberté¹⁵⁵. »

Pour conclure ce point sur la présence de l'acteur, voici une définition de la présence, glanée chez Valère Novarina, qui constitue selon moi un bon résumé de la question :

Ce qui compte au théâtre, c'est la vérité : la justesse de l'accord. L'accord au temps qui est là ; à l'espace qui est là. Comme si la tâche de l'acteur était de donner le la. Le là de la présence¹⁵⁶.

5.3. Le lâcher-prise

Toujours au sujet des comédiens d'un soir de *La Traversée*, Julien Basler, qui faisait partie de l'équipe fixe, évoque « une présence étrange¹⁵⁷ » : leur attention est focalisée sur les ordres qu'ils doivent exécuter plutôt que sur la qualité de leur interprétation. En d'autres termes, ils "lâchent prise", mettant de côté leurs habitudes d'acteurs et les buts auxquels ils s'agrippent habituellement¹⁵⁸ ; ils ne sont plus dans la démonstration de leur virtuosité ou de leur intelligence.

¹⁵² Cf. 8.3. *Entretien avec Dorian Rossel*, question m.

¹⁵³ Cf. 8.4. *Questionnaire d'Aline Papin*, question g.

¹⁵⁴ Dorian ROSSEL, « Une traversée sous contrainte », *op. cit.*

¹⁵⁵ Dorian ROSSEL, *Devine qui vient dîner*, *op. cit.*

¹⁵⁶ Valère NOVARINA, « Lire à trois cents yeux », *Littérature* n°138, 2005, pp. 7-17, p. 13.

¹⁵⁷ Cf. 8.5. *Questionnaire de Julien Basler*, question g.

¹⁵⁸ Cf. la définition du lâcher-prise d'Aurore JECKER, *Jouer en langue étrangère : lâcher prise et être là ?*, Mémoire de diplôme, La Manufacture, Lausanne, 2009.

Ce lâcher-prise passe, pour Yves Adam, par une « déresponsabilisation et donc [une] sensation de liberté puisque ce n'est pas soi-même qui décide¹⁵⁹. » La question de la responsabilité du comédien est intéressante. En effet, on attend de l'interprète notamment qu'il ait appris le texte, bien sûr, mais qu'il l'ait compris, assimilé, qu'il l'ait fait sien. Ici, rien de tout cela. Le rapport que le comédien entretient avec le texte, c'est-à-dire *in fine* avec les paroles qu'il prononce, est donc forcément modifié. Voici donc quelques questions que ne se posent *a priori* ni les acteurs de *La Traversée* ni Robert Cantarella, puisque celles-ci émergent dans les temps d'apprentissage du texte et des répétitions :

Est-ce que ce que je dis me touche ? Comment m'approprier ce texte ? Est-ce que je suis crédible, est-ce que je parle vrai ? Quelles images puis-je associer à ces mots ? Comment sonnent ces mots ? Est-ce que j'ai déjà dit ces mots sur un plateau ? Quels sont les enjeux de cette scène ? Quels sont les verbes dans ce texte¹⁶⁰ ?

Si je ne craignais pas de tomber dans le piège de la simplification hâtive, j'associerais les questions ci-dessus à un mouvance « stanislavskienne » (voire *Actor's Studio*). En d'autres termes, « il faut pouvoir se mettre dans des affects¹⁶¹ » comme le dit Cantarella quand il évoque sa carrière avortée de comédien. On aurait tort de croire que cette conception du théâtre se cantonne au cinéma américain, et je l'ai personnellement rencontrée chez de nombreux praticiens du théâtre. Dans le cas de l'oreillette, nous sommes bien en présence d'un *autre* théâtre, où l'acteur n'est qu'un passeur de mots.

Au sujet du ressenti, il est intéressant d'esquisser un parallèle entre l'oreillette et les théories de Craig¹⁶², Meyerhold et Kleist¹⁶³ sur la

¹⁵⁹ Cf. 8.8. *Questionnaire d'Yves Adam*, d. réponse d.

¹⁶⁰ J'ai récolté toutes ces questions au cours de mes diverses formations en art dramatique.

¹⁶¹ Robert CANTARELLA, « Hors-champs », *op. cit.*

¹⁶² Edward Gordon CRAIG, *On the Art of The Theater*, Methuen, London, 1911.

¹⁶³ Heinrich von KLEIST, « Über das Marionettentheater », *Berliner Abendblätter*, 1810.

marionnette, même si une telle étude constituerait un sujet de mémoire à part entière. Retenons simplement ce passage de Meyerhold :

Quand Gordon Craig a parlé de la surmarionnette, il n'a pas vraiment dit qu'il fallait se débarrasser des acteurs et les remplacer par des poupées. Il a dit que l'acteur devait acquérir la technique de la marionnette. [...] En évoquant la surmarionnette, Gordon Craig voulait dire qu'on ne va pas très loin avec le jeu ressenti, avec le jeu de l'intérieur. Il faut se soucier d'acquérir des moyens techniques, d'élaborer des procédés qui vous donnent la possibilité de transmettre vos desseins¹⁶⁴.

5.4. L'écoute

Les questionnaires concernant *La Traversée*, mentionnent la concentration au même titre que ceux concernant *Faire le Gilles*, mais Dorian Rossel, Aline Papin et Julien Basler (de l'équipe fixe) lui préfèrent *l'écoute*, car l'inconnu est la donnée de base avec laquelle doivent jongler les comédiens d'un soir. Ils se doivent donc d'être à l'écoute de leurs partenaires, sur le plateau et en coulisses (par l'oreillette), prêts à tout, dans un état de disponibilité extrême — c'est ce que Jacques Lassalle appelle la « double écoute, celle cachée de l'émetteur et celle sur la scène du ou des partenaires¹⁶⁵ » — là où Cantarella, tout en restant disponible pour le public, doit suivre son fil, sa « ligne implacable¹⁶⁶ » et ne pas se laisser distraire par les éventuels accidents.

5.5. La confiance

Pour pouvoir vraiment se lâcher, ne pas se cacher derrière la virtuosité ou le cabotinage, pour pouvoir être complètement présents sur le plateau, les comédiens éphémères de *La Traversée* avaient besoin d'être en permanence rassurés. Ils devaient également faire confiance au spectacle,

¹⁶⁴ Vsevolod MEYERHOLD, « Cours des 3-8 octobre 1921, notes de K. Khersonski », *Russische Archive der Litteratur und der Kunst* 998, vol. I, p. 772 cité par Béatrice PICON-VALLIN, « L'acteur poète. Approches de l'acteur meyerholdien », *Théâtre/public* n°164, Gennevilliers, mars-avril 2002, pp. 14-26.

¹⁶⁵ Jacques LASSALLE, *op.cit.*, pp. 69-70.

¹⁶⁶ Cf. 8.11. *Questionnaire sur Faire le Gilles*, Philippe Wicht, question k.

être suffisamment dociles, pour que celui-ci se déroule comme prévu. L'équipe de Dorian Rossel les prévenait donc ainsi : « faites-nous confiance, n'essayez pas d'être plus malins que nous ou de déjouer le dispositif. Cet aspect-là est déjà prévu dans le texte¹⁶⁷. »

En effet, un comédien, joueur par nature, a souvent la tentation de détourner les règles du jeu, pour “proposer” quelque chose d'original — la “proposition de jeu” étant le *must* qu'est sensé apporter un comédien dans un processus de création. Contrairement à ce que l'on pourrait donc croire au premier abord, l'improvisation n'a pas vraiment sa place dans le jeu à l'oreillette. Dorian Rossel :

Une fois, un comédien peu expérimenté nous a vraiment causé du souci parce qu'il n'arrêtait pas de n'en faire qu'à sa tête, il ne s'arrêtait pas de faire des choses, il se sentait obligé de toujours être actif, on devait toujours lui dire d'arrêter¹⁶⁸.

Or, les comédiens d'un soir étaient supposés ne rien faire, sur le plateau, pendant de longs moments. Ne rien faire sur scène est, selon Dorian Rossel, une des choses les plus difficiles et les plus intéressantes pour un acteur¹⁶⁹. C'est véritablement se laisser regarder et être là. Mais ceci n'était possible, dans le cas de *La Traversée*, que grâce à l'appui des *coachs*. Les comédiens de l'équipe fixe, cachés en coulisses, passaient en effet la plupart de leur temps à rassurer les comédiens à oreillette. Un flot de paroles ininterrompu dans l'oreille des comédiens était nécessaire pour leur assurer, d'une part, que l'oreillette fonctionnait : c'était le fil du funambule, le seul lien vital qui justifiait leur présence sur scène. D'autre part, elle servait à leur confirmer que ce qu'ils faisaient était “bien”, ou “juste”, même s'ils ne faisaient rien. Cela m'évoque, entre parenthèses, le lien narcissique que le comédien entretient avec le metteur en scène : *Toi qui me vois, j'ai besoin que*

¹⁶⁷ Cf. 8.3. *Entretien avec Dorian Rossel*, question d.

¹⁶⁸ *Ibid.*, question j.

¹⁶⁹ Dorian Rossel avoue avoir été inspiré par Philippe Quesne et Claude Régy pour cet aspect : « Laisser du vide, c'est laisser de la place pour le spectateur, c'est ce que font Philippe Quesne et Claude Régy, par exemple. [...] Quelque part *La Traversée* était un hommage à Philippe Quesne — une révélation pour moi. » *Ibid.*

tu me dises que ce que je fais fonctionne pour que j'aie la légitimité de le faire. Cela va au-delà d'un désir d'être aimé, et je crois que c'est une véritable interrogation artistique, voire professionnelle — dont il faut peut-être se débarrasser.

On voit combien confiance et lâcher-prise vont de pair dans cette réponse d'Aline Papin à la question « Quelles sont les qualités requises par l'acteur ? » :

Toujours cette histoire de confiance. Etre au présent et accepter ce qui vient, de l'oreillette, mais aussi la spontanéité qu'elle provoque en soi. Surtout ne pas réfléchir mais faire immédiatement ce qu'on entend.

La comédienne évoque également ce que les comédiens y ont gagné et qui n'aurait pas pu être répété, joué :

Ne rien savoir mais faire confiance leur donnait une sérénité et une force difficile à reproduire dans le jeu. Les rires, gênes, incompréhensions, tout cela amenait ce « vrai » très compliqué à jouer¹⁷⁰.

5.6. Quels bénéfices, quels risques pour l'acteur ?

Lâcher-prise et présence modifiée ont fait du jeu à l'oreillette une « expérience fondatrice pour de nombreux comédiens ». C'est « une nouvelle manière de faire du théâtre, [...] un tournant » reconnaît Dorian Rossel, qui n'a pourtant pas trouvé comment employer cet « outil à très grand potentiel¹⁷¹ » depuis *La Traversée*.

Mais nombreux aussi sont les acteurs qui se méfient de l'oreillette, qui ont peur de devenir des marionnettes engoncées dans une partition trop rigide, annihilant leur libre arbitre artistique. Il est vrai que dans les deux cas de figures que nous avons étudiés, il s'agit soit d'une forme très rigide due à l'enregistrement, soit d'un théâtre sujet à l'imprévu, pour lequel il est impossible de se préparer (*La Traversée*).

¹⁷⁰ Cf. 8.4. Questionnaire d'Aline Papin, question g.

¹⁷¹ Cf. 8.3. Entretien avec Dorian Rossel, question l.

La crainte d'un accident technique est elle aussi très présente. Gérard Depardieu est décrit dans la presse comme un « automate dérégulé¹⁷² » lors de la visite d'un ministre, dont les services de sécurité et leurs dispositifs de communication ont brouillé le signal de l'oreillette.

Enfin, il y a lieu de s'inquiéter à la lecture de l'expérience qu'a vécue Philippe Wicht avec la voix de Nicolas Sarkozy :

Au début, c'était quelqu'un avec qui je n'étais pas d'accord, avec qui je luttais un peu. À la fin, je croyais à tout ce qu'il disait, comme si c'était ma conscience qui me dictait mes paroles. C'était comme un camarade, quelqu'un avec qui je partage les mêmes idéaux, les mêmes envies. [...] L'oreillette était comme un joystick qui commande mon interprétation.

Voilà qui est impressionnant. Le fait d'être traversé par ces paroles sans médiation de l'intellect (sans limitation de l'esprit critique¹⁷³) aurait convaincu notre interprète. Le jeu à l'oreillette meilleur qu'un lavage de cerveau... Un des élèves de Robert Cantarella, François-Xavier Rouyer, parle, lui, « d'hypnose » et de « possession vaudou¹⁷⁴ ». Et si l'oreillette permettait une identification telle, que je pourrais effectivement croire que je suis Hamlet, ou Tartuffe ? Robert Cantarella s'identifie-t-il à Gilles Deleuze ? Et cela est-il dû à l'oreillette, ou au simple fait de redire les paroles d'autrui ? Peut-être est-ce juste une autre manière de décrire la sensation d'intimité ou de complicité avec « la voix », dont parlent entre autres Yves Adam et Robert Cantarella. Je serai malheureusement obligé de laisser ces questions ouvertes, car les témoignages et les expérimentations manquent.

Quoi qu'il en soit, il est clair que l'oreillette laisse la possibilité au metteur en scène (ou aux *coachs* dans le cas de *La Traversée*) d'influencer sur le déroulement de la représentation et sur la qualité de l'interprétation des

¹⁷² Laurence LIBAN, *op. cit.*

¹⁷³ Dorian Rossel le dit ainsi : « L'oreillette fait qu'on ne se met pas en avant, c'est de l'échelle 1:1, ça sort en direct, ça ne passe pas par le cerveau, ça ne passe pas par l'analyse. » Cf. 8.3. *Entretien*, question e.

¹⁷⁴ François-Xavier Rouyer a expérimenté l'exercice de la copie sonore pendant le cours de formation continue que Robert Cantarella a donné à la Manufacture en décembre 2012, cf. son questionnaire, Annexe 8.9.

comédiens au plateau, dont une certaine souplesse est requise. Dorian Rossel insiste sur la possibilité qui était donnée aux *coachs* de « façonner des silences », par exemple en retardant exagérément la réponse à une question. Or, « le silence était vraiment habité puisque personne ne savait ce qui allait se passer, qui allait parler, etc. » L'oreillette apportait donc une vraie plus-value « parce que sinon les comédiens ont trop tendance à anticiper¹⁷⁵».

5.7. L'oreillette, un dispositif idiot ?

Mon exploration des différents usages de l'oreillette m'a donné l'intuition de rapprocher ce dispositif de l'idiotie, ce « moteur de l'art moderne et contemporain¹⁷⁶ ». La notion d'*idiotie en art*, développée par le critique et artiste Jean-Yves Jouannais¹⁷⁷ prend sa source, entre autres, dans le burlesque et le mouvement Dada, et serait la matrice de nombreuses autres formes, comme le punk par exemple¹⁷⁸. L'idiotie serait donc une posture artistique née au XIX^e siècle, et une des esthétiques majeures traversant tout le XX^e siècle jusqu'à nos jours.

Selon le philosophe Clément Rosset, « *idiôtès*, idiot, signifie simple, particulier, unique ; puis, par une extension sémantique dont la signification philosophique est de grande portée, personne dénuée d'intelligence, être dépourvu de raison. Toute chose, toute personne sont ainsi idiots dès lors qu'elles n'existent qu'en elles-mêmes, c'est-à-dire sont incapables d'apparaître autrement que là où elles sont et telles qu'elles sont¹⁷⁹».

