

MEMOIRE DE MASTER OF ARTS IN THEATRE
ORIENTATION MISE EN SCENE

LA MANUFACTURE, HES.SO
PROMOTION 2015-17

PIERRE LEPORI

DIRECTIONS **S** D'ACTEURS

AU POINT D'ESOUFFLEMENT DU VOULOIR DIRE

JOURNAL D'UNE FORMATION

LAUSANNE, MAI 2017

PLAN

#1	LA QUESTION DE LA QUESTION	p. 3
#2	OGM (DÉCEMBRE 2015)	p. 11
#3	GHOST (AVRIL 2016)	p. 23
#4	CONSEIL (OCTOBRE 2016)	p. 36
#5	ÉTUDE DE CAS (2015-17)	p. 44
#6	ARIEL (MAI 2017)	p. 61

TUTORAT: Jean-Yves Ruf

RELECTURE ET REMERCIEMENTS: Yari Bernasconi, Maria Da Silva, Marie Fourquet, Elena Jurissevich, Katy Ytak, Arno Renken.

NOTE: Dans ce mémoire, pour une meilleure lisibilité de l'ensemble, j'ai renoncé à l'usage systématique des inclusifs de genre et des épïcènes, avec toutes mes excuses pour cette attitude utilitaire et sexiste.

PREMIER ENTRETIEN: LA QUESTION DE LA QUESTION

CARNET

Tu t'en doutes, la première salve de questions va se composer de méta-questions; questions de forme. Pourquoi avoir choisi l'entretien?

Je ne sais pas si l'entretien est un dispositif judicieux. Je suis conscient de ses limites, dès les premiers mots: une certaine coquetterie, une affectation candide. Je feins deux voix – les deux *miennes*, pourtant aucune ne l'est au sens strict, car je suis en train d'écrire. C'est une tentative: d'abord une forme de journal intime. Pour celles et ceux qui le pratiquent, comme lecteurs ou auteurs, la référence au *diario* sonnera évidente: dans un journal, ce n'est pas l'intime qui prime (Foessel¹), mais le présent, la dislocation de la présence dans un suivi temporel; jusqu'à la mort (Pasolini²). Et la possibilité de saisir une généalogie de soi-même; d'en accepter la tension électrique, la *Spannung* (Kracauer³). Ce mémoire-entretien se dit par une série de dialogues qui se superposent, se suivent; suite d'approches, de mouvements *vers*. De plus, cet entretien pourrait se doubler d'autres entretiens (Derrida⁴); ce travail est fortement lié aux deux ans de formation à la Manufacture, c'est l'établi d'une série de rencontres, d'expériences, de confrontations qui ont changé mes positions et détricoté quelques aprioris. Il y aura donc une forme réflexive d'observation, entre pratique et théorie. Ce

Foessel: Le monde moderne n'a pas inventé l'intime, mais sa possibilité, c'est-à-dire les conditions qui permettent son institution. En consacrant le droit des individus à nouer des liens hors de la tradition, et en obligeant l'état à reconnaître la validité de ces liens, la modernité installe l'intime hors de la compétence sociale. Par là, elle lui confère une fonction critique.

Pasolini: En même temps que je projetais et que j'écrivais mon roman, c'est-à-dire que je recherchais le sens de la réalité et j'en devenais maître, justement dans l'acte créatif que cela implique, je désirais aussi me libérer de moi-même, c'est-à-dire mourir. Mourir da ma création : mourir comme on meurt, en effet, en accouchant : mourir comme on meurt, en effet, en éjaculant dans le ventre maternel.

Kracauer: La réalité n'est pas un état, elle est une épreuve (...), elle est un chemin ou un processus.

Derrida: Pliée entre l'universel et l'idiomatique, entre le schème normatif et l'événement, la langue est accessible aux greffes, transformations, expropriations les plus radicales.

¹ Michaël Foessel, *La Privation de l'intime*, Paris, Seuil, 2009, p. 107.

² Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Torino, Einaudi (Supercoralli), 1992, p. 419. Les citations de l'italien sont traduites pour l'occasion (sauf indication contraire).

³ Siegfried Kracauer, *Le Roman policier*, Paris, Payot, 1981, p. 135.

⁴ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996, p. 116.

qui pourrait donner lieu à un polilogue aux multiples voix, qui détourne la facilité dialectique. Enfin, il s'agit de déjouer des formes plus dures, plus académiques et habituelles de composition textuelle.

Tu as parlé de dialectique et je perçois un léger agacement. Pourtant le dialogue est la forme même de la maïeutique. Pourquoi la redouter?

Disons plutôt que j'ai des réserves. Tu as raison de le rappeler, la dialectique est une forme rhétorique qui fait le tri (*dialegein*) entre les options d'un discours, pour avancer de faille en ajustement. Pourtant, dès que tu introduis ce terme, nous sommes dans les villes invisibles du cartésianisme, au pied du matérialisme dialectique, ce qui me semble bien loin de nos préoccupations théâtrales. Il s'agit plutôt, dans la forme de l'entretien, d'ouvrir sur la dérive, la conversation (Benmakhlouf⁵). De mettre en mouvement le langage, d'une manière peut-être un peu artificielle. Ce qui m'intéresse dans l'entretien, c'est justement sa théâtralité, son *respirer* (Novarina⁶).

Tu évoques le journal intime. Si je comprends bien, il s'agit de retrouver par l'entretien une pensée qui découle de l'étant, et qui avance d'échecs en reprises. S'agit-il de déjouer la voix unique d'une *Autorschaft*?

Oui, un peu. Même si la référence heideggerienne est excessive. Il serait plus théâtral de regarder du côté d'Armand Gatti: le grand dramaturge français, en s'appuyant sur la théorie des cordes, a mis en place le principe de la corbeille à papier (Gatti⁷).

Benmakhlouf: Contrairement au discours juridique qui hiérarchise les priorités et qui a une suite et un ordre, la conversation considère tous les sujets comme «égaux» et accueille comme naturelle la digression.

Novarina: Il faut replacer les mots dans leur dépense, leur marche, leur chemin, leur passion, dans leur voie ardente. Le langage doit être remis au feu. Notre corps est emporté avec la pensée. La respiration donne ordre de traverser, nous rappelle que nous sommes des animaux de passage.

Gatti: Corbeille à papier (...) où des fragments, des morceaux, des pans entiers d'œuvres se rencontrent, se retrouvent et où les mots continuent à vivre cette aventure de liberté qui ne devrait jamais les quitter.

⁵ Ali Benmakhlouf, *La conversation comme manière de vivre*, Paris, Albin Michel, 2016, p. 25.

⁶ Valère Novarina, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, p. 27.

⁷ *Lexique parlé*, in Armand Gatti, *Journal illustré d'une écriture*, Paris, Artefact, 1987, p. 212.

Chaque acte d'écriture envoie aux oubliettes les options parallèles, ce qu'on appelle en littérature le paratexte et le hors-champ au cinéma; mais cette vie du langage ne cesse d'exister, en creux, tel un secret. Une vision d'autant plus fascinante que Gatti la double d'une préoccupation politique, de «multiplicité des locuteurs»⁸.

Ces premières remarques liminaires sont déjà proches du thème que tu aimerais explorer... tout est question de langage, non?

Oui, mais il ne faut pas trop anticiper. Quitte à perdre un peu de temps, comme tu dis, dans les préliminaires. Bien entendu, tout est question de langage, de ses vallons et de son corps (Régy⁹); mais nous allons aborder plus tard des concepts comme la *crypte* derridienne et *l'œuvre à venir* de Blanchot, si proches des intuitions de Gatti. Pour l'instant, je te propose de discuter la décision de *composer* le mémoire en entretien; en sachant que oui, mon espoir – comme tout artiste – est de trouver un point de fusion de la forme et du contenu. Ce mémoire va essayer de penser l'émergence de la créativité chez l'acteur; et ne veut pas planter tout de suite ses deux pieds sur le socle – culturellement induit – d'une parole figée. Il s'agit pour moi de me prêter au jeu d'une aporie: le besoin d'une assise textuelle qui ne soit pas dupe des implicites politiques de la prise de parole. Il y a là une préoccupation constructiviste (presque luhmanienne), une attention à la censure implicite du langage qui me vient de Bourdieu et de la théorie *queer* (Butler¹⁰). Pour l'instant, *in limine*, je peux admettre que l'entretien est

Régy: Il faut pour l'acteur se mettre en situation d'attendre les directives de l'inconscient et à ce moment-là, on trouve comment bouger, on trouve comment parler et on s'aperçoit que l'écriture est une commande qui ordonne dans nos esprits comment la délivrer, ordonne comment exprimer le plus secret, le plus enfoui de ce qui se cache à la fois au cœur de l'être et au cœur de l'écriture.

Butler: La censure précède le texte (j'entends ici par «texte» à la fois les «discours» et d'autres expressions culturelles) et elle est en un certain sens responsable de sa production.

⁸ Lucile Garbagnati, Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Armand Gatti : l'arche des langages*, Éditions de l'Université de Dijon, 2004, p.23.

⁹ Claude Régy, *Du Régat pour les vautours*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2016, p. 47.

¹⁰ Judith Butler, *Le Pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, Paris, Amsterdam, 2004, p. 176.

la forme d'une parole qui commence à se diffracter. Mais nous sommes bien sûr dans une fiction.

Notons au passage que le dialogue a été, du *Quem queritis?* jusqu'à *Atteinte au langage*, la forme type du théâtre occidental¹¹. Imagines-tu cette forme textuelle sous l'égide du flux et de la libre parole (Artaud¹²)?