Parce qu'elle est un révélateur du comédien lui-même¹⁸⁰, j'estime que nous pourrions qualifier l'oreillette de dispositif *idiot* (d'abord au sens

¹⁷⁵ Cf. 8.3. Entretien avec Dorian Rossel, question j.

¹⁷⁶ Pascale RIOU, *Jean-Yves Jouannais et l'idiotie en art*, Mémoire de master, Université Pierre-Mendès France, Grenoble, 2007, p.9.

¹⁷⁷ Jean-Yves JOUANNAIS, *L'idiotie. Art. vie. politique - méthode*, Beaux-Arts SSA, Paris, 2003.

¹⁷⁸ Pascale Riou, *op. cit.*, respectivement p. 39 et ses annexes pp. XXV et XV.

¹⁷⁹ *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Éditions de Minuit, Paris, 1977, pp. 42-43.

¹⁸⁰ Cf. les propos de Dorian Rossel, *supra*.

étymologique). En effet, dans ses utilisations créatives, elle met en œuvre la singularité de l'acteur, sa manière d'habiter son corps et sa voix sans aucune modification artificielle — soit parce qu'il ne fait qu'émettre des sons (la copie sonore), soit parce qu'il ne sait pas ce qui va lui arriver (comme dans *La Traversée*). En court-circuitant l'intellect, elle est aussi idiote (idiotisante) au sens commun, elle rend le comédien non-intelligent par la force des choses.

En effet, pour Jouannais, l'idiot cherche à « abolir la construction intellectuelle pour laquelle l'on fait servir tous nos moyens afin d'exister socialement¹⁸¹ ». Philippe Wicht, qui a consacré son travail de mémoire à la question de l'idiotie dans le théâtre de François Gremaud, résume : « L'artiste [idiot] fait donc confiance à son intuition, libérant son corps et son esprit. Connecté à lui-même, en se libérant de toute barrière intellectuelle, l'artiste idiot explore sa singularité¹⁸². »

Ainsi, l'idiot est « en contact "rugueux" avec le réel » : cela « consiste à envisager la réalité dans sa singularité la plus pure¹⁸³ ». Philippe Wicht rapproche la notion de l'idiot de Clément Rosset de celle du sage de François Jullien : « Le sage [...] aborde le monde sans projeter sur lui aucune vision préconçue ; il n'en rétrécit rien, par conséquent, par l'intrusion d'un point de vue personnel, mais en garde toujours ouvertes toutes les possibilités¹⁸⁴. »

Robert Cantarella constate ainsi, au sujet de la copie sonore, que les acteurs « trop inquiets » jouent trop, comme s'ils plaquaient des *a priori* sur les mots :

Il faut être un peu idiot. Il ne faut pas être acteur, les acteurs ne s'en sortent pas. [Avec] des acteurs trop inquiets, ça ne marche pas, parce

¹⁸¹ J.-Y. JOUANNAIS, *op. cit.*, p. 142.

¹⁸² Philippe WICHT, *L'Idiotie, méthode d'exploration d'une singularité : une réflexion sur le théâtre de François Gremaud*, Mémoire de diplôme, La Manufacture, Lausanne, 2012, p. 15.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 10. Le terme « rugueux » est repris à Clément ROSSET, *op. cit.*, p. 51.

¹⁸⁴ *Un Sage est sans idée ou l'autre de la philosophie*, Seuil, Paris, 1998, pp. 21-22.

*qu'ils jouent, et en jouant, soit ils n'entendent pas, soit ils écrasent le texte, ça ne marche pas*¹⁸⁵.

En outre, confronté à la polysémie mystérieuse de l'expression *faire le gilles*, attestée depuis le XVI^e siècle avec différentes significations, il précise :

[Question : Faire le Gilles, c'est faire le singe ?] Non, c'est faire l'idiot, faire le simple. L'idiot, c'est fondamental, l'idiotisme, c'est être le singulier. Le livre de Clément Rosset¹⁸⁶ a presque 25 ans et c'est un classique. L'idiot du village, c'est le singulier, celui qui est hors-normes, qui vit son anormalité au vu et au su de tous. [...] C'est à partir de son idiot qu'on crée, pas à partir de son intelligent. L'intelligence, mais pas son intelligent. Car l'intelligent en soi est toujours en train de taper sur l'idiot en disant « ne te montre pas ! » L'idiot, celui qui ne sait pas répondre à la norme, c'est un luxe. [...] Et faire le gilles, pour moi au départ, c'était faire l'idiot, comme « arrête de faire l'idiot, enlève ces écouteurs et dis ton texte, sois normal, il faut que le texte soit le tien. » Et non, je fais l'idiot, je mets des écouteurs et c'est pas mon texte. Et après, faire les mouvements en faisant comme si j'étais un prof, avec une chose très enfantine qui est « on dirait que tu serais moi, on dirait que je serais la reine, on dirait que je serais Deleuze » et je fais Deleuze comme on dit « je fais le singe, l'idiot, le gilles ».

Qu'en pense Dorian Rossel ? Au détour d'une réflexion sur la présence, sur le fait d'être dans "l'instant présent" qui signifie, pour lui, « jouer une chose après l'autre », il lâche :

*Jouer une chose après l'autre, c'est être comme un clown, complètement en direct. Être bête, être naïf. Et ne pas anticiper. [Question : Être idiot ?] Oui, complètement, comme le fou du roi, pour moi, c'est ce qui est le plus représentatif de la position de l'artiste dans la société*¹⁸⁷.

Toutefois, aucun dispositif ne saurait être *intrinsèquement* idiot.

Interrogé sur mon hypothèse, Philippe Wicht précise :

Je pense que [l'oreillette] peut être un magnifique "outil idiot", c'est-à-dire une manière de former un effet pour sortir une certaine idiotie vis-à-vis d'un public. L'idiotie, c'est un point de vue particulier sur le monde. Donc je ne pense pas qu'il y ait une chose précise qui soit résolument idiote. C'est comment tu emploies cette chose, comment tu la perçois qui donnerait un sentiment d'idiotie à ceux qui te regardent faire. Par exemple, je n'ai pas senti de l'idiotie dans le travail de Cantarella

¹⁸⁵ Cf. 8.2. Entretien avec Robert Cantarella, question z'.

¹⁸⁶ Clément ROSSET, *op. cit.*

¹⁸⁷ Cf. 8.3. Entretien avec Dorian Rossel, questions j et k.

*parce que tout est parfait dans le rendu de son interprétation et que lui-même connaissait le travail de Deleuze et ses pensées bien avant*¹⁸⁸.

Le ressenti de Philippe Wicht au sujet de *Faire le Gilles* provient peut-être de la nature, érudite et brillante, du discours de Gilles Deleuze. De plus, la personnalité charismatique de Robert Cantarella n'opère pas ou que peu de "frottements" avec les paroles du professeur, pour les plus jeunes qui n'ont jamais vu ou entendu Gilles Deleuze — au contraire de *Post-Hist*, où nos corps étaient en fort décalage avec ceux de Sarkozy et Hollande. Tout en reconnaissant la validité de ce bémol, je persiste à penser que l'immédiateté du rapport à la langue qu'instaure (d'après moi) l'oreillette, lui donne un potentiel résolument idiot.

¹⁸⁸ Philippe WICHT, correspondance privée, 20.04.2013.

6. Conclusion

Tout au long de cette recherche, les usages de l'oreillette et ses conséquences sur le théâtre ont été examinés, et en ont montré la complexité et la richesse. Le temps est donc venu de répondre à notre question initiale, l'oreillette est-elle le souffleur contemporain ? Réponse de Normand, oui et non. Elle peut l'être, bien sûr, et c'est d'ailleurs comme cela que l'appréhende un metteur en scène comme Jacques Lassalle, des comédiens comme Michel Galabru, Gérard Depardieu et tant d'autres, auquel cas son influence sur les fondements du théâtre est importante, mais pas révolutionnaire. En effet, comme le relève Jacques Lassalle :

Concernant le travail de mémorisation, d'intelligence de l'œuvre, la disponibilité aux autres partenaires, l'investissement du corps et du geste, l'oreillette ne demande pas moins de travail à l'acteur qui l'utilise qu'à un autre. Simplement elle le libère de l'angoisse, le préserve du trou noir, cette petite mort. L'oreillette fonctionne comme une mémoire anticipée, une mémoire de l'avenir qui permet à l'acteur de rester maître de son jeu puisqu'il le redevient de son texte¹⁸⁹.

Comme nous l'avons vu tout au long de ce travail, les formes nouvelles qui tirent parti de tout le potentiel de l'oreillette vont encore plus loin, jusqu'à questionner, chambouler notre définition de ce qui fait art, de ce qu'est le théâtre. Ce "dispositif créatif" qu'est l'oreillette fait émerger, dans les cas les plus extrêmes, un acteur qui serait homme-machine, un « cyborg¹⁹⁰ » connecté en permanence à une conscience extérieure.

Sans aller jusque là, je me demande si un des usages de l'oreillette, la copie sonore, n'est pas à même de révolutionner notre manière de faire du théâtre. À mon échelle personnelle, l'idée que *ce n'est pas l'acteur qui joue un personnage, mais le public qui projette un personnage sur l'acteur¹⁹¹* a eu l'effet d'une bombe. Et si l'acteur ne devenait, parallèlement, qu'un passeur de

¹⁸⁹ Jacques LASSALLE, *op. cit.*, p. 74.

¹⁹⁰ Ophélie LANDRIN, *op. cit.*, p. 61.

¹⁹¹ Une sorte "d'effet Koulechov" au théâtre, cf. les expérimentations cinématographiques de Lev Koulechov (1922) et le film *Lettre de Sibérie* de Chris Marker (1958).

sons, et non plus un passeur de mots ? Le public, lui, ne pourrait-il pas entendre des mots, là où l'acteur n'émettrait que de simples sons ? L'acteur ne serait, alors, plus « signalétique » (mot de Cantarella¹⁹²), ni même sémantique, mais phonateur uniquement, ou « séminal » (Novarina¹⁹³). Un acteur passeur, un pur instrument de musique... L'acteur serait ainsi libéré de ces fardeaux que sont le sens, la justesse, et le ressenti ! Cette hypothèse artistique ne manquera pas d'en inquiéter plus d'un, et pourtant je suis persuadé, sottement, *idiotement*, qu'elle mérite d'être approfondie.

Quoiqu'il en soit, cette étude laisse de nombreuses questions ouvertes, et l'aventure de l'oreillette ne fait que commencer. Finissons donc, avec les mots de Jacques Lassalle :

Le théâtre des années à venir n'en a pas fini de découvrir tous les possibles de l'oreillette. Loin de dévoyer ou d'annuler l'art de l'acteur, elle peut à certaines conditions le renouveler, lui ouvrir de nouveaux horizons. Le chanteur d'opéra qui interprète son rôle l'œil fixé sur la baguette du chef n'en reste pas moins libre et singulier¹⁹⁴.

¹⁹² Robert CANTARELLA, « Hors-champs », *op. cit.*

¹⁹³ Valère NOVARINA, « Lire à trois cents yeux », *op. cit.*, p. 13.

¹⁹⁴ Jacques LASSALLE, *op. cit.*, p. 74..

7. Bibliographie

a. Films

Lev KOULECHOV, *Expérimentations cinématographiques au VGIK*, 1922.

Chris MARKER, *Lettre de Sibérie*, 1958.

Pier Paolo PASOLINI, *Che cose sono le nuvole ?*, 1967.

b. Pièces de théâtre

Rainer Werner FASSBINDER, *Preparadise sorry now*, trad. Maurice REGNAUT, L'Arche, Paris, 1980.

Philippe MINYANA, *Les Guerriers*, L'Arche, Paris, 1991.

Isabelle SBRISSE, « La Traversée du désert », in *Enjeux n°7*, CamPoche, Bernard Campiche, Orbe, 2009.

c. Dictionnaires, lexiques

Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, vol. I et II, Bordas, Paris, 1995.

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

Agnès PIERRON, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, collection "les usuels", Le Robert, Paris, 2002.

Arthur POUGIN, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, tomes I et II, Firmin-Didot, Paris, 1885.

Philippe TORRETON, *Petit lexique amoureux du théâtre*, Stock, Paris, 2009.

d. Essais

Roland BARTHES, « Le théâtre de Baudelaire » [1954], in *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964.

Gilles BOUDINET, *Deleuze et l'Anti-Pédagogue*, L'Harmattan, Paris, 2012.

Edward Gordon CRAIG, *On the Art of The Theater*, Methuen, London, 1911.

Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, P.U.F., Paris, 1968.

Gilles DELEUZE, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Éditions de Minuit, Paris, 1983.

Nathalie HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Éditions de Minuit, Paris, 1998

Jean-Yves JOUANNAIS, *L'idiotie. Art. vie. politique - méthode*, Beaux-Arts SSA, Paris, 2003.

- François JULLIEN, *Un Sage est sans idée ou l'autre de la philosophie*, Seuil, Paris, 1998.
- Heinrich von KLEIST, « Über das Marionettentheater », *Berliner Abendblätter*, 1810.
- Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002.
- Vsevolod MEYERHOLD, « Cours des 3-8 octobre 1921, notes de K. Khersonski », *Russische Archive der Litteratur und der Kunst* 998, vol. I, non daté.
- Vsevolod MEYERHOLD, *Ecrits sur le théâtre*, vol. I, « Troisième partie, Le théâtre de foire (1912) », *L'Âge d'homme*, Lausanne, 1973.
- Valère NOVARINA, *Pour Louis de Funès*, Actes Sud, Arles, 1986.
- Valère NOVARINA, « Lettre aux acteurs », in *Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989.
- Andrew QUICK, *The Wooster Group Work Book*, Routledge, New York, 2007.
- Clément ROSSET, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Éditions de Minuit, Paris, 1977.
- Jean-Pierre RYNGAERT, *Jouer, représenter*, Paris, Cedic-Nathan, 1985.
- Frances A. YATES, *L'Art de la mémoire*, trad. Daniel ARASSE, Gallimard, Paris, 1987.

e. Travaux de diplômes

- Melissa E. JACKSON, *Kate Valk and her work with the Wooster Group, yesterday and today, thesis presented to the Graduate Council of Texas State University - San Marcos*, San Marcos, Texas, 2009.
- Aurore JECKER, *Jouer en langue étrangère : lâcher prise et être là ?*, Mémoire de diplôme, La Manufacture, Lausanne, 2009.
- Pascale RIOU, *Jean-Yves Jouannais et l'idiotie en art*, Mémoire de master, Université Pierre-Mendès France, Grenoble, 2007.
- Philippe WICHT, *L'Idiotie, méthode d'exploration d'une singularité : une réflexion sur le théâtre de François Gremaud*, Mémoire de diplôme, La Manufacture, Lausanne, 2012.

f. Articles académiques

- Ophélie LANDRIN, « La présence-absence et la médiation technologique dans les travaux du Big Art group et du Wooster Group », *Registres Revue d'études théâtrales* n°13, printemps 2008, pp. 51-61.
- Jacques LASSALLE, « Hors Champ, journal des répétitions de *La Bête dans la jungle* », *Revue littéraire* n°10, Léo Scheer, Paris, janvier 2005, pp. 18-73.
- Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, « Lorsque le souffleur disparaît. Le trou de mémoire du théâtre », in *Théâtre/public* n°201, *op. cit.*, pp. 124-126.
- Barbara MÉTAIS-CHASTANIER, « Supposons pour le moment, on changera tout si ça marche pas », *Agôn* [en ligne], 17.11.2012, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1683> (consulté le 25.05.2013).
- Valère NOVARINA, « Lire à trois cents yeux », *Littérature* n°138, 2005, pp. 7-17.

Béatrice PICON-VALLIN, « L'acteur poète. Approches de l'acteur meyerholdien », *Théâtre/public* n°164, Gennevilliers, mars-avril 2002, pp. 14-26.

Viktoria TKACZYK, « La parole et l'apprentissage par cœur », in *Voix Words Words Words*, *Théâtre/public* n°201, juillet-septembre 2011, pp. 118-123.

Aline WIAME, « Un étrange théâtre psychique : la pulsion de mort selon Gilles Deleuze », *Les idées de théâtre. Théories des genres et pratiques dramaturgiques*, Actes de la journée des doctorants du CRHT, Paris IV - Sorbonne, 2009, pp. 1-8.

g. Articles de presse

Nathalie BALSAN-DUVERNEUIL, « “Les mains des petites filles coupées par les Talibans” : histoire d'une intox de Sarkozy », *Midi Libre*, 03.05.2012.

Florent DELVAL, « OK ! Podium », 21.01.2009, in *Mouvement* n°50, janvier-mars 2009 (au sujet de Nature Theater of Oklahoma).

Cécile GAVLAK, « Une “Traversée” collective », *Valais-mag*, 25.05.2010

Cécile GAVLAK, « Expérience artistique partagée », *Valais-mag*, 28.05.2010.

Justin HAYFORD, « Inexplicable, Inscrutable, Incredible », *Chicago Reader*, 20.01.1997 (au sujet de The Wooster Group).

Claudia LA ROCCO, « Dinner Theater Served With Odd Conversations », *New York Times*, 12.12.2007 (au sujet de The Wooster Group).

Laurence LIBAN, « Confidences sur l'oreillette », *L'Express*, 05.12.2006.

Campbell ROBERTSON, « Theater Team Makes an Ally of Random Circumstance », *New York Times*, 03.01.2008 (au sujet de Nature Theater of Oklahoma).

David SALLE & Sarah FRENCH, « Kate Valk, interview », *BOMB* n°100, été 2007 (au sujet de The Wooster Group).

M. TH., « La Traversée, une pièce volontairement déroutante », *Le Régional* n°480, 25.08.2009.

h. Émissions de radio

Robert CANTARELLA, « Hors-champs », *Hors-champs* (émission animée par Laure ADLER), Radio France Culture, Paris, 28.06.2012.

Robert CANTARELLA, « Robert Cantarella », *Changement de décor* (émission animée par Joëlle GAYOT), Radio France Culture, Paris, 01.04.2012.

Robert CANTARELLA, « Une certaine idée de l'oreille », *Le RenDez-Vous* (émission animée par Laurent GOUMARRE), Radio France Culture, Paris, 05.07.2011.

Dorian ROSSEL, « Devine qui vient dîner du 17.09.2009 », *Devine qui vient dîner* (émission animée par Michèle DURAND-VALLADE), Radio Suisse Romande La 1ère, Lausanne, 17.09.2009.

Dorian ROSSEL, « Une traversée sous contrainte », *Dare-dare* (émission animée par Jean-Marie FÉLIX), Radio Suisse Romande Espace 2, Lausanne, 14.09.2009.

Élodie WEBER, « La traversée d'Elodie Weber », *À première vue* (émission animée par Pierre Philippe CADERT), Radio Suisse Romande La 1ère, Lausanne, 17.09.2009

i. Vidéos

Robert CANTARELLA, Captation de *Faire le Gilles*, non daté,
<http://vimeo.com/36405978>

Robert CANTARELLA, *Conférence de presse pour le Festival d'Avignon*, 10 juillet 2012,
<http://www.theatre-video.net/video/Robert-Cantarella-pour-Faire-le-Gilles-et-Un-jeune-se-tue-66e-Festival-d-Avignon> (consulté le 20.05.2013).

GOB SQUAD, Extrait d'une captation de spectacle de *Prater Saga 3*, non daté,
<http://www.gobsquad.com/projects/prater-saga-3-in-diesem-kiez-ist-der-teufel-eine-goldmine-video> (consulté le 20.05.2013).

GOB SQUAD, Extrait d'une captation de *Gob Squad's Kitchen*, non daté,
<http://www.gobsquad.com/projects/gob-squads-kitchen-youve-never-had-it-so-good-video> (consulté le 20.05.2013).

Nous avons pu consulter la captation originale de *La Traversée* gracieusement prêtée par Julien Basler.

j. Ressources sur internet

Alyssa ALPINE, « The Wooster Group's Ari Fliakos », *Culturebot*, 18.02.2011,
<http://www.culturebot.org/2011/02/9484/an-interview-with-the-wooster-groups-ari-flaikos> (consulté le 20.05.2013).

Thierry COUCHOUD, « Faire le Gilles », *Le blog d'Octave*, 14.11.2012,
<http://octav.over-blog.com/article-faire-le-gilles-de-robert-cantarella-112447015.html> (consulté le 20.05.2013).

Gilles DELEUZE, *La Voix de Gilles Deleuze*, Université Paris VIII,
<http://www2.univ-paris8.fr/deleuze> (consulté le 20.05.2013).

Laurence G., « Faire le Gilles », *Blog "Au devant de qui le porta"*, 18.01.2013,
<http://laurenceg-danse.blogspot.ch/2013/01/robert-cantarella.html> (consulté le 20.05.2013).

Mireille DAVIDOVICI, « Faire le Gilles », *Théâtre du Blog*, 12.12.2012,
<http://theatredublog.unblog.fr/2012/12/12/faire-le-gilles> (consulté le 20.05.2013).

RIMINI PROTOKOLL, Descriptif du spectacle *Deutschland 2*,
http://www.rimini-protokoll.de/website/de/project_387.html
(consulté le 20.05.2013).

Dorian ROSSEL (*et alii*), *Dossier de presse de La Traversée*,
<http://www.theatreduloup.ch/IMG/pdf/DPTTraversee.pdf> (consulté le 20.05.2013).

STEFFI, « Nature Theater of Oklahoma », *Blog Berlin sur scènes*, 26.11.2009
<http://berlin-sur-scenes.blogspot.ch/2009/11/beau-non.html>,
(consulté le 20.05.2013).

8. Annexes

8.1. Tableaux

Tableau a. Différents scénarios d'utilisation de l'oreillette.

	Texte relativement connu	Texte complètement inconnu
Texte enregistré	<i>Faire le Gilles</i> <i>Classiques par temps de crise</i> <i>Dance for nothing</i> <i>No Dice</i> <i>Etude</i> <i>Gob Squad's Kitchen</i> ...	<i>Post-Hist</i> <i>Deutschland 2</i> ...
Texte soufflé	<i>Corps de ballet</i> <i>Viennoiserie</i> Gérard Depardieu... ...	<i>La Traversée</i> <i>Prater-Saga 3</i> ...

Tableau b. Qualités requises pour le jeu à l'oreillette¹⁹⁵.

	FX	YA	JB	AP	PW	FG	RC	LR	CJ	YG	DR	Total
concentration, attention		X			X	X	X	X				5
écoute		X	X	X	X						X	5
présence, être au présent				X	X	X					X	4
disponibilité, ouverture				X	X	X					X	4
confiance, quiétude				X	X						X	3
technique d'acteur			X		X						X	3
spontanéité, ne pas réfléchir				X			X				X	3
lâcher-prise, laisser aller	X						X	X				3
abandon de soi, absence de jugement			X				X					2
empathie				X	X							2
improvisation, souplesse de jeu		X	X									2
un peu d'esprit contestataire			X									1
du sérieux		X										1
être capable de faire plusieurs choses en même temps									X			1

¹⁹⁵ Données issues des questionnaires récoltés, des émissions de radio et de l'entrevue avec Robert Cantarella, annexes pp. sqq. Légende en page suivante, tableau c.

Tableau c. Légende des tableaux b. et d.

	Nom	S'exprime sur
FX	François-Xavier Rouyer	exercice de la copie sonore (cours de Cantarella)
YA	Yves Adam	<i>La Traversée</i> (comédien d'un soir)
JB	Julien Basler	<i>La Traversée</i> (comédien fixe)
AP	Aline Papin	<i>La Traversée</i> (comédienne fixe)
PW	Philippe Wicht	<i>Faire le Gilles, Post-Hist</i>
FG	François Gremaud	<i>Faire le Gilles, La Traversée</i> (spectateur), <i>KKQQ</i>
RC	Robert Cantarella	<i>Faire le Gilles</i> , la copie sonore en général
LR	Lola Riccaboni	<i>Viennoiseries</i> (interprète)
CJ	Carmen Jaquier	<i>La Traversée</i> (spectatrice)
YG	Yves-Noël Genod	<i>Faire le Gilles</i>
DR	Dorian Rossel	<i>La Traversée</i> (metteur en scène)

Tableau d. Qualités uniquement mentionnées comme bénéfiques.

	FX	YA	JB	AP	PW	FG	RC	LR	CJ	YG	DR	Total
décalage, distanciation par rapport au texte	X	X	X			X	X	X				5
décalage spatio-temporel, rapport au temps ou à l'espace modifié		X				X	X	X				4
ne pas réfléchir, urgence qui profite au présent		X				X	X				X	4
attention modifiée			X					X	X		X	4
présence modifiée		?	X	?	?	X	X	?	?		X	4
plaisir		X		X							X	3
sérénité				X		X					X	3
liberté		X									X	2
se laisser aller, absence de jugement			X								X	2
force	X			X								1
du « vrai »				X								1
jeu parfait	X											

8.2. Entretien avec Robert Cantarella, 11.12.2012, Lausanne

a. Durant l'atelier professionnel à la Manufacture, « La page comme scène à interpréter, Noëlle Renaude, par Robert Cantarella, metteur en scène, du 10 au 21 décembre 2012 » vous avez consacré un après-midi à l'oreillette...

Oui, cet exercice est une mise à l'épreuve de la répétition d'un texte transmis par des oreillettes dans les oreilles des participants. On a vu la difficulté pour n'importe qui (pas seulement les acteurs) de parler sans s'entendre soi-même, et en étant troublé par la respiration, par le rythme, par le phrasé de quelqu'un d'autre. C'est un exercice un peu paradoxal, car il s'agit de *traduire*, comme un traducteur, *la même* langue, pas une autre langue comme un traducteur normal.

On traduit « la langue » en un seul mot (pour faire du lacanisme de base) ce que transporte la langue quand elle est dite par un corps (les accidents, le rythme, le souffle) il s'agit de copier ça, le son du sens, et pas le sens. Sans imiter non plus. C'est sur ce fil-là que nous avons travaillé, sur des poésies dites par leurs auteurs, pour entendre la voix du corps qui a écrit le texte, Apollinaire, Reverdy, Tzara, Colette, Aragon. A partir de là, on peut se demander ce que la voix transporte du sens du texte, qu'est-ce qu'elle nous dit, que ne dit pas ou dirait autrement le texte, quelle est la voix qu'on met sur un texte quand on le dit à voix intime, à voix basse. Cet exercice consiste à parler avec les élèves de ce qui s'est passé pour moi quand j'ai inventé ce protocole (dont je suis assez fier). A ma connaissance on n'avait pas exploré, mis en place et développé cet outil comme une série d'exercices. J'ai désormais une petite propédeutique sur cette voix qui nous arrive et qu'il faut traduire.

b. De nombreux spectacles contemporains utilisent l'oreillette...

Oui, certains ont perdu la mémoire, d'autres font des tentatives de diriger l'acteur à distance. Pour moi, c'est à force d'être nourri par la voix de la radio, pendant presque une trentaine d'années, que je me suis posé la question de la copie de la voix. Et d'autre part, j'étais mû par une sorte de doute (presque archaïque) envers les images, quelles qu'elles soient. Plus elles se sont multipliées, développées, plus elles sont devenues accessibles, moins j'y ai cru. Vu mon métier de metteur en scène, il m'a bien fallu concilier l'image et le son. Donc, depuis un certain moment, je cherchais à faire de cette admiration du son, ou plutôt de cet amour de la voix, un travail théâtral, sans être radiophonique.

c. L'oreillette est un dispositif avec lequel vous entretenez de très bons rapports?

Oui, mais je ne le théorise pas. Je téléphone avec l'oreillette car on m'a dit que c'était plus sain, mais je trouve ça un peu ridicule de parler dans un

fil. Je ne suis pas de la génération du walkman, du baladeur ou de l'ipod. Je n'écoute pas beaucoup de musique par ce système-là, mais la radio (en podcast) très souvent.

d. Sur le plateau, quelle sensation physique avez-vous en utilisant l'oreillette ?

Comme j'ai l'habitude d'écouter des émissions de radio téléchargées, la familiarité d'une voix dans l'oreille de quelqu'un qui parle me « va, » comme un accompagnement sonore, qui me fait du bien.

e. Vous citez souvent Novarina, l'acteur comme un tuyau¹⁹⁶, et notamment pendant la conférence de presse d'Avignon¹⁹⁷ [avec le geste d'avaler quelque chose, du front au sternum] pourriez-vous décrire cette sensation physique très étrange, par rapport à dire un texte par cœur ?

Je ne suis pas acteur, même si je l'ai été. J'admire les acteurs, je trouve que c'est un métier formidable, mais je ne me sens pas à l'aise, pas très confortable, dans ce métier, justement, entre autres, parce qu'il faut apprendre des textes par cœur. Et j'ai peur de la mémoire, j'ai peur que la mémoire m'échappe, je ne suis pas sûr de pouvoir savoir un long texte en entier. Il y a aussi cette idée, qui me paraît toujours un peu étrange, de faire « comme si » un texte qui n'était pas à moi était rentré en moi et qu'il m'habitait, ou que je l'habitais. Cela dit, j'aime bien quand les acteurs avec lesquels je travaille maintiennent une forme de non-identification du texte au corps, et un écart, de sorte à ce que le texte ne paraisse pas toujours comme broyé, ou dilué, dans le corps de l'acteur. Soit parce que les acteurs sont d'origine étrangère (Johanna Korthals Altes), et donc tout texte paraît sonner un peu faux, ou inédit. Ou alors parce que l'acteur (Nicolas Maury, Florence Giorgetti) est suffisamment fort pour maintenir, dans l'idée d'un naturel, une étrangeté au texte. Cela me plaît quand je suis metteur en scène, mais quand je suis acteur, je suis mal à l'aise, parce que je ne sais pas trop comment faire avec ça, je m'entends parler, je m'entends parler faux. Je me dis que je suis en train d'imiter quelqu'un qui parlerait vrai, donc, si je m'écoutais, je n'aimerais pas ce que je fais. Bref, il y a des « grumeaux » dans le parcours « apprendre un texte/le retenir/et ensuite le dire ». Ce qui serait un des fondamentaux de l'acteur, mais il y a d'autres choses.

f. Apprendre par coeur, est-ce un mensonge?

Non, je ne voudrais pas porter de jugement, c'est plutôt que je m'y sens mal, c'est physique, c'est la même sensation de désaccord que lorsqu'on entend sa propre voix enregistrée. Quand on dit « il s'écoute parler », il y a complaisance entre soi et sa voix, ce n'est pas mon endroit. Quand je suis

¹⁹⁶ Valère NOVARINA, *Pour Louis de Funès*, Actes Sud, Arles, 1986.