Libre, je ne sais pas. C'est vraiment un mot gonflé. Mais le flux, avec sa dérive, la logorrhée, m'appartiennent profondément, pour des raisons à la fois physiques et psychiques. J'ai été frappé d'une forme particulière d'anorexie, pendant mon enfance, suite à un épisode d'abandon et de déshydratation aux premiers mois de mon existence. Jusqu'à sept ans, ma croissance a été perturbée par une difficulté digestive qui a pris la forme (je m'excuse d'être cru) d'une constante diarrhée. J'ai donc un rapport assez particulier avec l'idée de la liquéfaction, et du processus de solidification du corps et des idées. J'ai abordé en partie cette angoisse, et la quête d'une peau-de-mots¹³, dans mon travail littéraire (Lepori¹⁴). Par contre, la forme par laquelle j'ai exprimé jusqu'à maintenant mes idées (dans des contributions à l'euristique ferme) ne m'a jamais permis de m'abandonner à une démarche intellectuelle fluide. Entendons-nous bien, je ne crois pas du tout qu'une solide écriture scientifique soit castratrice, une entrave à l'expression. Il s'agit d'un format et on cherche toujours sa propre liberté à l'intérieur d'un dispositif énonciatif. Mais dans la situation présente, j'ai la chance d'une ouverture nouvelle, par la plasticité des

Artaud: Ces symboles qui sont le signe de forces mûres, mais jusque-là tenues en servitude, et inutilisables dans la réalité, éclatent sous l'aspect d'images incroyables qui donnent droit de cité et d'existence à des actes hostiles par nature à la vie des sociétés. Une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, libère l'inconscient comprimé, pousse une sorte de révolte virtuelle et qui d'ailleurs ne peut avoir tout son prix que si elle demeure virtuelle, impose aux collectivités rassemblées une attitude héroïque et difficile.

Lepori: Gayle a souri. Puis elle m'a dit que c'était pareil pour elle. Dans les spectacles en revanche, elle trouve un apaisement. Ce n'est pas parce que la vie et l'art sont deux mondes dont le second provoquerait la catharsis du premier. Mais nous passons notre vie à chercher une peau qui nous empêche de nous évaporer (dans la joie, dans l'orgasme, dans la souffrance brutale). Et l'art, pour nous, est cette membrane, l'art, rempart contre la peur [*l'arte ci salva*].

¹¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, pp. 209-221.

¹² Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard Folio, 1964, p. 40-41.

¹³ Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre: essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Gallimard, 1981.

¹⁴ Pierre Lepori, *Sexualité*, Lausanne, Editions d'en bas, 2011, p. 54.

formes de mémoire préconisée par une école d'art. L'opposition entre intellectuel et créateur s'offre une trêve au nom d'une pensée de l'action et d'une action de la pensée, dont l'incarnation ne se réduit pas à la performance théâtrale (le volet pratique de l'examen final). Tombent, si nous le désirons, les injonctions qui voudraient un travail de mémoire inscrit dans un canevas découpant la matière vivante en sections, chapitres, paragraphes. Je choisis une autre forme temporelle, celle d'un dialogue-entretien. Cela n'aurait guère de sens, s'il ne s'agissait que d'une coquille (Derrida¹⁵), du palimpseste artificiel qui absorbe, ingurgite le travail sur le terrain. Mais l'ambition de cette démarche est celle d'aborder le processus créatif dans ce qu'il a d'informe, d'esquisser un atlas des instances aurorales de la textualité théâtrale et littéraire. Certes, je m'expose, en adoptant ce dispositif ouvert, à l'aléa du débordement; d'autant plus que le revers de la médaille de l'anorexie infantine réside dans la gourmandise (Brillat-Savarin¹⁶). Mais je compte sur un usage synthétique des questions pour écumer la fluidité.

Il est temps, justement, d'une question pour barrer ce flux. Une question banale, un peu maligne même (pour ce qui est des questions méchantes, j'en ai une deuxième en réserve)...

Le choix de l'entretien n'est-il pas une habitude que tu as acquise au cours de vingt ans de journalisme, une facilité?

Nous risquons d'être très loin du journalisme tel qu'il se pratique dans le temps présent, hélas. Il m'est arrivé d'interviewer d'une manière assez corsée quelques intellectuels ou artistes (notamment pour les revues), parfois

Derrida: Coquille. J'aime le double-sens de ce mot, là où la langue fourche, un vide se crée, comme un mot circoncis, blessure du poème.

Brillat-Savarin: La gourmandise est un des principaux liens de la société; c'est elle qui étend graduellement cet esprit de convivialité qui réunit chaque jour les divers états, les fond en un seul tout, anime la conversation, et adoucit les angles de l'inégalité conventionnelle.

¹⁵ Jacques Derrida, *Schibboleth, pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986, p. 97-8.

¹⁶ Brillat-Savarin, *Pysiologie du goût, Méditation IX*, Paris, Flammarion (Champs Classiques), 2009, p. 147.

même pour le Net. Et j'ai eu la chance, en sens inverse, de répondre à des entretiens fouillés à propos de mon travail littéraire. Mais il s'agit d'opportunités rares. La vérité, c'est que j'ai dû apprendre, en vingt ans de journalisme, la simplification, notamment en milieu radiophonique, où l'on tend de plus en plus vers le *talk*. Par contre, j'ai pu expérimenter des formes d'entretien fines dans un autre cadre, proche de notre contexte: la recherche en histoire du théâtre. Pour ma thèse et pour la monographie consacrée au metteur en scène Alberto Canetta, j'ai réalisé – comme d'usage – beaucoup d'interviews avec les témoins. Et là, la «question de la question» est vraiment intéressante (Derrida¹⁷). Dans les entretiens en histoire du théâtre, il faut être attentif à la fois à ne pas projeter les questions posées sur une histoire préalablement conçue (que ce soit de la part de l'historien ou même du témoin (Ricœur¹⁸) et à provoquer par l'empathie le déclenchement du processus mémoriel. Il s'agit d'un équilibre précaire: il faut engendrer du récit, tout en gardant l'esprit ouvert à sa généalogie, aux sous-entendus, aux non-dits; ce type d'entretien – bien loin des standards journalistiques – est forcément plus intéressant pour le processus de recherche qui nous occupe.

L'objection me semble évidente: en étant à la fois le questionnant et le questionné, il est difficile d'imaginer que les questions que je pose ne contiennent pas déjà l'impensé de tes réponses, parce que nous sommes à peu près la même personne. Ne faudrait-il pas oser une vraie confrontation?

C'est une option que je n'exclus pas. Mais je ne négligerais pas non plus la question de

Derrida: (L'entretien) risque toutes les gratifications d'un jeu. Comme si quelqu'un jouait l'autre, qu'il est aussi, interprétant un rôle qui est le sien sans coïncider avec lui, un rôle en partie dicté par l'autre et avec lequel il faut ruser.

Ricœur: Dire que tel événement rapporté par l'historien a pu être observé par des témoins du passé ne résout rien: l'énigme de la *passéité* est tout simplement déplacée de l'événement rapporté au témoignage qui le rapporte. L'avoir-été fait problème dans la mesure exacte où il n'est pas observable, qu'il s'agisse de l'avoir-été de l'événement ou de l'avoir-été du témoignage. La *passéité* d'une observation au passé n'est pas elle-même observable, mais mémorable.

¹⁷ Jacques Derrida, Antoine Spire, *Au-delà des apparences*, Latresne, Le bord de l'eau, 2002, p. 56.

¹⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit, I*, Paris, Seuil, 1985, p. 284.

l'impensé, car nous sommes une fois de plus au cœur du sujet: explorer la part d'ombre du langage, les failles qui s'ouvrent «au point d'essoufflement du vouloir dire»¹⁹. Je ne vois pas pour quelle raison une auto-interrogation ne serait pas soumise à cette part d'impensé de la crypte, à l'exercice d'écoute (Brook²⁰). S'auto-interroger est une maïeutique proche de celle qu'expérimente l'écrivain qui découvre les pensées d'un personnage; ou le comédien qui trouve la respiration de son rôle. N'oublions pas Pirandello²¹, qui raconte (vingt ans avant la composition des *Six personnages en quête d'auteur*) les visites réitérées de ces feux-follets, de ces silhouettes («*personaggi da farsi*») qui frappaient à la porte de son bureau. Ce n'est pas seulement une mise en abyme (un auteur qui devient personnage, comme chez Pessoa ou le Paul Auster de la *Trilogie américaine*), mais la description d'un processus créatif rattaché à la figure du spectre (Pirandello était proche de la théosophie²²).

J'ai gardé en réserve une autre question maligne, elle est liée à ce que tu viens de dire à propos du dédoublement. Cette façon d'alimenter la poussée analytique n'est-elle pas une ruse pour anticiper les objections futures? Si toi-même tu te contredis, quelle place ont les autres pour te questionner?

J'ai en partie répondu, je crois. Mais on est bien d'accord que je ne peux pas feindre l'ingénuité: oui, je pourrai toujours devancer par le jeu de la dialectique les contestations extérieures, mais je ne vois pas une grande utilité à abuser de cette option rhétorique.

Brook: Ce que le metteur en scène a besoin de développer le plus dans son travail, c'est un sens de l'écoute. Jour après jour, tout en intervenant, en commettant des erreurs ou en regardant ce qui se passe à la surface, il doit écouter à l'intérieur, écouter les mouvements secrets du processus caché. C'est au nom de cette écoute qu'il sera constamment insatisfait, qu'il continuera à accepter et à rejeter jusqu'à ce que tout à coup son oreille intérieure entende le son qu'elle espérait, et que son œil voie la forme qui attendait pour apparaître.

Pirandello: Toutes ces vérités que la conscience refuse. Je les extrais du secrets des sens, ou à l'envie, les plus angoissantes, des nappes profondes de l'instinct. J'en ai inventées tellement, au village, qu'ils me forcèrent à la fuite, cernés par les scandales. Maintenant, je m'essaie à les décomposer en fantômes, en chimères. Ombres qui passent. Avec ces amis, je m'acharne à délayer la réalité elle-même sous la forme d'une clarté diffuse; et je répands, en flocons de nuages colorés, l'âme, dans la nuit qui rêve.