¹⁹⁷ Robert CANTARELLA, *Conférence de presse*, op. cit.

dans un salle et que je regarde, je me sens à une place plus juste. Je me sens plus à l'aise dans la forêt de signes qu'est une mise en scène que dans l'apprentissage des sons. C'est un des facteurs qui ont conduit à l'utilisation de l'oreillette. Si on me souffle le texte en permanence, je n'ai pas de problème, puisque je le dirai, je ne ferai que le répéter, je n'ai pas le temps de (le) réfléchir et donc de risquer de me sentir mal.

Un autre facteur était l'aspect théorique, savant. Parce que les cours de Deleuze sont des cours de musique du sens totalement inouïs. Il a réussi à faire advenir un mode de communication pédagogique rare, une puissance de savoir enseigner et persuader par la parole. Nous avons trois chances incroyables et rares : il avait ce savoir-là, c'était un grand philosophe, et on a des enregistrements de ses cours. Nous n'avons pas les cours de Socrate ni de Hegel.

Et la voix haute transporte quelque chose qui n'est pas transcribable dans un autre support que l'enregistrement. Les cours deviennent des livres, mais le cours n'est pas le livre et le livre n'est pas le cours, comme le dit Deleuze.

Et Deleuze est [aussi] quelqu'un qui a inventé des concepts. Tout était donc relié et toutes ces raisons m'ont poussé à choisir ce terrain d'expérimentation. Il y avait donc deux champs, la peur d'être dans la mémoire et d'être acteur, et le deuxième, le cours de Deleuze.

Avant Deleuze, je me suis amusé à copier les émissions de France Culture, pour moi ou des proches. C'était une forme d'entraînement à la vitesse de pensée. Je me disais : en entendant quelqu'un qui pense à haute voix et développe une articulation d'idées, si je le copie, je vais apprendre à prendre les virages du sens. En fait, curieusement, la première analogie qui m'est venue, c'est la Formule 1. C'est se mettre dans l'ombre de quelqu'un pour se laisser aspirer, pour apprendre. C'était une gymnastique de la pensée, pas forcément un entraînement d'acteur. S'entraîner par la voix haute. La clarification d'une idée par la parole est très importante dans mon appréhension du travail de scène. J'explore comment faire passer une intuition, faire de passer de l'intuition à l'articulation du discours, et de là à la parole.

g. Revenons à la sensation physique de répéter un texte. Que pensez-vous que cela apporte à l'acteur ?

Il y a une réponse théorique et une réponse sensible, sensuelle. La réponse théorique d'abord. Michel Corvin, l'auteur de l'encyclopédie du théâtre en France, vient régulièrement voir *Faire le Gilles*. Il me dit que tous les acteurs devraient venir, car c'est une sorte de bréviaire sur l'acteur, ce que doit faire l'acteur.

« A la fois tu es totalement acteur et à la fois totalement pas acteur. Tu arrives pendant deux heures à nous parler, et on t'écoute, on a l'impression que c'est un cours, et en même temps on voit bien, grâce aux oreillettes, que ce n'est pas un cours, que tu triches, qu'on te souffle le texte en direct. Donc tout l'artifice du théâtre est visible, et en même temps il y a du théâtre, parce qu'au bout d'un moment on se demande vraiment où va aller la situation, est-ce que tu vas arriver à nous dire tout le cours; on est dans la situation d'un direct, volontairement avoué comme étant de l'artifice total. »

Il estime donc que j'ai réussi à concilier le naturel et l'artificiel en même temps, sans essayer de les résoudre. Et je pense que c'est un très bon apprentissage pour l'acteur, pour qu'il fasse l'épreuve de cet exercice : ne pas se diluer dans une sorte de volonté d'effacement du seuil (comme si la prise de parole devant un public était naturelle, comme s'il n'y avait pas tout le protocole théâtral) ni être dans une forme qui débarrasse l'acteur du devoir de présence. Donc c'est un exercice de réglage de la présence.

Sensuellement, quand je le fais, c'est très troublant. Au début, je l'ai fait sans y réfléchir. J'étais persuadé que ça allait être trop long, pénible, que ça n'allait pas tenir, et que je n'allais pas savoir quoi faire de mes mains, par exemple. Deux heures vingt, c'est long ! or je ne voulais pas imiter Deleuze, parce qu'il est inimitable pour beaucoup de raisons. Le risque était de faire de l'imitation, et ce n'était pas du tout le projet. Je me suis donc « laissé aller » à me faire traverser par la parole, et que les impulsions du corps soient totalement dépendantes des impulsions de la parole, sans les réfléchir, ni les réchauffer/préparer/aménager, me laisser vraiment emporter par ce que l'énergie de la parole me dit. C'est une épreuve importante pour un acteur.

h. Vous parliez d'état second¹⁹⁸.

Chaque fois, il y a un moment où ça décroche. Je n'ai jamais pris de drogues de ma vie, mais je pense que ça doit avoir un effet similaire. C'est un état dans lequel je ne sais plus du tout ce que je dis et qui je suis, dans la mesure où je dis ce texte et je vois des gens hocher la tête, d'autres sourire, d'autres plisser le front, me suivre ! alors que moi-même, je ne me suis plus, je ne suis plus moi. Je suis cet état intermédiaire qui est un moyen de transport, comme je pense que l'acteur doit l'être, c'est-à-dire non pas une borne, non pas un arrêt, non pas un terminus, mais vraiment un moyen de transport entre le sens et le son du texte, qui a pour destination le public. Et là, je fais l'épreuve sensuelle d'être vraiment un passage.

Quand ça déclenche, quand ça décroche et que ça part, comme quand on comprend comment tourner à skis, ou l'équilibre sur un vélo sans les petites roues, c'est le moment dont l'apprentissage ou l'épreuve est

¹⁹⁸ Robert CANTARELLA, *Conférence de presse, op. cit.*

importante pour l'acteur. Je pense que l'acteur qui éprouve ça peut faire ses propres réglages, après. C'est encore une fois un paradoxe. C'est d'une incroyable modestie (on se dit « je ne suis rien qu'un passeur ») et d'un incroyable orgueil (convaincre, simplement en parlant, trois cents personnes de rester et de nous écouter pendant deux heures).

i. Dans cet état, il y a de la parole, mais plus de sens ?

C'est comme s'il y avait de la parole, mais sans que le sens disparaisse. Je n'écoute le cours qu'une seule fois. Parfois, je lis la transcription une fois. Sur le site « La voix de Gilles Deleuze¹⁹⁹ » il y a des montages de ses cours, à partir de dons d'élèves qui enregistraient Deleuze. La qualité est donc assez variable et nécessite parfois de consulter la transcription pour comprendre toutes les phrases.

Je n'apprends jamais par cœur, je repère simplement les noms propres que je connais pas. Récemment, je l'ai entendu dire « vacuoles de silence ». Comme je n'ai pas compris, j'ai regardé le mot sur internet. En fait, il s'agit d'une petite cavité.

Au début, il y a maintenant un an et demi (à la Ménagerie) je l'ai préparé en le lisant de façon attentive, puis je l'ai écouté en étant très concentré (séparément). J'ai préparé le deuxième en l'écoutant mais en faisant autre chose (un footing, du vélo dans Paris), ça a marché aussi. La troisième fois, en lisant très attentivement. Et progressivement j'ai arrêté de lire, je n'ai plus qu'écouté le cours, une fois au préalable, avec une attention flottante. Maintenant, je connais bien la parole de Deleuze, sa fréquence, c'est le 29ème cours de Deleuze que je dis. Et je suis le cours dans l'ordre, donc je vois par où il passe. J'ai fait certains cours plusieurs fois. J'ai fait trois fois le cours sur l'Anti-Cédepe. Je crains que ça devienne trop habituel, mais pour le moment ça ne l'est toujours pas. Je l'oublie entre-temps, en un mois. Si je le faisais quinze fois, ou le même tous les soirs, il y aurait un risque. Pour les dates à venir, je vais prendre un autre cours, car il y en a plusieurs que je peux complètement extraire du séminaire et qui se tiennent tous seuls.

j. Certains cours vous ont-ils marqué ? C'est un critère de choix ?

Oui. Par exemple, le cours numéro 15²⁰⁰ de l'année sur l'image-mouvement. C'est un cours sur l'acteur, les trois catégories d'acteurs. Je ne me doutais pas du tout qu'il avait abordé ce sujet. On a toujours dit que Deleuze ne s'était pas intéressé au théâtre, qu'il était très loin de ses notions, mais en fait il a parlé des acteurs. Si je suis programmé dans un théâtre, je

¹⁹⁹ *La Voix de Gilles Deleuze*, Université Paris VIII, <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze>

²⁰⁰ Première partie : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=86

Deuxième partie : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=123

prendrai ce cours. Il parle de l'Actor's Studio, il cite André Antoine... C'est en même temps un peu naïf, sans être inculte.

k. Avez-vous tenté de vous lancer dans un cours sans en avoir pris connaissance au préalable ? Cela vous tente ?

Cela me tente, mais il y a un obstacle d'ordre technique. Avec Alexandre Meyer, nous prenons connaissance de l'enregistrement au préalable parce que, régulièrement, il y a des sautes dans le texte. Il faudrait alors que quelqu'un l'ait écouté pour moi. A ce moment-là, je pourrais le faire, et même assez rapidement. Mais il y a des trous, des fautes de raccords, des étudiants qui interviennent donc on n'entend plus Deleuze ; c'est cela que j'écoute. Et j'ai une attention flottante sur le sens du cours. Je repère les thèmes, pour savoir où j'en suis. La dernière fois, je savais qu'il commençait par Sidney Lumet, puis qu'il passait un long moment sur Cassavetes. Cela m'a permis de repérer la fin, ce qui est important parce que c'est très long.

l. Avez-vous travaillé sur la gestuelle de Deleuze ?

Non. Je regarde l'Abécédaire, mais il s'agit du régime de la parole et de sa fréquence ; c'est très différent des cours. Je ne peux pas y emprunter des choses, ça ne fonctionnerait pas, ce n'est pas du tout le même registre.

On peut voir des vidéos de ses cours sur internet. Pendant les cours, il est souvent à la table, un peu avachi, il se tient la tête, il touche ses lunettes, il a très peu de gestes. Volontairement, dès le début, instinctivement, j'ai refusé la table. C'est une position risquée, d'être assis face à des gens, comme ça : [il illustre en écartant les bras et les jambes.] La première fois, j'ai eu un trac immense, parce que la table aurait été un appui de jeu sécurisant. Or, le fait de ne pas en avoir pris a été un déclencheur. Ainsi, les gens venaient voir une *forme*, parce qu'aucun cours ne se donne comme ça, avec quelqu'un assis face au public et qui défie les gens.

Tous les premiers lundis, il y a certains spectateurs qui s'attendent à voir une pièce de théâtre, et ils sont donc très surpris, parfois complètement désorientés. Parce qu'ils voient un acteur qui est là et qui parle. S'il y avait une table, ça ne fonctionnerait pas, ce serait une conférence. (Je pourrais faire le malin, comme ce plasticien belge qui fait des fausses conférences, mais ce serait encore une conférence.)

Ne rien avoir, être comme ça, [il ouvre les bras,] sans aucune protection, de n'avoir que le texte, ça me permet d'être extrêmement... dans un cocon. J'entends sa voix tout le temps là, [il montre son oreille,] donc moi, je ne m'entends pas.

D'ailleurs, parfois il y a des blancs, accidentels, et je rajoute quelques mots pour les combler. Par exemple, je finis la phrase, ou j'ajoute « nous en

reparlerons plus tard ». Et je m'entends dire en blanc ces mots, et comme cela fait une heure et demie que je n'ai pas entendu ma voix, je me dis « mais c'est possible, c'est donc comme ça qu'ils ont entendu tout ce que j'ai dit avant ? » (Parce que je ne m'entends pas, avec ce que j'ai dans les oreilles.) Là, ça fait bizarre, j'ai le trac, je deviens écarlate, je me dis qu'il faut que j'évite de faire cela, parce que je me rends compte de la « pauvreté » de ma proposition, de sa fragilité. Il n'y a rien, c'est très cheap. Quand sa voix revient, je me sens soulagé, je me sens intimement avec lui. Cette sensation est troublante. Alexandre Meyer a fait la même expérience.

m. Cela vous permet donc une gestuelle naturelle ?

Oui, il y a la mienne, je bouge beaucoup les mains. Ensuite, j'essaie d'être très clair, en rapport avec ce qui est dit, de construire une gestuelle en fonction de ce qu'il dit. Souvent, il énumère, il sépare les choses.

n. Il y a donc une forme d'interprétation gestuelle, de construction ?

Oui, quand même. Sur les matières, notamment. Il parle souvent de surface lisse, ou d'éclatement. J'illustre avec les mains ce qu'il se passe.

o. C'est donc du jeu, de l'improvisation ?

Tout à fait. D'ailleurs, j'ai dans l'idée de développer cette idée. A Avignon, j'étais surpris. Tous les jours, trois cents personnes, dont des gens dehors, il faisait chaud ; les gens revenaient tous les jours. Je me suis dit « il y a un truc avec ce machin. » En gardant les pieds sur terre, j'ai constaté que cette parole de Deleuze, aujourd'hui, nous parle, nous dit quelque chose d'une manière ou d'une autre. Et d'un autre côté, j'ai vu que quelqu'un tout seul qui parle, ça marche.

A Montpellier, la salle était un vrai amphi, donc ce n'était pas possible de rester assis. J'ai donc décidé de le faire entièrement debout, pour la première fois. En bougeant, en me déplaçant, la part d'interprétation était beaucoup plus forte, importante, développée que dans la version assise. Et donc je me suis dit que la prochaine étape pourrait être de prendre des oreillettes cachées, et dire un texte de théâtre sur ce mode-là. Comme je ne suis pas acteur, je pense travailler le texte pendant deux jours avec des acteurs, et les enregistrer. Ainsi, tous les soirs, je répéterai le texte (lu par un acteur différent chaque soir) et copier la voix de Judith Magre, Florence Giorgetti, Nicolas Maury, Valérie Dréville, et avoir une interprétation sur ce mode-là, où encore une fois c'est la voix de quelqu'un d'autre, j'interprète simplement l'énergie, je connais le sens du texte, mais les blancs et les accidents de parcours seront différents.

L'étape d'après, ce sera peut-être les oreillettes et juste mon texte soufflé, et ensuite j'enlève les oreillettes ! Non, je plaisante à moitié. J'apprécie d'inventer des protocoles. Comme pour *Classiques par temps de*

crise (2009) qui me plaît beaucoup. Quand j'ai commencé Deleuze, il y a trois ans, c'était de manière légère, et inquiète ; j'étais loin de me douter que ça aurait autant de succès. Par contre, *Classiques par temps de crise*, que nous n'avons fait que deux-trois fois, je suis sûr que c'est un protocole qui fonctionne. Réentendre les pièces de théâtre par des gens debout qui le disent et qui remontent dans le corps des acteurs (pour certains qui sont disparus depuis très longtemps) nous fait accéder à une autre connaissance sur la pièce, qui est très belle. Il faut que je trouve l'endroit pour le faire et comment le faire.

p. Il existe aussi les enregistrements d'Anouilh qui lit *Antigone*, Ionesco qui lit *La Cantatrice chauve* et *La Leçon*... Il y a un terreau formidable.