¹⁹ Jacques Derrida, *Positions*, Minuit, Paris, 1972, p. 23.

²⁰ Peter Brook, *Points de suspension*, 1992, p. 239.

²¹ Luigi Pirandello, *I giganti della montagna*, *Maschere Nude*, IV, Milano, Mondadori, 2007, p. 901.

²² Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, p. 55.

Mais ce texte est un combat, un kata, qui se présente comme une dérive, mais n'est pas pour autant dépourvu de stratégies (Debord²³) Tu oublies par contre la question la plus difficile: l'exercice de l'entretien pourrait laisser croire à une expérience close et rétrospective; je vais jouer le jeu de l'interviewé qui, tout en montrant une modestie de rigueur, est dépositaire d'une science. C'est donc à un geste paradoxal que nous allons nous livrer, car personne n'ignore que je suis ici un élève et que j'apprends, je cherche. Mais il est temps d'arrêter ces préliminaires méta-discursifs, pour essayer de cerner provisoirement notre objet d'étude.

Debord : La part de l'aléatoire est ici moins déterminante qu'on ne croit. (...) La dérive, dans son unité, comprend à la fois le laisser-aller et sa contradiction nécessaire: la domination des variations psychogéographiques par la connaissance et le calcul de leur possibilité. (...) Le terrain passionnel objectif où se meut la dérive doit être défini en même temps selon son propre déterminisme et selon ses rapports avec la morphologie sociale.

²³ Guy Debord, *Théorie de la dérive* (1956), *Œuvres*, Quarto Gallimard, 2006, p. 251.

DEUXIÈME ENTRETIEN: OGM (DECEMBRE 2015)

Commençons par le commencement. Au début, le titre de cette recherche était une citation de Patrice Chéreau²⁴ : « provoquer en eux la naissance de quelque chose ». Est-ce le point de départ?

Oui, bien sûr, et la citation n'a de sens qu'en tant que coagulation de quelque chose qui a mûri (dans la réflexion, dans l'action, à la croisée de deux). Dans le même entretien, Chéreau parle d'une mise en scène qui « provoque (...) leur imaginaire » et semble vraiment faire écho à une interrogation qui me suit depuis le début de ma formation. Qui ouvre, enrichit la boîte à outils (Foucault²⁵). Mon questionnement surgit d'un manque, à la fois technique et ontologique: on dit souvent que pour apprendre à diriger les comédiens il faut l'avoir été à son tour. Eh bien, je n'ai rien, vraiment rien d'un comédien (même si je peux me reconnaître parfois dans le rôle de *performeur*²⁶). Dois-je donc oublier la direction d'acteurs et ne point questionner cette pratique? Ou puis-je trouver ailleurs, non pas des pratiques – que je vais forcément acquérir –, mais des repères qui ancrent mon vécu de metteur en scène dans une conscience et une puissance d'agir?

Il s'agit donc avant tout d'une impasse humaine et – j'ose? – biographique?

Une précision importante: j'ai été brièvement comédien, dans ma jeunesse, mais cela n'a

Chéreau: Diriger les acteurs ne veut pas dire les utiliser, mais provoquer en eux la naissance de quelque chose, les modifier, faire que l'émotion du spectacle passe par eux, par la rareté de leur nature, à leur insu ou non.

Foucault: (...) traitez mon livre comme une paire de lunettes dirigées sur le dehors, eh bien, si elles ne vous vont pas, prenez-en d'autres, trouvez vous-même votre appareil qui est forcément un appareil de combat.

²⁴ Entretien de Patrice Chéreau avec Emilie Copfermann, in *Travail théâtral*, avril-juin 1973, puis in Sophie Proust, *La direction d'acteurs*, Vic la Gardiole, L'Entretemps éditions, 2006, p. 50.

²⁵ Michel Foucault, *Dits et Ecrits*, II, Paris, Gallimard, 1994, p. 315.

²⁶ Clémentine Colpin, *De la performativité du jeu de l'acteur dans le théâtre de mise en scène. Vers une mise en scène de l'image d'autrui*, Mémoire de Master, La Manufacture, juin 2015.

jamais été mon désir. Je souhaitais vivre le théâtre, dans l'Italie à l'orée des années '90, il n'y avait pas d'autres approches possibles. Mais j'étais malheureux sur scène, peu à l'aise avec mon corps et je n'ai jamais eu du plaisir à la répétition (un terme qu'il faudra interroger par la suite). Ma passion théâtrale ne faisait pas de doute, elle m'habite depuis mes 10 ans, mais j'ai donné la priorité au cursus universitaire – et critique – par la suite, avec bonheur. Vingt ans plus tard, je bute toujours sur la même question. Je ne comprends pas ce qu'est un comédien, il est pour moi forclos, hors de ma sphère symbolique. Je pourrais éluder la question et devenir un metteur en scène qui travaille des images et non pas des corps (à la manière d'un Wilson). Pourtant cette limite – qui est une marge (hooks²⁷) – m'incite à voir plus loin, car l'interrogation sur le jeu devient une question morale, humaine et artistique (Chéreau²⁸).

Tout cela est bien beau – et un brin théorique.

J'aimerais rester plus proche de ton expérience (Foucault²⁹). À partir de l'automne 2015, tu suis le cursus « Mise en scène » de la Manufacture; après un long parcours et avec le désir de poursuivre ton chemin dans le théâtre. Tu as suivi deux ateliers de directions d'acteurs. Sauf erreur, le premier, dirigé par Oscar Gómez Mata en décembre 2015, a été particulièrement douloureux et accablant, pourquoi?

J'attendais et redoutais cette confrontation avec les comédiens; et avec un artiste que je suis en tant que critique depuis longtemps, bien connu pour ses qualités de directeur

hooks: Espace d'ouverture radicale [...] dans lequel la profondeur est absolue. Trouver un chez-soi dans cet espace est difficile mais nécessaire. Ce n'est pas un lieu sûr. On y est constamment en danger. On a besoin d'une communauté capable de résistance.

Chéreau: Ceux auprès desquels j'ai appris la mise en scène ne m'ont jamais appris la direction d'acteurs. Le génie de Strehler était flagrant dans ce qu'il donnait à voir sur le plateau à travers la relation entre la narration et les images produites. Il possédait une science du théâtre et une science picturale incroyable. (...) Ils m'ont tous influencé, mais pas pour la direction d'acteurs, j'ai très vite su intuitivement qu'il y avait une chose plus profonde à chercher et plus risquée à saisir.

Foucault: Il ne s'agit pas du tout de transposer dans le savoir des expériences personnelles. Le rapport à l'expérience doit, dans le livre, permettre une transformation, une métamorphose, qui ne soit pas simplement la mienne, mais qui puisse avoir une certaine valeur, un certain caractère accessible pour les autres, que cette expérience puisse être faite.

²⁷ bell hooks, *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 67.

²⁸ Patrice Chéreau, *Ce qui me motive est de l'ordre du plaisir*, entretien par Fabienne Anvers, Patrick Sourd et Marie Durant, « Les Inrockuptibles », 9 octobre 2013.

²⁹ Michel Foucault, *Dits et écrits*, IV, 1994, p. 46.

d'acteurs: on pourrait même dire que Gómez Mata met en scène la direction d'acteurs (Tackels³⁰). Ça s'est très mal passé, ce qui est un excellent point de départ. Il y avait peut-être un élément problématique dans la conception de l'atelier, car l'intervenant devait à la fois diriger des comédiens et des metteurs en scène en train de diriger des comédiens.

C'était pour moi l'occasion à la fois d'expérimenter la direction d'acteurs à titre personnel et d'observer sa pratique. Pour ce deuxième point, le stage a été extrêmement profitable et plusieurs fois par la suite j'ai pu réitérer cette expérience importante de l'observation (notamment avec Joël Pommerat et Jean-Yves Ruf). Observer et copier un «maître» est à la fois une manière de lui voler le métier³¹ et d'imaginer – un peu en retrait – son propre chemin. La copie a été longtemps l'un des principes de l'enseignement des beaux-arts (Brecht³²): en 1861, Zola suggérait à Cézanne de passer la matinée dans son atelier à peindre «d'après le modèle vivant» et l'après-midi au Louvre ou aux Luxembourg³³. La voie royale pour devenir metteur en scène jusqu'aux récentes créations de cursus *ad hoc* a été l'assistantat³⁴. Mais la triangulation entre pédagogue, metteur en scène apprenant et comédiens a été plus problématique, car asymétrique. Je me suis trouvé piégé entre le désir d'expérimenter, de trouver un langage personnel pour la direction d'acteurs, et l'observation de la méthode de Gómez Mata. J'avais apporté un projet qui m'habitait depuis longtemps – l'adaptation d'un texte poétique à la langue incantatoire d'Edmond-Henri

Tackels: Son principe pédagogique est très simple, et redoutablement efficace: toute journée de travail dans l'école, du lever au coucher, est une seule et même performance. En activant concrètement ce postulat sur le plateau, il parvient à transformer, à vue, des comédiens en écrivains de leur propre vie.

Brecht: Nous devons nous libérer de l'habitude de mépriser les copies. Copier n'a rien à voir avec le «moindre effort», ce n'est pas honteux. Ou pour mieux dire : il faut en faire un art.

³⁰ Bruno Tackels, *30 ans à Paris*, Paris, CCS/Noir sur Blanc, 2015, p. 374.

³¹ Stéphane Braunschweig, *Une formation transversale*, in *La Formation du metteur en scène*, « Registres – Revue d'études théâtrales », Paris, Presse de la Sorbonne nouvelle, novembre 2001, p. 58.

³² Bertold Brecht, *Scritti teatrali*, Milano, Saggiatore, 1969, p. 195.

³³ Émile Zola, *Paul Cézanne, Lettres croisées (1858-1887)*, Paris, Gallimard, 2016, p. 88.