C'est énorme. Même si on ne pense qu'aux enregistrements de cours. Parce qu'on me dit parfois — c'est une forme de paresse de la pensée — tu vas faire Barthes, Jankélévitch, Foucault, mais que d'autres gens le prennent et le fassent ! Je serais ravi que, les lundis à la Colline, il y ait un comédien qui fasse tous les séminaires de Foucault. Il en aurait pour cinq ans de travail, ce serait génial. Barthes, il y en a pour vingt ans ! Sur ce principe-là, on pourrait revisiter le passé. Et il y a le puits sans fond de l'INA ! Cet après-midi, les étudiants ont tenu presque une heure, en étant heureux comme tout. J'ai retrouvé des enregistrements d'Alain Cuny (acteur) et Jean Mambrino (poète). Les étudiants étaient assis côte à côte, l'un faisait Mambrino, l'autre faisait Cuny. François-Xavier Rouyer, l'un des étudiants du Master mise en scène, relevait que ça donnait un spectacle. On pourrait très bien dire : c'est un spectacle, et on va mettre cent personnes dans la salle pour le regarder. C'est un spectacle d'une heure, qui n'a même pas nécessité de répétition, rien. Les gens sont arrivés, ont mis les oreillettes, ils ne l'ont jamais fait et ils le font. C'est pour cela que j'ai intitulé ce protocole « *théâtre par temps de crise*. » On pourrait vraiment instaurer des spectacles à bas coût. On a tellement de mémoire qu'on stocke et tellement de moyens de la réactiver qu'on pourrait faire un théâtre qui ne serait constitué que de ça. C'est-à-dire pas de répétition, pas de technicien, que des acteurs. La recette est partagée entre les acteurs.

q. N'est-ce pas un peu subversif ?

J'espère. [Rires.] Je pense que ça l'est.

r. Il y a beaucoup de mes collègues qui sont scandalisés par votre utilisation de l'oreillette. Comme si ce n'était plus du théâtre. Pourtant, c'est encore du théâtre.

Oui. Si j'ai commencé par Deleuze, c'était par stratégie. Quand on a fait *Classiques par temps de crise*, au Centquatre, et le Deleuze, je voyais bien la différence de réactions entre les deux publics : sur *Classiques par temps de crise*, il y avait un côté « quand même, c'est pas vraiment du théâtre, tu peux

pas reprendre Vitez et le refaire comme ça » (et volontairement, je ne réagissais pas) et pourtant *c'est* du théâtre, j'en suis persuadé, mais un autre théâtre. Simplement, il y a d'autres émotions qui se déplacent. Quand on a refait *Electre*²⁰¹ _en entier, avec les mouvements, nous avons retrouvé, à l'identique, les moments d'émotion de la pièce originale. Les spectateurs présents nous ont dit ensuite « c'est la même chose et autre chose. » Donc, c'est du théâtre. En plus, j'avais poussé la perversité en demandant à Valérie Dréville, qui avait fait la création, de venir faire un autre rôle, celui d'Evelyne Istria (le rôle d'Electre). J'ai donc commencé à faire Deleuze, parce que je le présentais comme une performance, dans un premier temps. Je disais « ce n'est pas du théâtre, je ne suis pas acteur, c'est un cours de philo de 2h10. » Or, sur deux ans, la plupart des spectateurs ne sont pas des gens de théâtre. Plutôt des gens de cinéma, beaucoup, car c'est un cours sur le cinéma, de la danse, des chorégraphes, des performers, Yves-Noël Genod est très assidu, par exemple. Je tourne au CAPC à Bordeaux, les centres d'arts, les centres chorégraphiques, à la FEMIS. Mais les théâtres sont hésitants.

De l'autre côté, notre lecture, avec Christian Schiaretti et Robin Renucci, de textes sur Jouvett, Vilar, Dullin, Copeau, lecture beaucoup plus théâtrale, tourne dans tous les théâtres²⁰² ! Je vois bien, de l'intérieur, l'effet subversif de ma proposition. Il est là, le problème du théâtre, en tout cas en France. Il y en a d'autres, mais celui-là est énorme. Une lecture un peu ronflante rassure. Par contre, Deleuze, un cours qui active d'autres registres, « sur le bord, » qui est reconnu par tout ce qui est hors du milieu théâtral comme normal — ça ne gêne pas les gens des arts plastiques, ni ceux du théâtre amateur — dès qu'on est dans le milieu professionnel du théâtre, provoque une réticence. Aujourd'hui, c'est plus scandaleux que ça n'en a l'air de dire « on peut faire théâtre de rien. » C'est une affirmation vraiment gênante, car ça touche à l'aspect syndical du métier. Effectivement, il n'y a même pas de technicien. J'arrive le lundi et il n'y a que moi, on branche les lumières, on joue, cinquante personnes viennent et repartent. Donc on peut dire qu'on fait du théâtre à partir de rien. Et ça n'exclut pas la théâtralité. Mais le rappeler est déjà subversif.

s. Charlotte Clamens m'a confié que *Classiques par temps de crise* n'avait pas grand-chose à voir, pour elle, avec l'art de l'acteur. Qu'il s'agissait plutôt d'un amusement. Même de la part des acteurs que vous employez, il y a une forme de réticence.

Oui, et pourtant elle était remarquable ! Je pense qu'une des idéologies de l'acteur est d'être investi. L'investissement, dans ce cas-là, est mis à mal car on demande presque parfois à l'acteur d'être totalement désinvesti. De

²⁰¹ *Vitez par la voix, La Célestine, Catherine et Electre* en 2010, au Centquatre, Paris.

²⁰² *La Scène Natale* de Evelyne Loew et Vilar-Vitez, *les 2V* de Jack Ralite adapté par E. Loew, Les Tréteaux de France.

n'être que le passeur, le vecteur, le moyen de transport. Pour un acteur, ça peut parfois être vécu difficilement.

t. C'est un autre théâtre, avez-vous dit. Gilles Boudinet, dans son introduction²⁰³, fait la distinction entre théâtre de la présentation et théâtre de la représentation.

Je m'inscris totalement dans cette définition. Il y a un livre de Deleuze qui est paru, *Différence et répétition*²⁰⁴ qui stipule que ce qui se répète est perpétuellement différent, ne serait-ce qu'à cause du facteur temps. Que l'émetteur et le récepteur sont modifiés par le temps différé. C'est Héraclite, « on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve. » Cette idée m'aide par rapport à la copie sonore. Je me dis que c'est à la fois Deleuze et c'est pas lui, et c'est à la fois sa parole. Ce qui est troublant et nous impressionne, Alexandre Meyer et moi, c'est que les gens réagissent exactement au même endroit dans la bande-son et dans la salle. C'est à dire que son humour de 1981 reste actif en 2012. C'est troublant. Et c'est pas l'humour du théâtre du Rond-Point. Mais ça marche, presque comme un papier inflammable.

u. Comment imaginez-vous cette hypothétique pièce avec oreillette et texte de théâtre ? Serait-ce une manière de retrouver ce qu'Heiner Müller appelle « la combustion du présent²⁰⁵ » ou « une écriture en marche²⁰⁶ » ? Le texte qui vient de l'oreillette vous permet-il de retrouver cette invention au présent du texte ?

C'est un projet tout neuf, donc je ne saurais trop répondre de manière péremptoire, mais oui, c'est l'intuition que j'ai. Le texte qui arrive non-calculé, non-préétabli, non-préchauffé, non-prémâché, non-répété. Que la seule *répétition* soit en acte. C'est faire de la répétition un acte de création. C'est le seul endroit où je ne fais que répéter. Et j'aime tellement le travail de la répétition, à tel point que la représentation m'ennuie, que j'ai peut-être choisi, sans le savoir, de faire de la répétition un acte de création. La répétition de théâtre est l'endroit de travail permanent et infini, c'est un temps de recherche, de fragilité, d'inquiétudes, de risques, d'absence de savoir *a priori*, d'immédiateté, de combustion du présent, qui fait que ce qui se passe en répétition est souvent sans pareil. C'est une chance d'arriver à faire partager cette fraîcheur au public. Tout cela, je n'y avais pas pensé, j'y pense à l'instant.

²⁰³ Gilles BOUDINET, *Deleuze et l'Anti-Pédagogue*, L'Harmattan, Paris, 2012

²⁰⁴ Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, P.U.F., Paris, 408 pp.

²⁰⁵ Robert CANTARELLA, *Conférence de presse, op. cit.* ; Laurence G., « Faire le Gilles », *Blog "Au devant de qui le porta"*, 18.01.2013, <http://laurenceg-danse.blogspot.ch/2013/01/robert-cantarella.html> (consulté le 20.05.2013).

²⁰⁶ Barbara MÉTAIS-CHASTANIER, *op. cit.*

v. Vous êtes-vous déjà enregistré afin de répéter votre propre voix ?

On a failli le faire. Il me manquait le cours 17, il y avait la transcription mais pas le fichier audio. J'ai pensé à m'enregistrer, mais Alexandre et moi sommes très puristes. Nous avons donc sauté ce cours. Mais en fait, il y a eu un décalage dans les enregistrements, et la transcription était celle de la deuxième partie du cours 18, dont l'enregistrement était disponible.

J'ai un autre projet, tout frais. La directrice de la Ménagerie de verre m'a proposé de jouer cinq soirs lors du festival *Etrange Cargo* où j'avais créé *Faire le Gilles*. J'avais monté *Don Juan* en Pologne et après les répétitions les acteurs partaient dans des cabarets faire des stand-ups à l'américaine. J'aimerais essayer ça un jour, car ça participe de ce schéma très dépouillé « se jeter avec un micro, parler. » Donc je vais tenter, peut-être, de m'enregistrer en train d'improviser des séquences, sur des sujets très précis. Je parle assez vite, et j'aimerais essayer d'enregistrer cette logorhée, cette parole emportée, et me recopier moi-même. Je vais l'essayer.

w. J'ai expérimenté ce processus, et il fonctionne bien mieux que de s'enregistrer en train de lire un texte puis de le redire (car il y manque le temps de la pensée, ce n'est pas organique).

D'ailleurs le projet des acteurs disant le texte risque d'être difficile. Car ils le diront en le lisant. Il faut que je trouve des très bons acteurs, peut-être trois ou quatre bons acteurs, et pas un par soir. Des gens très différents, de Judith Magre qui a 86 ans, à un acteur qui en aurait 25. Mais que ce soit bien travaillé. Ce qu'il y a de génial chez Deleuze, c'est que sa parole est encore vive de sa pensée à haute voix. Elle est vive comme une eau vive, elle court.

x. Votre série de performances intitulée *Aura compris*²⁰⁷ traitait de la mémoire. Utilisez-vous l'oreillette ?

Non, il s'agissait notamment de refaire un film « de mémoire, » en l'ayant visionné une seule fois, par exemple *La maman et la putain*, un film de David Lynch, *Le Bouc* de Fassbinder, etc.

Un autre fois, j'ai monté, en direct, des petits films sur ma famille, notamment de mon père, qui est mort de la maladie d'Alzheimer. A la fin, je montrais au public le résultat, avant que je le détruise. C'était un film éphémère, qui durait le temps du spectacle. Il n'y a pas d'autre mémoire que la mémoire du spectateur. Je devrais rejouer cette performance.

²⁰⁷ De 2002 à 2009, plusieurs lieux. Voir le site de l'auteur : <http://robertcantarella.com>

y. Votre rapport à la mémoire est intéressant. Vous en avez peur, ce travail autour de la mémoire, votre père qui a perdu la mémoire...

Pas besoin de faire de psychanalyse. Apprendre un texte est un problème plus ancien que la maladie de mon père. Ça m'a toujours paru une tâche compliquée.

z. D'après moi, l'apprentissage par cœur nécessite de découper le texte en petit morceau et d'en comprendre parfaitement le sens. C'est un processus qui a pour conséquence l'intellectualisation du texte. L'oreillette nous prémuni de cela. Qu'en pensez-vous ?

Il y a des acteurs qui apprennent très vite, qui ont une mémoire visuelle, qui donne sans doute un avantage. Pierre Arditi apprend un texte en le lisant deux fois mais l'oublie le lendemain de la dernière. Il y a probablement une manière de dire un texte sans trop le décortiquer qui peut donner quelque chose de semblable à ce que je fais dans le Deleuze.

Aux beaux-arts, on nous apprenait à faire un modèle en trente secondes, ce qui avait l'avantage de nous empêcher de nous admirer nous-mêmes en train de dessiner des fioritures. Nous devons nous concentrer sur la structure. Comment garder la tension et la tenue d'un texte sans trop le détailler ?

z'. Faire le Gilles, c'est faire le singe ?

Non, c'est faire l'idiot, faire le simple. L'idiot, c'est fondamental, l'idiotisme, c'est être le singulier. Le livre de Clément Rosset²⁰⁸ a presque 25 ans et c'est un classique. L'idiot du village, c'est le singulier, celui qui est hors-normes, qui vit son anormalité au vu et au su de tous. Certains poètes, comme Michaux, disent « Cherche ton idiot ! » parce que ce n'est que lui qui saura être toi. C'est à partir de son idiot qu'on crée, pas à partir de son intelligent. L'intelligence, mais pas son intelligent. Car l'intelligent en soi est toujours en train de taper sur l'idiot en disant « ne te montre pas ! » L'idiot, celui qui ne sait pas répondre à la norme, c'est un luxe. Le Gilles, dans la représentation de Goya, est celui dont on se moque parce qu'il est le simplet, le simple, le seul, celui qui n'a pas obéi aux rites de la communauté. Celui sur lequel on tape, qu'on chasse et qui revient quand même, qui porte bonheur, ou malheur, qui est singulier. Et faire le gilles, pour moi au départ, c'était faire l'idiot, comme « arrête de faire l'idiot, enlève ces écouteurs et dis ton texte, sois *normal*, il faut que le texte soit le tien. » Et non, je fais l'idiot, je mets des écouteurs et c'est pas mon texte. Et après, faire les mouvements en faisant *comme si j'étais un prof*, avec une chose très enfantine qui est « on dirait que tu serais moi, on dirait que je serais la reine, on dirait que je serais Deleuze » et je *fais* Deleuze comme on dit « je fais le singe, l'idiot, le gilles ».

²⁰⁸ Clément ROSSET, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Éditions de Minuit, Paris, 1977.

Faire le singe, ce serait faire le malin, le roublard. Bizarrement, là, il n'y pas trop de roublardise. La preuve c'est que, depuis deux ans, je n'ai que des critiques positives, mais personnes ne reprend le concept. Peut-être parce qu'il faut être un peu idiot. Il ne faut pas être acteur, les acteurs ne s'en sortent pas. Quand j'ai fait jouer *Classiques par temps de crise* à des acteurs trop inquiets, ça ne marche pas, parce qu'ils jouent, et en jouant, soit ils n'entendent pas, soit ils écrasent le texte, ça ne marche pas. Souvent, le plus intéressant a été de travailler avec Stéphane Bouquet (écrivain), Liliane Giraudon (poète) des gens qui sont dans l'écriture mais pas dans l'expression de l'écriture. Là, c'est très troublant.

z". Des gens plus humbles ?

Qui en tout cas ne se posent pas la question de jouer. Ils ne jouent pas. Ils ont suffisamment de connaissance de la rhétorique de la langue pour pouvoir bien la rendre. Ils ne cherchent pas non plus à être trop modestes. Ils ne cherchent qu'à être ce passage, ce moyen de transport. Cet endroit très concret et provisoire.

8.3. Entretien téléphonique avec Dorian Rossel, 19.04.2013

a. Vous avez utilisé des oreillettes dans *La Traversée*, qu'est-ce que ça change ?

Il existe une captation de *La Traversée* montée par Julien Basler, mais elle a été perdue. On pouvait y voir la même scène jouée cinq fois, donc par vingt comédiens différents. Finalement, il n'y avait pas beaucoup de différences entre eux, mais on peut y voir malgré tout des micro-nuances qui révèlent les gens.

b. Qu'est-ce que ça fait aux comédiens, d'utiliser une oreillette ?