³⁴ Cf. Jacques Nichet, *Enseigner l'inattendu*, in *La Formation du metteur en scène*, cit., p. 37.

Crisinel³⁵ – et à mes tentatives maladroites de motiver le groupe à travailler sur ce matériau se sont superposées les interventions précises – fondées sur une expérience professionnelle indéniable – mais écrasantes de l’enseignant (qui, toutefois, ne connaissait pas le texte). Les quatre interprètes, élèves de longue date de l’intervenant, se sont trouvés face à une double consigne. Et leur choix de suivre la voie la plus solide et expérimentée, s’il était compréhensible et pédagogiquement souhaitable (pour eux), m’a laissé une impuissance à les diriger et un sentiment d’échec de cet atelier. L’échec est bien entendu un bon point de départ (Beckett³⁶).

Ce que tu décris ne semble pas autre chose qu’un rapport de force entre un maître en un apprenti récalcitrant, on pourrait t’objecter que l’échec pédagogique est la conséquence directe de ton incapacité à accepter le rôle d’élève, de ton orgueil...

C’est exactement ça; et c’est le point à retenir, outre les aspects plus techniques, artisanaux et inestimables: il y a un rapport de force – dans les répétitions – et un certain orgueil (Depardon³⁷). Dans ma modeste expérience de comédien, j’ai eu la chance de côtoyer un maître, Carlo Cecchi, qui n’a jamais arrêté de se considérer *capocomico*, c’est-à-dire «acteur parmi les autres acteurs»³⁸ : j’ai joué des rôles secondaires dans sa première version de *La Nuit de Rois*, à Sienne, en 1991³⁹. En tant que metteur en scène, Cecchi était clairement l’élève d’un géant, Eduardo De Filippo. Sa méthode consistait à se faire craindre, à

Beckett: Tout jadis. Jamais rien d’autre. D’essayé. De raté. N’importe. Essayer encore. Rater encore. Rater mieux.

Depardon: Je pense qu’il faut avoir cette énergie pour être orgueilleux, ou si ce n’est pas l’orgueil, cela peut passer par la folie, la dérision... En tout cas, il faut être sûr de soi. Mais en même temps il faut toujours être humble, et il faut toujours douter de son travail.

³⁵ Edmond-Henri Crisinel, *Alectone*, in *Poésies*, Genève, Pierre Cailler Editeur, 1949.

³⁶ Samuel Beckett, *Cap au pire*, traduit de l’anglais par Edith Fournier, Paris, Minuit, 1991, p. 7.

³⁷ Hans Ulrich Obrist, *Conversations*, Tome I, Paris, Manuella éditions, 2007, p. 215.

³⁸ Sophie Proust, *La Direction d’acteurs*, cit., p. 59n.

³⁹ Matteo Tamborrino, *Giochi senesi: Gl’Ingannati dal testo alla messinscena*, Tesi di Master, Università degli Studi di Torino, AA 2016/17.

pousser l'acteur à bout (De Filippo⁴⁰). C'était violent et épuisant, bien arrosé de coke et de whisky. Jouant le rôle de Curio, j'avais le premier mot de la pièce: la cour du roi Orsino se tenait en coulisse habillée en smoking – le décor, signé par Titina Maselli, nous plongeait dans l'atmosphère de Balbec – ; nous devons débarquer sur scène d'un mouvement ample et rapide, après quelques notes du *Liebestot* du *Tristan*. En surmontant ma timidité adolescente, je lançais alors ma réplique shakespearienne: «Vogliamo andare a caccia, signore ?». Et le metteur en scène – qui observait cette première scène depuis le parterre du Teatro degli Intronati – hurlait alors un «non!» de dragon, en nous obligeant à recommencer. Trois, dix, vingt fois de suite. Pourtant, j'ai le souvenir d'une grâce et d'une légèreté de jeu qui irriguait tout le spectacle, jusqu'aux comédiens les moins expérimentés comme moi. Bien sûr, Cecchi était un acteur (et quel acteur!) parmi les autres; mais il s'octroyait la puissance morale d'une manière sauvage et géniale (au sens qui lui donne Agamben⁴¹), quitte à terroriser ses plus jeunes interprètes. D'autres utilisent des méthodes moins violentes (Zadek⁴²), évidemment, qui passent par la bienveillance (Ruf), la camaraderie (Gremaud) jusqu'à la création d'espaces de liberté (Morin⁴³), mais il s'agit quand même d'un rapport de force. D'où l'impasse – presque une aporie – quand le maître doit à la fois diriger des apprentis

De Filippo: L'acteur doit être fatigué; c'est quand il s'est dépensé qu'il commence à devenir un acteur.

Agamben: [Le génie] est la forme incarnée de l'énergie sexuelle (...), divinisation de la personne, c'est le principe qui construit et exprime toute sa personne.

Zadek: Un metteur en scène a le pouvoir de blesser un comédien si profondément qu'il ne s'en relève plus jamais. Au bout d'un moment, on trouve la clef pour ouvrir un comédien. On doit prendre l'engagement de ne pas le briser.

Morin: Nous cherchons à mettre en place un cadre que nous devons élaborer le plus vite possible pour qu'il soit possible ensuite à l'intérieur pour chaque acteur de déployer au maximum, moins sous ma direction que sous mon oreille bienveillante, son interprétation des personnages. Il s'agit d'établir un cadre très précis sur lequel nous serons collectivement d'accord de sorte que la liberté des acteurs puisse ensuite s'épanouir.

⁴⁰ Eduardo De Filippo, *Lezioni di teatro*, Torino, Einaudi, 1986, p. 56-57. Cf. Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 2001, p. 265.

⁴¹ Giorgio Agamben, *Profanazioni*, Roma, Nottetempo, p. 8.

⁴² Peter Zadek, *Mise en scène, mise à feu, mise à nu*, Paris, L'Arche, 2005, p.59 ; cit. in Marion Duval, *De l'usage des contraintes dans la liberté du comédien*, Exigence partielle à la certification finale, La Manufacture, mai 2009, p. 11.

⁴³ Gwenaël Morin, *Tartuffe d'après Tartuffe de Molière. Discussion collective*, <http://www.leslaboratoires.org/article/tartuffe-d-apres-tartuffe-de-moliere-discussion-collective/theatre-permanent> (consulté le 12 août 2016).

comédiens et des metteurs en scène en formation.

Et aussi une perte de confiance réciproque, si je peux me permettre. Même si vous avez pu trouver des compromis, je n'ai pas l'impression que tu as retrouvé ta place face aux comédiens, pendant ce stage de direction d'acteurs?

En effet, j'ai vu le rapport avec les comédiens se déliter, leur attention et leur confiance à mon égard se disperser; ils restaient toujours en attente que le «vrai chef» (Meyerchold⁴⁴) revienne pour s'engager vraiment. Certains regardaient par la fenêtre pendant que je leur parlais ou m'agressaient en clamant que mes indications de jeu étaient à côté de la plaque. J'ai trinqué, il faut être honnête. Et découvert la rudesse d'une perte de contrôle et de confiance collective. Mais c'était une expérience à traverser, pour comprendre les dynamiques de groupe et sortir de la fable lénifiante d'un vouloir commun, d'une énergie donnée et à prendre (Barba⁴⁵). J'ai donc découvert qu'un comédien c'est délicat, matière psychique instable à ne jamais négliger, ce qui m'a formé; par exemple pour aborder, tout de suite après, ma première création dans un cadre professionnel (*Sans peau* au Théâtre 2.21 à Lausanne). Je dois, en tant que metteur en scène «gratter» (Chéreau⁴⁶), mais aussi savoir où je mets les mains, quel pouvoir de les toucher m'est dévolu. Il y a donc un *doigté* à rechercher, un mot qui me paraît important dans une perspective artisanale. Enfin, faire qu'ils me fassent confiance. Et il m'importe ici de

Meyerchold: Tous ne peuvent pas être des chefs, des guides ; chacun doit se vérifier soi-même et vérifier si oui ou non, il possède ce don.

Barba: Le problème principal pour un metteur en scène est de trouver le moyen d'utiliser son pouvoir pour stimuler sans étouffer. Si vous n'avez pas le désir de dominer, dominer pour changer, si vous n'avez pas un côté métaphysique, je ne dis pas une philosophie, mais quelque chose qui vous oblige à aller au-delà de ce que vous connaissez, au-delà du quotidien, si vous n'avez pas cela, vous êtes de mauvais metteurs en scène.

Chéreau: Gratter jusqu'à trouver un endroit où je toucherai quelque chose, un imaginaire, le sien [de l'acteur].

⁴⁴ E. Meyerchold, *Il regista, ingegnere della produzione*, in *Ottobre teatrale 1918/1939*, a cura di Fausto Malcovati, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 172.

⁴⁵ Eugenio Barba, *Sessione ISTA 1980 (Bonn)*, in Marco De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 61.

⁴⁶ Patrice Chéreau, *Les Visages et les corps*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 36

reprenre l'image de la traduction, car chacun a sa langue (son corps, ses impulsions) et il faut pouvoir se rencontrer dans une *différance*, instable par définition (Derrida⁴⁷). Autant esthétique que politique.

Tu as parlé d'artisanat, je ne voudrais pas négliger l'exemplification précise du processus. Pourrais-tu détailler quelles stratégies de direction t'ont frappé dans le travail d'OGM?

Il y en a beaucoup. Mais avant de les aborder, il faudra préciser que l'horizon de cette étude n'est pas de répertorier des exercices, d'empiler des consignes empiriques (Vilar⁴⁸): le but est ici à la fois plus modeste et plus ambitieux. Il s'agit, par cercles, par bonds, par diffractions, de cerner non pas l'essence, mais l'état de la direction d'acteurs. Ni l'*óntōs* ni la *techné*, mais l'*Ereignis*, le déjà-là et sa puissance d'agir (*agency*). D'autant plus qu'une recherche au long cours – dans l'école même qui accueille ce mémoire – est en train de le faire (Cantarella⁴⁹). Et d'autres laboratoires mixtes entre créateurs et chercheurs ont eu lieu dans les universités françaises, par exemple à Paris 8, dans le cadre du projet LabexArtH2H⁵⁰ (avec une approche behavioriste⁵¹). Mon angle est différent: la question principale est ici celle énoncée par Chéreau, «comment provoquer en eux la naissance de quelque chose?» On pourra lister les techniques – chacun y ajoutera la sienne – on n'avancera pas dans les entrailles de notre énigme. Cela dit, scruter les

Derrida: Non pas dans l'homogénéité univoque, mais dans la rencontre d'idiomes qui s'accordent, qui s'acceptent sans renoncer autant que possible à leur singularité. C'est un choix difficile à chaque instant.

Vilar: Il n'existe pas de technique de l'interprétation, mais des pratiques, des techniques. Tout est expérience personnelle. Tout est personnel empirisme.

Cantarella: Cartographier une relation entre notre pratique – artisanat, outils, grammaire, mais aussi éprouvés sensibles – et une tentative d'objectivité dans le domaine du vocabulaire appliqué à la direction d'acteurs, dans l'idée de rédiger un lexique et une grammaire d'exercices qui pourrait donner lieu à un cursus.

⁴⁷ Jacques Derrida, *Sur la parole*, Paris, Éditions de l'Aube, 1999, p. 74

⁴⁸ Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, Paris, l'Arche, 2015, p. 31.

⁴⁹ Robert Cantarella, <http://www.manufacture.ch/fr/1969/Vocabulaire-laboratoire-de-recherche-sur-le-vocabulaire-applique-a-la-direction-d-acteurs> (consulté le 12.08.2016).

⁵⁰ <http://www.labex-arts-h2h.fr/les-processus-de-direction-d.html> (consulté le 12.09.2016).

⁵¹ Cf. Wilfried Bosch, *Comportement directif et interactions humaines au théâtre*, in *La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre?*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015, pp. 55-76.

usages – comme d’autres l’ont fait avant moi – peut nous amener vers l’interrogation centrale et nous éviter les égarements de l’abstraction (Barba⁵²).

Revenons à Gómez Mata, je ne te demande pas des «listes», des «ficelles», mais bien des «mises en état», de conditionnement proposé aux comédiens...

Celui qui me paraît essentiel est justement l’état général, le rythme implicite des répétitions: Gómez Mata brouille les pistes entre la répétition et la performance (c’est parfois l’écueil de certains spectacles). Chaque répétition est une performance – mené d’une main invisible par le metteur en scène (ou le pédagogue, ici les deux figures se superposent⁵³). C’est le maître mot d’OGM: le *jeu* du directeur d’acteurs commence – presque à la dérobée – avant tout *jeu*. On a parlé de rapport de force, mais au fond on pourrait plutôt y voir un choix d’opacité relative, une manipulation bienveillante (Grotowski⁵⁴): le metteur en scène est le premier à jouer. Il joue son rôle, bien entendu (notamment quand il n’est pas comédien), celui de directeur ou de pédagogue. Il y a là une forme de rituel – dans le sens que lui donne par exemple Peter Brook⁵⁵ – qui présuppose une préparation, une mise en scène de la répétition. On n’a pas encore pris le temps d’interroger ce mot et ses déclinaisons dans différentes langues: *Probe*, *prova*, répétition, *rehearsal*. Il ne s’agit pas de décliner l’étymologie de chaque variante, plutôt de percevoir l’espace symbolique qui s’ouvre entre l’idée de répéter (*rehearsal*), de

Barba: Quand je parvenais à réaliser la précondition créatrice, je me sentais possédé, dans un état d’*ex-statis*, hors de moi-même. Mais c’était une sensation qui restait ancrée sur le terrain solide de la méticulosité artisanale. *Maîtriser mon métier signifiait avant tout savoir préparer la tempête qui me déboussolerait. En d’autres termes, je devais m’obstiner à résister, sans fuir vers des solutions faciles.*

Grotowski: La condition de metteur en scène exige un certain savoir-faire tactique, surtout dans l’art de gouverner. En général, ce type de pouvoir démoralise : il comporte la nécessité d’apprendre à manipuler les gens.

⁵² Eugenio Barba, *Brûler sa maison. Origines d’un metteur en scène*, traduit de l’italien par Éliane Dechamps-Pria, Montpellier, l’Entretemps, 2011, p. 125-26.

⁵³ Cf. *Direction d’acteurs versus formation d’acteurs* dans Sophie Proust, *La Direction d’acteurs*, cit., pp. 61-64.

⁵⁴ Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1980, p.58.

⁵⁵ Peter Brook, *L’Espace vide*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 67.

mettre à l'épreuve (*prova*), d'investiguer (*Probe*) o de rappeler (*repetitio*). Ces formes ne se situent pas dans la préparation du spectacle («monter une pièce»), mais dans le temps suspendu d'une *expérience*, d'un *Erleben* (*una vivencia*, Semprun⁵⁶).

Cet état vivant, presque organique, de la répétition déborde chez Oscar Gómez Mata bien au-delà de l'espace donné – la salle de répétition, le temps de création. Il y a quelque chose de l'échappée dans cette méthode; comment se fait-il qu'elle soit cadrée, qu'on puisse encore parler de direction d'acteurs?

Balade, échappée, promenade (n'oublions pas Rousseau sur son île près de Bienne) sont des mots très appropriés à sa démarche. Mais le cadre – ou alors le cadrage – subsiste, il est clairement marqué par des injonctions. Celle qui est plus percutante, parmi d'autres, est certainement la pratique de la *dérive*. Que ce soit dans la préparation d'un projet, dans les répétitions ou même dans un spectacle (*Le Cromelch*, 2014). Pratique simple: l'acteur reçoit un feuillet – qu'il doit ouvrir de suite ou à un moment donné – qui lui enjoint une série de contraintes déambulatoires, en général dans la ville: marcher sur une ligne droite, suivre des couleurs ou des formes, écouter un texte enregistré tout en pistant les traces de son projet-à-venir. C'est assez banal, mais profondément ancré dans un terreau théorique; qui s'appuie sur la physique quantique, la psychomagie de Jodorowski, et le cognitivisme des processus d'attention de Jérôme Busemeyer⁵⁷. La condition préalable est, sinon la croyance au sens mystique du terme, du moins une confiance accordée au

Semprun : En allemand, on dit *Erlebnis*. En espagnol: *vivencia*. Mais il n'y a pas de mot français pour saisir d'un seul trait la vie comme expérience d'elle-même. Il faut employer des périphrases. Ou alors utiliser le mot «vécu», qui est approximatif. Et contestable. C'est un mot fade et mou. D'abord et surtout, c'est passif, le vécu. Et puis, c'est passé. Mais l'expérience de la vie, que la vie fait d'elle-même, de soi-même en train de la vivre, c'est actif. Et c'est au présent, forcément.

⁵⁶ Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 184.

⁵⁷ Joseph G. Johnson, Jérôme R. Busemeyer, *A dynamic, computational model of preference reversal phenomena*, *Psychological Review*, 112 (4), 2005, pp. 841-861.

prescripteur, au bien-fondé de sa demande, et une certaine «obéissance» (Jodorowski⁵⁸).

C'est un processus important – avec des risques inhérents non négligeables – qui situe la direction d'acteurs dans l'espace incertain dont parle Pierre-Michel Menger dans son étude monumentale sur la création artistique, et qui cherche un équilibre entre l'invention et l'artisanat (Menger⁵⁹).

Comme tu le sais, je n'aime pas le mot «risque», avatar d'un moralisme qui ne dit pas son nom, mais tu l'utilises et je suis forcé de poser la question: quel risque?

Parlons plutôt de limites ou de dérives – de pente glissante; je sais, c'est aussi un peu moraliste (comme les mots «fidélité» ou «devoir»). Sans vouloir incommoder le positivisme économique qui exclut toute forme de déperdition et le plaisir du jeu (Durkheim⁶⁰), rappelons que le même Eugenio Barba consacre une petite dizaine de pages du *Canoé de papier* à la «dérive des exercices» (Barba⁶¹). La division entre acteur et spectateur n'est bien sûr pas pertinente dans l'esthétique d'Oscar Gómez Mata, mais nous montre une frontière (qui peut être interne aux répétitions, dans un certain épuisement des pratiques de *training*). Car la nécessité d'une *Spannung* (terme central chez Kracauer) n'est pas uniquement relative au plateau: le théâtre s'adresse au public (Warlikowski⁶²).

Il me semble que les pistes esquissées ici pour la direction d'acteurs nous ramènent constamment à la question de l'écoute, de la

Jodorowski: Je veux simplement dire que même si l'on ne croit pas au pouvoir de la sorcière, il convient de rester impartial et de lui donner toutes les chances d'agir. Autrement dit, foi ou pas foi, il faut se montrer assez honnête pour suivre à la lettre les instructions reçues.

Menger: Le concept d'intention, dans le cas de l'art, est depuis longtemps au cœur de débats qui tournent invariablement autour de même problème: faut-il admettre que l'activité créatrice d'un artiste est guidée par une intention, par un vouloir-dire que l'œuvre exprime et que, pour recevoir et interpréter l'œuvre, il faut connaître les intentions de son auteur? Ou bien la catégorie d'intention artistique est-elle vide de sens, parce que le processus créateur n'est pas de part en part contrôlé par une volonté consciente de produire un ensemble précis de significations, et parce que les œuvres, au-delà de leur contexte de création, se chargent de significations nouvelles?

Durkheim Le besoin de jouer, d'agir sans but et pour le plaisir d'agir, ne peut être développé au-delà d'un certain point sans qu'on se déprenne de la vie sérieuse.

Barba: L'acteur peut bouger longtemps dans cette géographie des potentialités. L'attention et la tension du public ne peut pas y rester autant.