Ça les met en direct. Mathieu Loth, un des coachs [=comédiens de l'équipe fixe], a été souffleur pour Serge Merlin, un acteur qui, depuis, ne jure plus que par l'oreillette. Il l'apprécie car, en le débarrassant du souci du par cœur, elle le met au moment présent. Pour lui, c'est un outil pour le comédien.

Nous avons choisi les oreillettes parce que la pièce d'Isabelle Sbrissa parlait de manipulation et de désobéissance. En fait, notre but était de faire croire à la désobéissance des comédiens vis-à-vis de l'oreillette. Tantôt ils apparaissaient comme des marionnettes, tantôt comme désobéissant.

Nous nous sommes donc demandés comment faire comprendre aux spectateurs que le spectacle était réellement en direct, c'est pourquoi nous avons montré le processus. Ainsi, une heure avant le spectacle, nous rencontrions les comédiens du soir et nous leur expliquions le principe du spectacle, puis nous faisons un test avec les oreillettes. Ensuite, après l'entrée du public, les quatre coachs et les quatre comédiens d'un soir venaient sur le plateau et saluaient le public. Ils leur expliquaient le principe du spectacle puis rejouaient la « rencontre » qui venait d'avoir lieu. Ceci afin de faire comprendre au public que c'était réel. Ensuite, pendant le spectacle, il y avait beaucoup d'erreurs. Par exemple, quelqu'un levait le bras au lieu de dire « lève le bras » et inversement. A la fin du spectacle, un comédien devait aller vers la porte de secours et dire « Mince, elle est fermée. » Mais bien souvent, le comédien essayait d'abord d'ouvrir la porte, qui s'ouvrait parce qu'elle n'était pas réellement fermée. On lui soufflait alors « Referme-la et dit "mince elle est fermée". » C'était très drôle pour le public, mais pas seulement : ces erreurs avaient une grande valeur parce qu'elles montraient la théâtralité, elles mettaient en relief notre dispositif et sa réalité.

De la même manière, nous demandions aux comédiens si quelqu'un savait jouer du piano, et si oui, nous lui disions pendant le spectacle d'aller jouer quelque chose.

c. Dans ce cas, c'était plutôt un argument pour les incrédules, ça faisait « répété ».

Pas les soirs où personne ne savait jouer. Parce qu'on avait numéroté les touches et qu'on leur dictait « joue trois fois la note 2, deux fois la note 1, etc. »

d. Et qu'est-ce que l'oreillette amène au niveau du jeu ?

Les comédiens sont totalement dans le moment présent, sont préoccupés par autre chose, sont attentifs à quelque chose « en direct », quelque chose d'inconnu, ils sont très à l'écoute, plutôt que dans des questions du genre est-ce que je suis beau, bien, etc.

On leur disait « faites-nous confiance, n'essayez pas d'être plus malins que nous ou de déjouer le dispositif. Cet aspect-là est déjà prévu dans le texte. » Et on leur faisait désobéir, genre « ça me gave, je veux plus faire ça », c'était écrit.

Pour qu'ils nous et se fassent confiance, on leur parlait en permanence, même quand ils ne faisaient rien. On leur disait « c'est super, continue » en permanence — aussi pour qu'ils ne paniquent pas en pensant que l'oreillette ne marchait plus.

Nous avons travaillé avec une centaine de comédiens. Nous avons reçu en deux jours suffisamment de dossiers, trop même. Donc il y a eu un véritable engouement.

Les comédiens ne se sont pas sentis instrumentalisés, c'est important.

Ils étaient ravis en sortant de scène, prêts à recommencer n'importe quand. Par contre, ils n'avaient pas compris le spectacle. Mais peu importe, en fait, que ça leur ait échappé. Ils étaient complètement dans le présent, pas à essayer d'analyser ce qui se passait.

e. Les comédiens étaient-ils bénévoles ?

Non, ils étaient payés. Ils étaient tous professionnels. Nous avons choisi des professionnels dont nous savions qu'ils pouvaient être suffisamment souples pour s'adapter à nos indications. D'ailleurs c'est une situation que nous connaissons tous, comme comédiens, quand un metteur en scène nous dit « essaie ça », tu le fais et c'est bien. Et quand tu le refais le lendemain, ça ne marche pas. C'est pour ça que les premières sont meilleures que les deuxièmes. Et l'oreillette permet de préserver ça.

Le comédien doit être prêt, parfois, à dire les mots sans les alourdir. Le bon mot au bon moment, dit au bon rythme. Pas besoin d'une couche de couleur. Et plus on connaît la pièce, plus c'est dur de faire ça. L'oreillette fait qu'on ne se met pas en avant, c'est de l'échelle 1:1, ça sort en direct, ça ne passe pas par le cerveau, ça ne passe pas par l'analyse.

f. Avez-vous eu des révélations avec certains comédiens ?

Oui, il y a certains comédiens dont je n'aime d'habitude pas trop le jeu, que j'aimais bien avec l'oreillette. Parce que tout à coup ils se laissaient regarder, un peu comme les comédiens de Philippe Quesne. L'ambiance que j'ai recherchée était proche de celle des spectacles de Philippe Quesne (une révélation pour moi). Quelque part *La Traversée* était un hommage à Philippe Quesne.

g. J'ai entendu dire qu'il travaillait aussi avec les oreillettes.

Ah bon, je ne sais pas. Je sais qu'il est en régie pendant les spectacles et qu'il établit des codes avec son équipe, du genre « tel projo ou telle musique veut dire : passez à la prochaine séquence. »

h. Avez-vous fait d'autres essais avec les oreillettes ?

Nous avons fait d'autres tentatives avec les oreillettes, notamment avec un Tchekhov, mais les phrases étaient trop longues, c'était difficile. Et puis les personnages sont assez typés, donc l'âge, le sexe du comédien sont importants.

Un soir, je suis allé trouver les coachs en coulisses, et c'était vraiment génial de les voir rassurer en permanence les comédiens sur le plateau. Ils ne les voyaient que sur un petit poste de télévision, alors quand ils les guidaient, c'était comme commander la télévision, c'était magique. Le montage de Julien permettait aussi de voir ça, un parallèle entre les coulisses et le plateau.

j. Avez-vous travaillé avec des improvisateurs, n'avaient-ils pas tendance à en rajouter ?

Ça nous est arrivé de travailler avec des comédiens qui étaient aussi improvisateurs mais on leur disait de ne pas rajouter leur propre fantaisie, ce n'était pas de l'improvisation à proprement parler. Et ça se passait bien. Mais une fois, un comédien peu expérimenté nous a vraiment causé du souci parce qu'il n'arrêtait pas de n'en faire qu'à sa tête, il ne s'arrêtait pas de faire des choses, il se sentait obligé de toujours être actif, on devait toujours lui dire d'arrêter.

Ne rien faire sur scène, c'est difficile, mais super. Laisser du vide, c'est laisser de la place pour le spectateur, c'est ce que font Philippe Quesne et Claude Régy, par exemple. L'oreillette nous permettait aussi de retarder la réponse, de façonner ces silences, en soufflant une question d'abord, puis en soufflant la réponse dix ou vingt secondes plus tard. Sur le plateau, le silence était vraiment habité puisque personne ne savait ce qui allait se passer, qui allait parler, etc. Parce que sinon les comédiens ont trop tendance à anticiper.

Nous faisons des sessions de recherche où je propose aux comédiens de souffler, en lecture, un texte à d'autres comédiens qui sont sur le plateau et qui ne connaissent pas le texte. Or, une fois, nous avons joué une scène d'*Innocence* de Dea Loher sur ce mode-là. Voici la scène : un couple reçoit une personne, la regarde, l'écoute. Et cette personne ne dit que « je suis vraiment désolée. » On apprend à la fin de la scène qu'elle a tué leur enfant. Ce qu'il y a de génial, c'est que dans notre essai, les « parents » ne le savaient pas, et ne jouaient donc aucune intention. Ils étaient simplement à l'écoute. Or, si Dea Loher a mis cette information à la fin, c'est pour qu'elle apparaisse à la fin, et pas dès le début. Il faut jouer une chose après l'autre. C'est comme dans *Quartier lointain*, on ne doit pas se douter dès le départ que le père va partir. Ça arrive que des gens fassent une crise et partent, ou tuent, il n'y a pas forcément de signes annonciateurs.

Jouer une chose après l'autre, c'est être comme un clown, complètement en direct. Être bête, être naïf. Et ne pas anticiper.

k. Être idiot ?

Oui, complètement, comme le fou du roi, pour moi, c'est ce qui est le plus représentatif de la position de l'artiste dans la société.

l. Quelles sont les qualités requises pour être un bon acteur à oreillette ? Est-ce à la portée de tout le monde ?

Tous les acteurs professionnels peuvent le faire. Les amateurs, je ne sais pas. Les professionnels ont l'habitude de rebondir sur des indications en *live* et savent que c'est bien de ne rien faire (même s'il était important de garder le contact en permanence et de les rassurer, « OK, tu ne fais rien, c'est super, continue. »)

C'est difficile d'être de bonnes marionnettes, c'est Meyerhold²⁰⁹ qui en parle.

Par contre, en les manipulant, on les faisait passer pour désobéissants. C'était ambigu et contribuait à les rassurer. Du coup, les spectateurs se demandent ce qui se passe dans l'oreillette.

Je pense que les oreillettes étaient un vrai révélateur, mais un révélateur d'eux-mêmes, pas du personnage. C'est peut-être pour ça que ça n'a pas fonctionné avec Tchekhov, puisqu'il y a quand même des personnages ; je ne sais pas... En fait je me suis rendu compte que l'oreillette était un outil à très grand potentiel, sans avoir pu l'employer à nouveau dans un spectacle. Mais sur le moment je me suis dit que c'était une nouvelle manière de faire du théâtre, que c'était un tournant.

²⁰⁹ Dorian Rossel fait probablement référence au chap. II « Soit deux théâtre de marionnettes » in MEYERHOLD Vsevolod, *Ecrits sur le théâtre*, vol. I, « Troisième partie, Le théâtre de foire (1912) », L'Âge d'homme, Lausanne, 1973.

Il y a encore de nombreux comédiens qui me disent combien cette expérience a été fondatrice pour eux. Maria Perez, par exemple, ou Frank Semelet.

m. Diriez-vous que l'oreillette modifie leur présence, leur donne plus de présence ?

C'est-à-dire qu'ils arrêtent de se cacher, ou de la créer. Il y a des comédiens qui ont de la présence naturellement et d'autres qui se la fabriquent. Or, là, on voit leur vraie présence ! Parce qu'ils arrêtent de se regarder jouer. Ça ne passe pas par le cerveau.

n. Y a-t-il quand même besoin d'une technique d'acteur ?

Oui, cette question est importante. Ce n'est pas à la portée de tout le monde de jouer devant 200 personnes, ne serait-ce que du point de vue de la technique vocale. Il faut savoir placer sa voix et aussi être en confiance devant un public, et être en confiance en ne faisant rien.

o. S'agit-il aussi de compétences d'improvisation ?

Non, pas vraiment, il ne s'agissait pas d'improvisation.

8.4. Questionnaires des comédiens fixes de *La Traversée*,

Aline Papin

a. Pouvez-vous préciser dans quel contexte vous avez participé à *La Traversée* ? (Année, lieu, etc.)

La traversée, d'Isabelle Sbrissa, mise en scène de Dorian Rossel. Théâtre du Pulloff à Lausanne Septembre 2009, Théâtre du Loup à Genève Octobre 2009, Théâtre interface de Sion mai 2010

b. Pouvez-vous relater en quelques mots le dispositif du spectacle, selon votre point de vue ?

C'était un spectacle en deux parties :

La première : sur scène, quatre comédiens expliquent à quatre « comédiens d'un soir » (acteurs ayant accepté de venir sur scène un seul soir, sans rien savoir de ce qui allait se passer) le spectacle qu'ils vont devoir jouer.

La deuxième : munis d'oreillettes, les comédiens d'un soir sont dirigés par les comédiens au micro qui sont dans les loges, avec retour vidéo.

c. Pouvez-vous préciser quel était votre rôle dans ce dispositif ?

J'étais comédienne. Je faisais partie des quatre comédiens de la création, l'équipe fixe.

d. Quelles qualités étaient requises par vous dans ce dispositif ? Etaient-ce des qualités de comédiens à proprement parler ?

Le spectacle était donc en deux parties. La première où nous étions sur scène demandait un travail habituel de jeu. La seconde où nous étions au micro était différente.. Une grande écoute avec les trois autres comédiens aux micros était nécessaire. Et bien sûr réussir à rendre le comédien d'un soir qu'on dirigeait à l'aise, capable de se sentir bien et de faire par là-même tout et n'importe quoi sans réfléchir.

e. A quoi deviez-vous prendre garde lorsque vous parliez aux acteurs ?

Nous devons être très clair dans la parole, faire une vraie distinction entre réplique et ordre physique à exécuter par le comédien d'un soir afin que celui ne dise pas par exemple « lève le bras droit », mais le lève.

f. Y a-t-il eu des interruptions, des accidents, pendant certaines représentations ? De la part du public, des comédiens « invités » ? Certains accidents étaient-ils prévus, simulés ?

Il y a eu de nombreux accidents, qui étaient toujours les bienvenus. Par exemple, comme expliqué précédemment, des phrases dites au lieu d'être exécutés comme « tu sors » au lieu de sortir soi-même.

Un des acteurs d'un soir, dans son personnage, devait jouer du piano. Les touches portaient des numéros de couleur qui permettait à l'acteur de jouer une mélodie très simple même s'il n'avait jamais touché un piano avant. Mais certains soirs il y avait un musicien parmi les quatre acteurs à qui on disait de jouer ce qu'il voulait. La scène du piano devenait alors très forte par l'inattendu de cette personne qui nous jouait tout d'un coup un très beau morceau.

g. Quelles qualités donneriez-vous à la prestation des acteurs ? Pouvez-vous qualifier la « présence » des acteurs ? Leur rapport au « texte » ? Leur rapport au temps et à l'espace ?

La qualité première était toujours le plaisir. Le plaisir d'être là tout simplement. La présence des acteurs était très belle parce qu'ils étaient ouverts, juste au moment présent. Ne rien savoir mais faire confiance leur donnait une sérénité et une force difficile à reproduire dans le jeu. Les rires, gênes, incompréhensions, tout cela amenait ce « vrai » très compliqué à jouer.

h. Pensez-vous que l'utilisation de l'oreillette a radicalement changé leur manière de jouer/parler/bouger/... ?

Oui et je ne suis pas sûre qu'on puisse encore parler de jeu. En ce sens que les acteurs d'un soir étaient des acteurs de profession, mais ils étaient dans l'exécution la plus stricte des ordres. Nous avons choisis des acteurs pour qu'ils ne se sentent pas mal à l'aise face au regard du public, mais tout le monde était capable au sens propre de faire ce qu'ils avaient à faire. Etre acteur leur permettait de se sentir plus facilement en confiance, d'être sur le plateau dans un milieu à la base connu. Plus que des acteurs nous étions face à des personnes. Ensuite bien-sûr, selon les indications plus ou moins libres, nous retrouvions l'acteur. Donner l'ordre de danser, ou faire le tigre sont interprétés différemment selon chacun, et là le jeu revient faire surface.

i. Par rapport au savoir-faire de l'acteur, que nécessite/met en jeu l'utilisation de l'oreillette ? En d'autres termes, quelles sont les qualités requises pour l'utilisation de l'oreillette par un acteur ?