Warlikowski: Lorsque nous travaillons au cours des répétitions, nous passons plusieurs mois traumatisants avec les textes, avec les gens, avec nous-

⁵⁸ Alexandro Jodorowsky, *Le théâtre de la guérison*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 173.

⁵⁹ Pierre Michel Menger, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Seuil (Points Essais), 2009, p. 680.

⁶⁰ Émile Durkheim, *De la division du travail social*, Paris, PUF, 1972 (2), p. 219.

⁶¹ Eugenio Barba, *La Canoa di carta*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 170.

⁶² Krzysztof Warlikowski, *Théâtre écorché*, traduit du polonais par M. Vido-Rzewuska, Arles, Actes Sud, 2007, p. 74.

présence⁶³, de l'expérience. Des termes peut-être un peu vagues... pourrais-tu les accepter pour l'instant?

Oui, et Gómez Mata insiste beaucoup, dans des exercices pratiques de grande finesse, sur la tension qui découle d'une correcte posture du corps, d'un regard accroché à celui de l'interlocuteur ou même du public (Gómez Mata⁶⁴): des techniques qui permettent, pour utiliser la belle expression de Oida, de «créer un "espace" où peut s'épanouir l'imaginaire du public»⁶⁵. Même s'il s'agit de le susciter et de ne pas l'imposer par l'imitation, il est évident que le fait d'exercer ces *qualités* ne tend nullement vers la spontanéité, mais plutôt vers la construction d'une rhétorique, incarnée, mais non moins stylisée. Par ailleurs, les études plus récentes en neurosciences tendent à revenir vers la théorie de James-Lange selon laquelle les impulsions physiques précèdent et provoquent certains de nos sentiments (la peur, la tristesse, la joie)⁶⁶: il m'est arrivé de tester en ce sens avec le comédiens des protocoles de la psychologie behaviouriste, comme celui de Strack en 1988 (placer un crayon entre les dents ou entre les lèvres pour dégager un sentiment de joie ou de crispation). Et il existe des analyses passionnantes sur la portée de la gestuelle et des effets de style sur le spectateur⁶⁷. Rappelons que l'*actio* dont dérive le mot *acteur* est l'une des qualités de l'orateur (Cicéron⁶⁸) et que la célèbre définition de Saint-John Perse d'une «poésie sœur de

mêmes, avec nos problèmes qui commencent à se mêler aux problèmes des personnages. Nous devenons très émotifs et très sensibles à ce que nous touchons. La question essentielle est: comment faire pour que les spectateurs puissent suivre toute notre route en un laps de temps si court? Comment devons-nous agir pour libérer en eux certaines idées, certaines connotations?

Gómez Mata: La présence est une image dans un espace et se construit en relation avec un observateur, et la création de cette image requiert une conscience. Ainsi, la présence est l'objectif du travail de l'acteur (se rendre présent au spectateur), et la conscience est le moyen pour y parvenir.

Cicéron: Est enim actio quasi corporis quaedam eloquentiae, cum constet e voce atque motu.

⁶³ Yvane Chapuis, <http://manufacture.ch/fr/2112/Jeu-et-conscience-scenique>, consulté le 4.11.2016.

⁶⁴ <http://manufacture.ch/download/docs/t3aeg72k.pdf/Jeu%20et%20conscience%20sc%C3%A9nique%20-%20Rapport%20phase%201.pdf> (consulté le 6.11.2016).

⁶⁵ Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, Arles, Actes Sud, 1992, p. 31.

⁶⁶ Catherine Belzung, *Biologie des émotions*, Louvain, De Boeck, 2007.

⁶⁷ Gabriele Sofia, *Acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma, Bulzoni, 2013.

⁶⁸ Cicéron, *Orator*, XVII, 85, Paris, Les Belles Lettres, p. 20.

l'action»⁶⁹ n'a rien d'utopique ou de mystique.

Il s'agit en effet d'aller vers l'*œuvre*, en quelque sorte, par les états physiques, de faire basculer le germe obscur de la création en puissance vers les lumières de la scène, comme un acte de poésie (Daumal⁷⁰).

Daumal: Tout poème naît d'un germe, d'abord obscur, qu'il faut rendre lumineux pour qu'il produise des fruits de lumière. (...) ce germe, c'est la Chose-à-dire elle-même, l'émotion centrale qui à travers toute ma machine veut s'exprimer (...). Sitôt mise en branle par la poussée du germe, elle prétend agir pour son compte propre, pour s'exhiber, et pour le plaisir vicieux de chacun de ses leviers et de ses rouages. Silence, donc, la machine! Fonctionne et tais-toi! (...) La Chose-à-dire apparaît alors, au plus intime de soi, comme une certitude éternelle – connue, reconnue et espérée en même temps —, un point lumineux contenant l'immensité du désir d'être.

⁶⁹ Saint-John Perse, *Discours pour l'acceptation du Grand Prix National des Lettres* (Paris, 9 novembre 1959), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1982, p. 572.

⁷⁰ René Daumal, *Le contre-ciel, suivi de Les dernières paroles du poète*, Paris, Poésie/Gallimard, 1970, p. 190.

TROISIÈME ENTRETIEN: GHOST (AVRIL 2016)

Déplacement géographique, je te propose de parler des trois semaines de stage à l'ENSAD de Montpellier, en mai 2016. Sous la supervision de Robert Cantarella, cet atelier avait quelque chose de plus expérimental. Cinq metteurs en scène en puissance (MAT 2015) et douze comédiens en première année de l'École Nationale, dans un processus d'apprentissage commun. C'est là que le déclic s'est produit?

Oui, vers la fin de ce stage, j'ai eu l'intuition de cette voie: commencer à considérer la direction d'acteurs d'une façon plus ouverte, comme un espace de création; où écriture, répétitions, atelier et pédagogie brouillent les pistes de ce que pourrait être une «technique» réductionniste. On l'a dit, *les techniques existent* (Vilar), mais on préfère ici les appeler «stratégies» (Rancière⁷¹).

Tu énonces souvent des réserves sur la technique, alors que tu avoues toi-même avoir intégré une école par manque de connaissance pratiques. Pourquoi?

Il s'agit au fond d'une précaution de nature linguistique. Dans la langue commune, nous avons la tendance à opposer l'idée de technique à la créativité. Mais c'est une faute de perspective. Sur un plateau, la technique est fondamentale, mais ramenée à son sens artisanal, préindustriel, aux usages singuliers et quotidiens. Pensons à l'architecture (Viollet-le-Duc⁷²) ou à la cuisine : pétrir la pâte à pain,

Rancière: Les stratégies des artistes (...) se proposent de changer les repères de ce qu'est visible et énonçable, de faire voir ce qui n'est pas vu, de faire voir autrement ce qui était trop aisément vu, de mettre en rapport ce qui ne l'était pas, dans le but de produire des ruptures dans le tissu sensible des perceptions et dans la dynamique des affects.

Viollet-le-Duc: Comment, dit Paul, reconnaît-on la pierre bonne à bâtir? – Cela n'est pas toujours aisé, et il en est de ces connaissances comme de beaucoup d'autres, l'expérience doit confirmer la théorie. (...) Allez toucher ce roc, vous verrez qu'il vous restera aux mains une poussière blanche... C'est ainsi, n'est-ce pas ? Dès lors la qualité de ce bloc est mauvaise, et vous voyez en effet qu'au-dessous, l'herbe est jonchée de petites exfoliations de calcaires, tandis que le gazon, sous le bloc gros, est pur de toute poussière. Il est donc très utile à un architecte, quand il veut bâtir, d'aller voir les carrières et comment les bancs qui les composent se comportent à l'air libre.

⁷¹ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 72.

⁷² Eugène Viollet-le-Duc, *Histoire d'une maison* (1873), Gollion, Infolio éditions, 2008, p. 74-75.

ou mélanger les pommes-de-terre écrasées et la farine pour façonner des *gnocchi*, cela demande à la fois une maîtrise du geste et des dosages; mais c'est dans la sensibilité de la main à la bonne texture, dans le ressenti de la masse et de l'humidité que tout se joue. C'est une façon de voir aussi la direction d'acteurs.

Revenons à Montpellier: votre groupe de metteurs en scène reçoit, avant le début de l'atelier, trois textes inédits et à différents stades de composition de Gildas Milin, auteur-metteur en scène et directeur de l'ENSAD. Un matériau qui me semble bien convenir à ta réflexion ?

Les trois textes sont traversés par une même préoccupation, celle de la psychogénéalogie et du spectre: un peu mystérieux, parfois prolixes, ils nous proposent d'emblée une textualité non figée, une *opera aperta*⁷³, comme l'avoue l'auteur lui-même, qui laisse une certaine latitude au travail. Des textes, donc, plus que des pièces (Danan⁷⁴). J'admets que nous avons assez largement profité de cette brèche, pour écarter des protocoles de travail trop centrés sur le texte, en excluant l'idée de «mettre en scène», de présenter un résultat en fin de stage. Ce qui nous intéressait était un processus par sa nature polymorphe, car le groupe de cinq metteurs en scène était porteur de modes de travail assez contrastés. Nous avons œuvré parfois ensemble, parfois en petits groupes (d'acteurs, de metteurs en scène), parfois en solitaire; ce qui m'a permis, pour la première fois, de me frotter à un ensemble de 12 interprètes, en découvrant, au demeurant, que ce n'était pas forcément effrayant. Il y avait des procédés fort différents, entre Guillaumarc Froidevaux (qui

Danan : Je suis rétif, décidément, à parler de «pièce de théâtre». Elle désigne un genre trop encombré de fable, de personnages, en un mot, de mimesis. Trop «littéraire» peut-être aussi, dans son incomplétude même, qui la met en attente du geste complémentaire de la scène. Pure réticence verbale car la forme dramatique n'a cessé d'évoluer tout au long du XX^e siècle et de faire jouer ces catégories (de fable, de personnages...) jusqu'à les entamer fortement et, dans certains cas, les annuler.