Toujours cette histoire de confiance. Etre au présent et accepter ce qui vient, de l'oreillette, mais aussi la spontanéité qu'elle provoque en soi. Surtout ne pas réfléchir mais faire immédiatement ce qu'on entend.

j. Qu'est-ce que cela change pour le public ?

Le public est dans l'ignorance de ce qui se dit dans l'oreillette. Il ne voit donc le résultat de l'action. Il sait que l'acteur exécute des ordres qu'il n'entend pas, qu'il ne peut que deviner. Là encore demeure le plaisir dû à la spontanéité des acteurs sur scène.

8.5. Réponses de Julien Basler

a. Pouvez-vous préciser dans quel contexte vous avez participé à *La Traversée* ? (Année, lieu, etc.)

J'ai participé à ce spectacle en tant qu'acteur permanent en 2010-11 sur toute la tournée.

b. Pouvez-vous relater en quelques mots le dispositif du spectacle, selon votre point de vue ?

Des acteurs invités uniquement un soir étaient dirigés par nous, (quatre acteurs permanents) d'abord en sur scène, en chuchotant le texte dans leur oreille, puis depuis les loges, à l'aide d'oreillettes.

c. Pouvez-vous préciser quel était votre rôle dans ce dispositif ?

J'étais un des acteurs qui montrait les scènes à effectuer et dirigeait les acteurs d'un soir.

d. Quelles qualités étaient requises par vous dans ce dispositif ? Etaient-ce des qualités de comédiens à proprement parler ?

Oui, de jeu et d'écoute, ainsi qu'un peu d'improvisation.

e. A quoi deviez-vous prendre garde lorsque vous parliez aux acteurs ?

A différencier les ordres physiques (déplacements, mouvements...) des répliques à répéter. Créer un rythme entre ce qu'on donnait comme réplique dans l'oreillette, la répétition de cette réplique par l'acteur et la réplique suivante. Chevaucher un peu pour garder un rythme, mais pas trop, pour qu'il entende la réplique suivante.

[Pourrais-tu aussi me dire comment tu différenciais les les ordres physiques (déplacements, mouvements...) des répliques à répéter ? Le ton de la voix, ou des indices verbaux ?]

On disait "tu dis: ..." "Tu fais..." Et petit à petit, si le feeling était là, on disait juste "lève les bras" "dis ça"... Ou on interprétait la réplique. Parfois ils se trompaient mais ça donnait un effet comique.

f. Y a-t-il eu des interruptions, des accidents, pendant certaines représentations ? De la part du public, des comédiens « invités » ? Certains accidents étaient-ils prévus, simulés ?

Il y avait des accidents simulés. Peu de vrais accidents, mais c'est arrivé qu'une des actrices d'un soir n'ait plus de batterie dans son oreillette et qu'on ait dû faire dire à un autre acteur « Va dans les coulisses » pour lui changer la batterie.

[Peux-tu me donner un ou deux exemples de ces accidents simulés ?]

Une fausse engueulade entre les comédiens permanents avec l'appui des comédiens invités dirigés à l'oreillette. Un silence gêné des comédiens invités dirigé à l'oreillette, genre "qu'est-ce qu'on fait là?" Une panique générale dirigée à l'oreillette.

g. Quelles qualités donneriez-vous à la prestation des acteurs ? Pouvez-vous qualifier la « présence » des acteurs ? Leur rapport au « texte » ? Leur rapport au temps et à l'espace ?

Cela donne une présence étrange aux acteurs. Ils sont plus attentifs à ce qu'ils doivent exécuter qu'à la qualité de leur jeu, du coup c'est intéressant et performatif. Ils se laissent totalement aller et débranchent leur jugement.

h. Pensez-vous que l'utilisation de l'oreillette a radicalement changé leur manière de jouer/parler/bouger/... ?

Pas radicalement mais c'est sûr que ça décale le jeu.

i. Par rapport au savoir-faire de l'acteur, que nécessite/met en jeu l'utilisation de l'oreillette ? En d'autres termes, quelles sont les qualités requises pour l'utilisation de l'oreillette par un acteur ?

L'abandon de soi, un peu d'esprit contestataire, afin de ne pas se transformer en robot.

j. Qu'est-ce que cela change pour le public ?

Cela dépend du dispositif, mais à mon sens, cela ne change pas radicalement la perception d'une pièce. Mais je ne me rends pas compte de toutes les possibilités de cette technique, non plus.

8.6. Questionnaires sur l'expérience de l'oreillette,

Lola Riccaboni

a. Pouvez-vous préciser dans quel contexte vous avez utilisé l'oreillette ? (Spectacle, année, lieu, metteur en scène éventuel, etc.)

Viennoiserie, création novembre 2012 Théâtre de l'Usine Genève, mise en scène Dorothée Thébert avec collaboration de Lola Riccaboni

b. Pouvez-vous relater en quelques mots ce que vous aviez à faire sur le plateau ? (Répéter ce que vous entendiez dans l'oreillette, vous placer à certains endroits, effectuer certaines actions, etc.)

Répéter ce qu'il y avait dans l'oreillette, d'abord en restant en un point fixe, puis plus tard en me déplaçant pour aller « me placer » en un autre point.

c. Précisez quelle était la voix dans l'oreillette. (Autre comédien, metteur en scène, en direct ou enregistrée, etc.)

Dans un premier temps ma propre voix, dans un second une conversation entre la metteur en scène et moi-même, ces deux éléments ayant été enregistrés au préalable.

d. Si vous deviez qualifier la relation qui s'est établie entre vous et cette voix, entre vous et l'oreillette, quels adjectifs, quelles images utiliseriez-vous ?

Familière ! Ha maintenant c'est le moment de l'oreillette, mais avec en même temps une attention toujours aiguisée par le fait que je n'avais jamais fait le travail de « mémoriser » activement le texte.

e. De même, quel était votre rapport au texte ?

C.f. réponse 4

f. Et votre rapport au temps et à l'espace ?

Un rapport un peu modifié dans la mesure où mon attention était concentrée sur ce que j'entendais et tentais de reproduire le plus fidèlement possible. Le focus était donc mis sur une chose « interne ».

g. Pensez-vous que l'utilisation de l'oreillette a radicalement changé votre manière de jouer/parler/bouger/... ?

Pas dans mon parcours de comédienne dans l'absolu (l'usage de celle-ci ayant représenté une toute petite partie du projet, cependant, il est évident que le « jeu » à ce moment-là s'en trouvait « modifié » c'était d'ailleurs le but.

h. Par rapport au savoir-faire de l'acteur, que nécessite/met en jeu l'utilisation de l'oreillette ? En d'autres termes, quelles sont les qualités requises pour l'utilisation de l'oreillette par un acteur ?

Je dirais à la fois un certain lâcher-prise, (encore et toujours), doublé d'une grande concentration !

8.7. Réponses de Philippe Wicht

a. Pouvez-vous préciser dans quel contexte vous avez utilisé l'oreillette ? (Spectacle, année, lieu, metteur en scène éventuel, etc.)

Pour une performance de Karim Belkacem s'intitulant je crois « Le Vrai Débat » ? [ensuite, *Post-Hist*]

b. Pouvez-vous relater en quelques mots ce que vous aviez à faire sur le plateau ? (Répéter ce que vous entendiez dans l'oreillette, vous placer à certains endroits, effectuer certaines actions, etc.)

Répéter mot pour mot et avec l'intonation juste ce que disait Nicolas Sarkozy face à François Hollande (Alain Guerry, formidable ^^) lors du dernier débat présidentiel en direct sur France 2.

c. Précisez quelle était la voix dans l'oreillette. (Autre comédien, metteur en scène, en direct ou enregistrée, etc.)

Nico Sarkozy, live.

d. Si vous deviez qualifier la relation qui s'est établie entre vous et cette voix, entre vous et l'oreillette, quels adjectifs, quelles images utiliseriez-vous ?

Au début, c'était quelqu'un avec qui je n'étais pas d'accord, avec qui je luttais un peu. A la fin, je croyais à tout ce qu'il disait, comme si c'était ma conscience qui me dictait mes paroles. C'était comme un camarade, quelqu'un avec qui je partage les mêmes idéaux, les mêmes envies.

e. De même, quel était votre rapport au texte ?

Un rapport très étranger car je n'y connais rien à la politique et je n'emploie pas du tout le même vocabulaire. Mais un rapport aussi très admiratif vu le talent d'argumentation et de rhétorique de mon président.

f. Et votre rapport au temps et à l'espace ?

Assez serré, et très droit car mes paroles étaient adressées de manière très directe et très forte à la personne en face de moi. Un rapport western spaghetti, genre duel de cow-boys.

g. Pensez-vous que l'utilisation de l'oreillette a radicalement changé votre manière de jouer/parler/bouger/... ?

Oui. J'adoptais tous les clichés de la gestuelle des hommes politiques. Beaucoup de mains, de moues faciales, de positions du corps montrant ma confiance et ma puissance. L'oreillette était comme un joystick qui commande mon interprétation.

h. Par rapport au savoir-faire de l'acteur, que nécessite/met en jeu l'utilisation de l'oreillette ? En d'autres termes, quelles sont les qualités requises pour l'utilisation de l'oreillette par un acteur ?

Je pense qu'il faut une grande capacité d'écoute, de soi, de la voix dans la tête et de ses partenaires présents là ici et maintenant. Mais je crois aussi beaucoup de disponibilité et d'empathie dans son jeu, parce que ce n'est pas moi qui dicte les règles, c'est le mec dans l'oreillette.

8.8. Réponses d'Yves Adam

a. Pouvez-vous préciser dans quel contexte vous avez utilisé l'oreillette ? (Spectacle, année, lieu, metteur en scène éventuel, etc.)

Il s'agissait de LA TRAVERSÉE de Dorian Rossel... Au théâtre 2.21 [sic]. Je n'ai plus les dates.

b. Pouvez-vous relater en quelques mots ce que vous aviez à faire sur le plateau ? (Répéter ce que vous entendiez dans l'oreillette, vous placer à certains endroits, effectuer certaines actions, etc.)

Les comédiens professionnels engagés pour l'occasion furent conviés le jour-même de la représentation (unique pour les comédiens-à-oreillettes) par les comédiens de la compagnie qui jouaient tous les soirs avec d'autres comédiens-à-oreillettes.

Ces derniers étaient conviés 2h environ avant la représentation pour recevoir toutes les explications nécessaires: le canevas de l'histoire et les explications techniques.

Il s'agissait en fait pour les comédiens-à-oreillettes d'écouter les indications de jeu, de déplacement reçus par le comédien dont le rôle était joué.

c. Précisez quelle était la voix dans l'oreillette. (Autre comédien, metteur en scène, en direct ou enregistrée, etc.)

Le comédien dont je jouais le rôle dans la première partie. Interaction totalement en direct. Pour donner les instructions de texte et de jeu.

d. Si vous deviez qualifier la relation qui s'est établie entre vous et cette voix, entre vous et l'oreillette, quels adjectifs, quelles images utiliseriez-vous ?

Étrangère au début, complice ensuite! Sensation. De deux intelligences qui se mettent en action en parallèle.

Déresponsabilisation et donc sensation de liberté puisque ce n'est pas soi-même qui décide.

e. De même, quel était votre rapport au texte ?

En décalage donc en distanciation. Pas le temps de trop réfléchir

f. Et votre rapport au temps et à l'espace ?

On obéit et la conscience de l'espace est amoindrie puisque la concentration va à l'écoute . Le temps passe très vite car c'est amusant et il faut être également concentré.

g. Pensez-vous que l'utilisation de l'oreillette a radicalement changé votre manière de jouer/parler/bouger/... ?

Sur le moment oui! On fait et dit des choses qui ne nous appartiennent d'emblée.

h. Par rapport au savoir-faire de l'acteur, que nécessite/met en jeu l'utilisation de l'oreillette ? En d'autres termes, quelles sont les qualités requises pour l'utilisation de l'oreillette par un acteur ?

Une très bonne écoute et une grande concentration. Une souplesse de jeu aussi pour rapidement modifier les choses.

Un sérieux aussi pour éviter les fou-rires.

8.9. Réponses de François-Xavier Rouyer

1. Pouvez-vous préciser dans quel contexte vous avez utilisé l'oreillette ? (Spectacle, année, lieu, metteur en scène éventuel, etc.)

J'ai utilisé l'oreillette au cours d'un stage de formation continue donnée par le metteur en scène Robert Cantarella à la Manufacture en décembre 2012.

2. Pouvez-vous relater en quelques mots ce que vous aviez à faire sur le plateau ? (Répéter ce que vous entendiez dans l'oreillette, vous placer à certains endroits, effectuer certaines actions, etc.)

Les comédiens devaient répéter en temps réel ce qu'ils entendaient dans l'oreillette.

3. Précisez quelle était la voix dans l'oreillette. (Autre comédien, metteur en scène, en direct ou enregistrée, etc.)

Nous travaillions sur les voix des poètes et auteurs : Apollinaire, Cendrars, Char, Claudel, Céline, Artaud...

4. Si vous deviez qualifier la relation qui s'est établie entre vous et cette voix, entre vous et l'oreillette, quels adjectifs, quelles images utiliseriez-vous ?

L'image que j'utiliserais serait celle de la marionnette ou de l'hypnose. On entre dans un état de douce dépendance à la voix et, d'une certaine manière, on devient cette voix, on est traversé par elle. Il faut accepter cela, si on essaie de jouer la voix, de la dominer alors l'exercice n'est pas intéressant, c'est dans le lâcher prise qu'apparaît quelque chose de transcendant, proche même de la possession vaudou.

5. De même, quel était votre rapport au texte ?

On oublie le texte, on pourrait dire n'importe quoi, ou « nous faire dire » n'importe quoi grâce à ce système, « ça » parle en nous.

6. Et votre rapport au temps et à l'espace ?

Pour ce qui est de notre travail, aucun rapport à l'espace n'a été traité mais je ne doute pas que cela puisse se faire.

7. Pensez-vous que l'utilisation de l'oreillette a radicalement changé votre manière de jouer/parler/bouger/... ?

Radicalement oui, puisqu'on ne contrôle plus, on ne fait plus ces trucs de comédien sur lesquels on se repose habituellement.

Radicalement non puisque c'est toujours nous même mais comme investi par une force extérieure.

Une sorte de jeu parfait !

8. Par rapport au savoir-faire de l'acteur, que nécessite/met en jeu l'utilisation de l'oreillette ? En d'autres termes, quelles sont les qualités requises pour l'utilisation de l'oreillette par un acteur ?

Je pense justement qu'il n'y aucune qualité requise pour faire jouer quelqu'un avec l'oreillette, on pourrait faire jouer n'importe qui avec ce système puisqu'il n'utilise pas les règles habituelles et le « savoir-faire » du comédien. La règle à respecter étant de se laisser aller, de se laisser prendre, que celui qui est en jeu accepte d'être un passeur et non pas un interprète – ainsi il jouera vraiment !

8.10.Question. pour les spectateurs de *Faire le Gilles*,

François Gremaud

a. Pouvez-vous préciser dans quel contexte vous avez assisté à *Faire le Gilles* ? (Année, lieu, etc.)

J'ai vu deux captations filmées à la Ménagerie de Verre avant d'en voir deux représentations au Festival d'Avignon en été 2012.

b. Pouvez-vous relater en quelques mots le dispositif du spectacle, selon votre point de vue ?