⁷³ Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1976.

⁷⁴ Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papier, 2013, p. 37.

travaillait sur les impulsions physiques et sur le mouvement collectif: banc de poissons, vol d'étourneaux), Sarah Calcine (qui s'appuyait génialement sur le tango comme pratique d'écoute mutuelle), Jean-Louis Johannidès (explorant l'attention et les situations déroutantes) et Kevin Martos (qui invitait les comédiens à disséquer les gestes manuels pour en extraire des partitions abstraites).

Est-ce qu'on pourrait parler, pour cette expérience, d'une direction d'acteurs collective, qui viserait peut-être l'utopie d'une mise en scène collective, sans hiérarchies? Et surtout: est-ce que cette utopie t'intéresse?

Oui et non. Disons qu'elle a été très pertinente d'un point de vue pédagogique et que l'école incite fortement au travail communautaire. Mais justement, le cadre est biaisé, il ne s'agit pas de construire une *œuvre* (en tant que *cosa mentale*: Peyret⁷⁵), car le projet est donné, je ne dirais pas imposé, mais quand même cadré par les exigences formatives. Bien sûr, si je conçois personnellement le metteur en scène comme l'initiateur et le porteur d'un projet, il n'y a rigoureusement aucune objection à la possibilité que ce dernier soit le résultat d'une idée commune – avant qu'elle ne devienne communautaire avec les autres intervenants d'un spectacle. Mais pour ce qui nous importe ici, la direction d'acteurs, c'est un peu plus compliqué. Chéreau une fois de plus nous indique la nécessité d'un «corpus de techniques» qui façonne notre crédibilité aux yeux de l'équipe (Chéreau⁷⁶). Pour ce qui est des techniques, on a réalisé à Montpellier qu'on pouvait les mélanger, les alterner, mais jusqu'à un certain point: les changements trop brusques déstabilisaient les comédiens. Et

Peyret: Le corps, au théâtre comme dans tout art, est *cosa mentale*, sa présence est *cosa mentale*. Je laisse la présence réelle aux curés

Chéreau: (...) une légitimité aux yeux des autres pour affronter les répétitions et plus généralement la fabrication des spectacles.

⁷⁵ Jean-François Peyret, Alain Prochiantz, *Les Variations Darwin*, Paris, Odile Jacob, 2005, p. 215.

⁷⁶ Patrice Chéreau, *Les Visages et le corps*, cit., p. 20.

pour ce concept très ambigu de «légitimité»⁷⁷, chacun est seul devant le groupe; dans un travail de direction collectif, les risques de délégitimisation sont aux aguets, si le groupe des metteurs en scène n'est pas parfaitement soudé. Pour cette raison, nous avons alterné les moments de mise en commun et de direction singulière, au risque de perdre un peu les douze jeunes comédiens – plutôt fragiles – qu'on nous avait confiés. Et chaque matin nous faisons le point, avec Robert Cantarella, sur les avancées, les écueils, les désirs respectifs (Kureishi⁷⁸) vis-à-vis du travail. Une attitude à la fois libre et réglée, plus proche du laboratoire que d'une suite structurée de répétitions (Baker⁷⁹).

Chacun de vous a animé, pour commencer, une première séquence de travail singulière et libre. De ton côté, tu as proposé un dispositif inattendu, en préparant à manger pour l'ensemble des comédiens et en transformant ta première «répétition» en agape. Une *captatio benevolentiae* ou une forme ingénue de *symposium*?

Les deux à la fois. J'ai fait la même chose au début des répétitions de *Sans peau*: un repas commun, avec un certain rituel, des bougies, un lieu inconnu à la montagne, une lecture complète du texte. L'idée vient, bien entendu, d'Oscar Gómez Mata, qui incite à organiser la première répétition comme une performance. Sachant que la direction d'acteurs préexiste au travail sur le plateau (Régy⁸⁰). Selon Matthias Langhoff 70 % du spectacle est dans la

Kureishi: Le désir est l'anarchiste originel, le premier agent secret – pas étonnant que les gens veulent l'éradiquer. (...) Le désir me fait rire parce qu'il se moque de nous tous, autant que nous sommes. Mais autant se laisser rouler dans la farine par lui que devenir fasciste.

Baker : Travailler dans la recherche, au théâtre, c'est exactement comme flotter au milieu d'un océan, agrippés à un îlot de déchets, entre puanteur et merde. On se demande où on peut bien aller. Puis on se demande si le travail est présentable ou pas. Et on le présente. Parfois, il arrive que le public dise que cela fonctionne. C'est que quelque chose a bien dû se transformer, et le spectacle est devenu capable de rompre une clôture. Mais nous ne savons pas laquelle et pourquoi.

Régy: dans tout ce qu'on raconte [avant] la direction commence.

⁷⁷ Pierre Bourdieu, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979 ; Pierre Lahire, *La culture des individus*, Paris, La Découverte, 2006.

⁷⁸ Hanif Kureishi, *Intimité*, Paris, Christian Bourgeois (poche 10/18), 2000, p.49-50.

⁷⁹ Clive Baker in Mirella Schino, *Alchimisti della scena. Teatri laboratori nel Novecento*, Bari, Laterza, 2009, p. 22.

⁸⁰ In Sophie Proust, *La direction d'acteurs*, cit., p. 76.

distribution⁸¹. Dans ce repas «offert» (Lasne Darcueil⁸²), il n’y a pas de flatterie, bien au contraire. Le rapport entre le metteur en scène et les acteurs présuppose une mise à l’écoute mutuelle; il installe certes une hiérarchie du travail, mais on peut essayer de l’assouplir par l’acte du partage, par le don d’un repas (Barbier⁸³). Il y a ensuite deux autres bienfaits de cet acte inaugural; il ne s’agit pas juste de manger ensemble, car à chaque comédien est demandé une préparation, en l’occurrence une dérive dans la ville, la cueillette *in situ* d’un fragment du réel à fictionnaliser, puis à raconter aux autres convives, suivant un protocole précis (avec le choix entre: fiction complète, autofiction et recherche d’un noyau intime dans une fiction). C’est un exercice de base que j’utilise parfois avec des élèves en écriture créative (à Berne et Bienne) et le fait de l’installer dans un dispositif attablé déplace l’attention et «délie les langues» (Furlan⁸⁴). J’insiste sur le fait qu’il s’agit d’une procédure, d’une mise en condition, d’où naît une forme d’écriture, qu’on assume, pour éviter qu’il s’agisse juste d’un repas commun (en même temps, on sent bien que cela dérive, que l’appel du festin est toujours présent). C’est une mise en place – car chacun a sa place, tour à tour, comme au théâtre – qui valorise la créativité des locuteurs, qui ouvre les papilles de la rencontre et du partage, en atténuant volontairement la frontière du travail et de la vie (forcément) commune (Freixe⁸⁵). Je ne pousserais pas cette démarche vers l’idéologie

Lasne Darcueil: Dire: «Toutes les fois où nous serons ensemble, je veillerai sur vous», c’est créer la possibilité de la prise de risque, c’est permettre d’aller vers l’inconnu, vers la découverte, et non vers la répétition d’un théâtre décidé d’avance.

Barbier: Il s’agit de rappeler que le repas et le théâtre sont des cérémonies communes. Dans les deux cas, on partage un moment, dans les deux cas, il y a offrande.

Furlan: La performance met en jeu la question de la fête, fête rituelle ou carnaval. Ici la fête concerne une compagnie de théâtre: elle réunit des performeurs qui jouent à faire la fête, mais qui en même temps sont pris par la fête.

Freixe: Cette interpénétration doit avoir pour mérite de nourrir d’inattendu, de surprise, de fraîcheur le jeu théâtral, et donner aux actes de la vie quotidienne la charge quasi sacrée de l’absolu de l’art.

⁸¹ Entretien avec Georges Banu, in *Les répétitions : un siècle de mise en scène de Stanislavski à Bob Wilson*, « Alternatives Théâtrales », n° 52-4, 1997-7, p. 66, puis in Sophie Proust, cit., p. 77n.

⁸² Claire Lasne Darcueil, *La direction d’acteurs peut-elle s’apprendre*, cit., p. 278.

⁸³ Christophe Barbier, *Dictionnaire amoureux du théâtre*, Paris, Plon, 2015, p. 44.

⁸⁴ Massimo Furlan, *Le Banquet* (5.4.2014), <http://www.massimofurlan.com/texte.php?id=52>, consulté le 28.11.2016.

⁸⁵ Guy Freixe, *La Filiation Copeau Lecoq Mnouchkine, une lignée théâtrale du jeu d’acteur*, Montpellier, L’Entretemps, 2014, p. 152.

communautaire des Copiaux ou d'Ariane Mnouchkine, mais je suis très à l'aise avec l'agape et ses significations culturelles. Je ne vais pas donc m'en priver.

Tu t'es par ailleurs tenu sur cette ligne incertaine entre expérience de vie et répétitions pendant une bonne partie de l'atelier. On pourrait même t'accuser de new-age, parce que tu as proposé carrément des séances de spiritisme...

Il faut remettre la chose dans son contexte. Hasard de cette expérience, nous recevons trois textes de Gildas Milin, dont l'un retient particulièrement mon attention: il s'agit de *Ghost* (Derrida⁸⁶), une pièce écrite pour l'Ensat de Paris, pour des élèves qu'il met en scène dans leur lieu. Un groupe de comédiens donc, qui découvrent la mémoire physique d'une salle, où les voix de spectacles et acteurs d'antan sont gravées (métaphore même du théâtre, bien entendu); peu à peu une possession se fait, les âmes – les *psykhès* homériques⁸⁷ – parlent et ce qui émerge est alors le spectre d'*Hamlet* (père et fils, avec leur équipage shakespearien). Milin s'appuie sur la psychologie transgénérationnelle⁸⁸ et sur l'idée du secret comme «une marque en creux, laissée par un corps qu'on presse» (Tisseron⁸⁹); de loin – mais c'est essentiel dans notre lecture –, il regarde aussi du côté du prélinguistique et de la cryptonymie chez Derrida⁹⁰. De l'imagination dynamique (Bachelard⁹¹). Le texte était touffu, les élèves étaient intrigués par cette idée du théâtre

Derrida: Après la fin de l'histoire, l'esprit vient en revenant, il figure à la fois un mort qui revient et un fantôme dont le retour attendu se répète, encore et encore.