Robert Cantarella fait un "re-enactement" de cours donnés par Gilles Deleuze à l'Université de Vincennes. Muni d'écouteurs qui lui font entendre un enregistrement d'époque, il reproduit le discours de Deleuze devant l'auditoire tandis qu'un collègue dans le public prend en charge les questions posées par les étudiants au cours de la leçon enregistrée.

c. Quelle qualités donneriez-vous à la prestation de Robert Cantarella ?

C'est une prestation que je trouve virtuose, parce que Cantarella donne l'impression d'être exactement à l'endroit où la pensée s'invente. Si l'on retrouve le débit et le vocabulaire propres au parler de Gilles Deleuze - que l'on reconnaît bien - Cantarella n'est pas dans l'imitation. Il reproduit au sens littéral : il y a certes "re" (dans le sens du re-enactement), mais aussi "production" (dans le sens où quelque chose se produit, ici et maintenant). La partition physique qu'il invente au fil de chacune des représentations est extrêmement touchante : elle ne singe pas mais accompagne la pensée, donnant à voir l'idée que la pensée de Deleuze est, justement, une pensée en mouvement.

d. S'agit-il, pour vous, d'une interprétation ?

Forcément. Peut-être pas dans le sens "traditionnel" d'un acteur composant un personnage, mais l'acte-même de "re-donner" la pensée de Deleuze, qui lui était propre, implique que celle-ci est forcément "interprétée". Ce n'est pas un cours de Deleuze, c'en est une interprétation, celle, singulière, de Robert Cantarella. Tout l'exercice d'ailleurs relève intégralement du "jeu" : Cantarella "joue". Là aussi, sa corporalité parle d'elle-même : ses mains, tantôt fermes, tantôt relâchées, qui décrivent dans l'espace tantôt des droites, tantôt des ronds indiquent qu'il ne se borne pas à répéter la parole, mais bien qu'il la met en jeu.

e. Y a-t-il eu la participation d'autres personnes, des interruptions, des accidents, pendant la représentation ? Pouvez-vous certifier que celles-ci étaient (im)prévues ?

Malheureusement, personne n'est intervenu pendant les représentations auxquelles j'ai assisté (sinon par des rires). J'écris "malheureusement", parce que Noëlle Renaude m'a raconté qu'un trouble naissait quand quelqu'un dans l'audience (un spectateur) posait soudain une question et que Cantarella ne répondait pas. Soudain, le "décalage spatio-temporel" devenait concret. J'aurais aimé voir ça.

f. Pouvez-vous qualifier la « présence » de Robert Cantarella pendant Faire le Gilles ?

C'est une présence très troublante, parce que Cantarella donne la sensation d'être là "absolument" (et sans doute l'est-il). Comme si, vraiment, la pensée s'inventait ici et maintenant. Or nous savons que ce n'est pas le cas. Nous savons aussi qu'il doit avoir un très léger temps d'avance sur nous, ne serait-ce que le temps d'entendre les mots juste avant de les dire. Il n'empêche, j'ai souvent été troublé par la vivacité d'esprit qui se manifestait comme "au-delà" du discours de Deleuze. J'ai l'impression que cette présence inouïe doit beaucoup à la concentration extrême qui est la sienne pendant l'exercice, qui l'oblige à ne jamais "lâcher" son attention.

g. Pouvez-vous qualifier le rapport au « texte » de Robert Cantarella pendant Faire le Gilles ?

S'agissant d'un texte "parlé-chanté", dans le sens où il a été écrit "dans l'espace" au moment-même de sa production avec une prosodie singulière (rythme propre, intonations, accentuations, ton, bref, une "mélodie"), je dirais déjà que c'est un rapport particulier : Cantarella a plus qu'un texte dans l'oreille, il a un "chant". J'y vois de fait un rapport à la "parole", à la "langue" plus qu'un rapport au texte à proprement parler. Ce que je veux dire, c'est que Cantarella bataille avec la "langue" de Deleuze, c'est son matériau de travail, ce avec quoi il ferraille. Ce que cette "langue" contient, le rapport au "texte" qui nous parvient est notre affaire, une affaire de spectateurs. Je note également que le rapport à la mémoire est déplacé : ce qui est dit n'a pas été appris mais entendu quelques centièmes de secondes plus tôt. J'ai l'impression que cela génère une sorte "d'urgence" de situation qui profite au "présent" de la parole qui se dit.

h. Et son rapport au temps et à l'espace ?

C'est intéressant parce que le rapport au temps est complètement imposé tandis que le rapport à l'espace est à inventer sans cesse. Pour avoir déjà pratiqué un exercice similaire dans KKQQ, je me permets une hypothèse : et si la contrainte absolue du rapport au temps lui permettait

justement de trouver d'avantage de liberté encore dans son rapport à l'espace ?

i. Pensez-vous que l'utilisation de l'oreillette a radicalement changé sa manière de jouer/parler/bouger/... ?

Oui, pour toutes les raisons évoquées ci-dessus.

j. Par rapport au savoir-faire de l'acteur, que nécessite/met en jeu l'utilisation de l'oreillette ? En d'autres termes, quelles sont les qualités requises pour l'utilisation de l'oreillette par un acteur ?

Je pense qu'il y a autant de réponses que d'usages différents de l'oreillette.

Dans le cas de "Faire le Gilles", j'imagine qu'il faut être particulièrement "disponible", parce que l'exercice demande une concentration inouïe, plus proche - tel que je le vois - de la performance que du jeu théâtral au sens traditionnel. C'est ce que je résumais tantôt par "présence absolue", parce qu'il faut être "absolument ici et maintenant", comme dans la performance.

Dans le cas de "La traversée" mise en scène par Dorian Rossel (avec des comédiens qui recevaient des indications de jeu et de textes par oreillette), cela devait aussi demander une grande attention des comédiens. Comme pour "Faire le Gilles", les participants ne faisaient l'exercice qu'une fois, sans doute les choses auraient-elles été appréhendées différemment s'il s'était agi de le jouer plusieurs fois.

Dans KKQQ, l'oreillette nous demandait d'être très concentrés, surtout parce que nous devons répéter un texte ralenti, qui du coup s'apparentait parfois plus à une succession de sons que de paroles.

L'oreillette peut peut-être permettre de déplacer certaines contraintes (moins de mémoire pour un autre rapport à la parole et à l'espace). Peut-être permet-elle, dans les exemples sus-cités, de faire apparaître un "être au plateau", avec un rapport au présent singulier (urgent), plutôt qu'un "savoir-faire". Surtout si le comédien découvre ce qu'il entend au moment où il l'entend, en représentation (ce qui est le cas pour les comédiens de "La Traversée", et aussi plus ou moins le cas de Cantarella, qui n'écoute la leçon de Deleuze que quelques heures avant la représentation).

Ces exemples n'ont par contre que peu à voir avec un comédien qui jouerait 100 fois Cyrano de Bergerac avec une oreillette pour être sûr de ne pas oublier son texte. Dans ce cas, je pense que l'oreillette peut "déstresser" le comédien de son angoisse du trou blanc, comme le faisait le souffleur. Ce qui sans doute change également son rapport au jeu, mais pas d'une manière aussi radicale que dans "Faire le Gilles".

Dans les exemples où le jeu que produit l'usage de l'oreillette m'intéresse, l'oreillette est toujours utilisée comme "moyen", jamais comme fin.

L'utilisation de l'oreillette dans "Faire le Gilles" est le "moyen" qui permet le rapport à la langue de Deleuze (ce que j'expliquais tantôt), qui permet d'expérimenter ce fantastique concept de "déplacement spatio-temporel à l'échelle 1:1" et qui donne à Cantarella la possibilité de gérer la situation sans avoir à se préoccuper de questions de mémoire (qui, ici, n'auraient aucun sens).

Dans "La Traversée", c'est un ressort dramaturgique : elle est le moyen qui permet de montrer des comédiens effectuer réellement une "traversée".

Dans KKQQ, elle est le moyen d'assurer la synchronisation globale du spectacle.

Je relève cela, parce qu'il me semble que dans ces exemples, l'oreillette effectue certes des déplacements très intéressants par rapport au "savoir-faire" du comédien, mais ce sont comme des "bonus" (des chances, ou des opportunités) qui découlent d'idées pour la réalisation desquelles l'oreillette s'est imposée comme "moyen".

k. Qu'est-ce que cela change pour le public ?

Là encore, cela dépend des usages que l'on en fait.

Dans les exemples que j'affectionne, cela permet en tout cas de voir un endroit de jeu singulier, qui rompt certaines habitudes que nous avons, en tant que spectateurs. D'être un peu déroutés, ce qui est une des choses que je recherche en allant au théâtre.

8.11. Réponses de Philippe Wicht

a. Pouvez-vous préciser dans quel contexte vous avez assisté à Faire le Gilles ? (Année, lieu, etc.)

J'ai assisté à Faire le Gilles durant le dernier festival d'Avignon, soit en juillet 2012.

b. Pouvez-vous relater en quelques mots le dispositif du spectacle, selon votre point de vue ?

Cantarella nous accueille dans une sorte d'auditorium d'université. Il prend la place du professeur donnant un séminaire composé par Gilles Deleuze. Un séminaire sur le cinéma de Duras si je me rappelle bien. Nous sommes donc à la place des élèves. Il est équipé d'une oreillette dans

laquelle passe la voix de Deleuze. Les intonations, les hésitations, les changements de ton, etc., tout passe par lui.

c. Quelle qualités donneriez-vous à la prestation de Robert Cantarella ?

Le respect et l'admiration qu'il porte à Deleuze et à sa philosophie se ressentent fortement, ce qui est très beau et très captivant. En même temps, il s'amuse avec cette matière théorique et avec sa personnalité et celle de Deleuze, ce qui place son interprétation sur deux perceptions. Une perception de l'acteur Cantarella qui joue et se joue des caractéristiques d'un autre, et une perception plus « incarnée », lorsqu'on oublie que c'est Deleuze qui lui souffle tout dans l'oreille et qu'on écoute réellement le professeur Cantarella.

d. S'agit-il, pour vous, d'une interprétation ?

Oui, complètement. Parce qu'il n'essaie pas d'imiter Deleuze, il dialogue avec lui. C'est-à-dire qu'il ne retranscrit pas Deleuze, mais il essaie de faire siennes les paroles du philosophe avec sa propre gestuelle, sa voix, son regard.

e. Y a-t-il eu la participation d'autres personnes, des interruptions, des accidents, pendant la représentation ? Pouvez-vous certifier que celles-ci étaient (im)prévues ?

Il y a eu quelques questions posées par un homme. Je ne peux pas certifier que c'était prévu mais vu que nous assistons à un cours de Deleuze qui a été enregistré, j'imagine que les étudiants originels ont posés des questions qui apparaissent donc logiquement dans la performance sous les traits d'un autre acteur que Cantarella.

f. Pouvez-vous qualifier la « présence » de Robert Cantarella pendant Faire le Gilles ?

Détendue, concentrée, passionnée, solitaire.

g. Pouvez-vous qualifier le rapport au « texte » de Robert Cantarella pendant Faire le Gilles ?

Sacré et enjoué.

h. Et son rapport au temps et à l'espace ?

Le temps est celui de la durée du séminaire. Donc un temps passé mais rafraîchi par le fait de le revivre. Je dirais un rapport au temps « réactionné ».

L'espace « spatial », il le détient dès le début vu qu'on est tous là pour l'écouter donner un cours. Il n'a donc pas besoin de l'occuper plus que ça. Par-contre, il occupe l'espace de parole très puissamment sans montrer

aucune difficulté de fatigue ou d'égaré, ce qui est pour moi la force de son travail. Tout paraît très facile parce que j'imagine extrêmement travaillé et étudié.

i. Pensez-vous que l'utilisation de l'oreillette a radicalement changé sa manière de jouer/parler/bouger/... ?

Je pense que l'oreillette peut retenir certains réflexes corporels et langagiers, car c'est elle qui détient le fil narratif, auditif et sensitif. Il ne peut pas prendre trop de libertés, il doit rester très concentré pour ne rien perdre des paroles de Deleuze.

j. Par rapport au savoir-faire de l'acteur, que nécessite/met en jeu l'utilisation de l'oreillette ? En d'autres termes, quelles sont les qualités requises pour l'utilisation de l'oreillette par un acteur ?

Je pense qu'il faut une très grande capacité de concentration et en même temps de quiétude. Il y a quand même des spectateurs qui sont là. Il doit donc être disponible pour eux, pour lui-même (qu'est-ce qu'il ressent ? qu'est-ce qu'il pense durant sa performance ?) et pour la bande qui le tire en avant. Cela nécessite donc une très grande qualité de présence et de technique d'acteur.

k. Qu'est-ce que cela change pour le public ?

Le spectateur est « complice » de la performance. C'est ce qui me plaît beaucoup. Il sait que l'acteur suit une ligne implacable. Une erreur ou un retard à la fidélité de l'enregistrement peut tout faire foirer. Il faut donc être très généreux avec lui, lui donner un espace de concentration et d'attention très forte.

8.12. Réponse d'Yves-Noël Genod

Je suis incapable de répondre à ce questionnaire, désolé. Je n'ai pas d'expérience personnelle de l'oreillette. Je n'ai aucune idée de ce que ça change ou que ça produit. J'ai écouté Robert Cantarella de tout mon cœur, mais je serais bien incapable d'analyser ma réception.

Bon travail,

YNG

8.13. Questionnaires aux spectateurs de *La Traversée*,

Carmen Jaquier

a. Pouvez-vous préciser dans quel contexte vous avez assisté à La Traversée ? (Année, lieu, etc.)

Il y a environ quatre ans.

Au 2.21 [sic]

b. Pouvez-vous relater en quelques mots le dispositif du spectacle, selon votre point de vue ?

Un groupe de comédien organise l'événement.

Ils "engagent" un groupe d'acteurs, de quidams, d'amis et les dirigent à l'aide de talkie-walkie.

c. Quelle qualités donneriez-vous à la prestation des acteurs ?

Ils jouent à un jeu.

La performance ne me donne pas envie de "juger" la qualité des acteurs.

d. S'agit-il, pour vous, d'une interprétation ?

Un mélange entre improvisation, interprétation.

e. Y a-t-il eu la participation d'autres personnes, des interruptions, des accidents, pendant la représentation ? Pouvez-vous certifier que celles-ci étaient (im)prévues ?

Oui. C'est du moins ce que j'ai pensé. J'ai pensé qu'ils étaient imprévus...

f. Pouvez-vous qualifier la « présence » des acteurs pendant La Traversée ?

Je n'ai pas su répondre...

g. Pouvez-vous qualifier le rapport au « texte » des acteurs pendant La Traversée ?

Je ne me souviens pas du texte, c'est lointain.

J'ai le sentiment qu'il n'y en avait pas.

Pourtant je sais que Dorian a travaillé à partie de ce texte.

h. Et leur rapport au temps et à l'espace ?

Espace très petit, très joueur.

Temps sans limites, apparition, disparition.

Très furtif, impalpable, sans règles.

i. Pensez-vous que l'utilisation de l'oreillette a radicalement changé leur manière de jouer/parler/bouger/... ?

Oui. Leur attention était différente.

j. Par rapport au savoir-faire de l'acteur, que nécessite/met en jeu l'utilisation de l'oreillette ? En d'autres termes, quelles sont les qualités requises pour l'utilisation de l'oreillette par un acteur ?

Etre capable de faire plusieurs choses en même temps.

k. Qu'est-ce que cela change pour le public ?

Il y a une autre dimension, un autre espace, du hors champs.

C'est déstabilisant et intrigant.

La machine [à l']arrière devient visible.