Bachelard: Le mouvement a plus d'homogénéité onirique que l'être. Il associe les êtres les plus divers. L'imagination dynamique met «dans le même mouvement», et non pas «dans le même sac», des objets hétéroclites et voilà un monde qui se forme et s'unit sous nos yeux. Quand Éluard écrit: «Nous voyons souvent des nuages sur la table. Souvent aussi nous voyons des verres, des mains, des pipes, des cartes, des fruits, des couteaux, des oiseaux et des poissons», il encadre, en son inspiration onirique, les objets immobiles par les êtres de la mobilité. Au début du rêve les nuages, à la fin les poissons et les oiseaux, sont des inducteurs de mouvement. Les nuages sur la table finiront par voler et nager, avec les oiseaux et les poissons, après avoir mis, doucement, les objets inertes en mouvement. La première tâche du poète est de désancrer en nous une matière qui veut rêver.

⁸⁶ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 31-32.

⁸⁷ Rémi Brague, *Âme, «nefès», «ruade», «nesamah»*, *Dictionnaire européen des philosophies*, Paris, 2001, p. 72.

⁸⁸ P. Van Eersel, C. Maillard, *J'ai mal à mes ancêtres: la psychogénéalogie aujourd'hui*, Paris, Albin Michel, 2012.

⁸⁹ Serge Tisseron, *Tintin chez le psychanalyste*, Paris, Aubier, 2000, p. 151.

⁹⁰ Jacques Derrida, *Fors*, in Nicolas Abraham, Maria Torop, *Le Verbier de l'homme aux loups*, Paris, Flammarion, 1976.

⁹¹ Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, Paris, Biblio, 1992, p. 245.

«qui fait parler les morts»⁹². Du coup, je voulais leur montrer – d’une manière toute à fait concrète – qu’il ne faut pas être crédule ou allumé pour rencontrer des fantômes, car ils sont inscrits aux creux de notre expérience quotidienne, à quelques pas de notre intelligence linguistique. Mais comment partager cette idée? J’ai regardé chez Hugo (où progressisme politique et spiritisme font bon ménage⁹³), mais ses séances à Jersey me semblaient trop marquées par la vague «magnétique» du positivisme finissant, trop éloignées de la sensibilité des jeunes élèves. Alors, plus simplement, j’ai organisé un rituel – avec table et bougies, dans un appartement en ville – tout en le dénonçant pour son ridicule (ce qui n’empêche pas d’y croire par la bande) et j’ai expliqué – en citant Derrida et Tisseron – qu’il s’agissait de faire parler les esprits d’une manière tout à fait concrète, en bissant le langage. Par groupes de trois, j’ai proposé des exercices de délocution et de glossolalie, une manière très pratique de faire perdre pied à la langue «habituelle» (Luchini⁹⁴).

Tu utilises de jolis mots, mais il faudra préciser, je ne suis pas sûr que tout le monde nous suive entre «glossolalies», «délocutions» et autres lallations jakobsoniennes... D’autant plus qu’il s’agit de thèmes que tu as longuement arpentés, dans ton activité de (auto-)traducteur et d’écrivain; c’est un peu l’envers du décor de cette recherche, mais cela mérite quelques explications supplémentaires...

Luchini : Le texte c'est la fin du parcours. Ce qu'il faut retrouver c'est l'élan musculaire qui a jeté cette phrase pour qu'elle aboutisse. C'est-à-dire l'état physique dans lequel était l'auteur. «Tout est suspect sauf le corps», dit Jouvett citant Artaud. (...) Ce qu'il faut c'est retrouver la phrase d'avant le langage. C'est infernal. Les mots t'emmènent dans la blessure. Quand le corps lâche, que l'ego abandonne la partie, l'organe qui a bien travaillé avant restitué sans volonté.

⁹² Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore; un dizionario d'antropologia teatrale*, Firenze, La casa Usher, 1983.

⁹³ Victor Hugo, *Le Livre des tables. Les séances spirites de Jersey*, Paris, Gallimard (Folio), 2014.

⁹⁴ Fabrice Luchini, *L'acteur doit retrouver la phrase d'avant le langage*, entretien par Jean-Pierre Thibodat, «Libération», 15 octobre 2005.

Bien sûr, mais plus que parler de moi-même (de mes autotraductions⁹⁵), il faudra évoquer le nom de Louis Wolfson (Lepori⁹⁶): il ne s'agit pas du seul écrivain à avoir traversé la barrière des langues, à la mettre à l'épreuve, mais son cas est singulier, passionnant: son livre, *Les Schizo et les langues*, envoyé en 1963 à Gallimard et publié en 1970 après une longue bataille éditoriale, relate sa fuite de la «maudite langue, sa langue maternelle, l'anglais», et invente un processus d'écriture «échomatique ou plus exactement écholalique»⁹⁷, qui fait transiter chaque mot de langue en langue (entre anglais, allemand, yiddish, russe). Une forme de désintoxication, qui mène Wolfson à un français non conventionnel, fendillé de tous parts par l'incertitude et hautement poétique. On assiste, comme le dit le philosophe franco-allemand Heinz Weismann à «l'apparition de l'individu au sein de la grammaire» (Weismann⁹⁸). Ce parler-autre, sur la faille et dans l'espace qui s'ouvre entre les frontières, m'intéresse depuis très longtemps non seulement du point de vue strictement littéraire: il déjoue politiquement «le monopole de l'imposition du mode d'expression légitime» (Bourdieu⁹⁹), que ce soit dans le domaine de l'écriture créative ou de la traduction, qui pour moi a toujours eu la valeur d'un contre-pouvoir à

Lepori : Le fait même que pour définir son procédé linguistique Wolfson parle d'un *cérémoniel* (SL, p. 125) semble corroborer l'hypothèse que *Le Schyzo et les langues* pourrait se lire non seulement en tant que document anti-psychiatrique ou délire écholalique d'une *Babel heureuse* (pour reprendre la définition d'Arno Renken) ; mais aussi en tant que geste de subversion littéraire profonde, capable de libérer l'auteur du poids hiérarchique de son autorialité (*Autorschaft*). Et de créoliser notre langue et la sienne au nom de la littérature.

Weismann: Le seul moyen d'atteindre cette dimension du vouloir-dire du sujet qui a une intention de signifier, c'est de faire attention à la syntaxe, car la trace de celui qui s'exprime est repérable dans la façon dont il manie une langue, qui est une langue commune et à laquelle il arrache quelque chose. C'est vraiment le geste de l'écrivain au sens très large.

Bourdieu: Les luttes qui opposent les écrivains sur l'art d'écrire légitime contribuent, par leur existence même, à produire et la langue légitime, définie par la distance qui la sépare de la langue «commune», et la croyance dans sa légitimité.

⁹⁵ Cf. Mathilde Vischer, *La traduction comme déstabilisation ? Écriture bilingue et autotraduction dans l'œuvre de Pierre Lepori*, « Parallèles », Université de Genève, n°26, décembre 2014, pp. 115-128.

⁹⁶ Pierre Lepori, *Wolf in translation*, in AA.VV., *Louis Wolfson, cronache da un pianeta infernale*, Roma, La Talpa/Manifestolibri, 2014, p. 93.

⁹⁷ Louis Wolfson, *Le Schizo et les langues*, Gallimard, Paris, 1970 (2006), p. 33 et 140.

⁹⁸ Heinz Weismann, *Penser entre les langues*, Albin Michel, Paris, 2012, p. 49 et 17.

⁹⁹ Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Fayard, Paris, 1982, p. 47.

l'essentialisme linguistique (Renken¹⁰⁰,
Novarina¹⁰¹).

C'est passionnant, mais très littéraire, je dirais même éminemment littéraire, car une langue écrite, même détraquée par des usages allogottes (de Beckett¹⁰² à Becker¹⁰³, en passant aussi par des auteurs monolingues, Danièle Collobert ou Sarah Kane par exemple) reste grammaticale. Mais au théâtre le balbutiement fait partie de la langue courante, ainsi que les mouvements indécidables de l'âme et du corps. Est-ce que ce décloisonnement, cette effraction y est possible, et en quoi est-elle profitable dans la direction d'acteurs?

Revenons à nos tables tournantes. Et à notre groupe d'élèves. Deux d'entre eux se présentaient riches d'un bilinguisme natif, et d'un vécu transculturel chargé: le créole antillais (Chamoiseau¹⁰⁴) et le lingala congolais que nous avons mise au profit de séances de traduction simultanée. Chacun racontait une histoire et un autre élève se livrait à un exercice d'interprétariat, tout en ignorant la langue de départ. Dans la faille ouverte entre le vouloir-dire et les sons «purs» naissaient d'autres récits, nourris de non-dits, de préjugés ou de rêverie. Après cette première expérience, un deuxième groupe s'est livré – selon le même principe d'écoute à la sourde – à la xénolalie, voire à la glossolalie (chacun devait utiliser une langue non-maîtrisée, quitte à en inventer jusqu'à la grammaire). Autre stratégie d'infraction du «monolinguisme de

Renken : Nous n'avons aucun «dehors» d'opposition pour décrire la traduction. L'expérience que nous en avons n'est pas celle d'une fixation sur laquelle on pourrait prendre appui, mais celle d'une déstabilisation qu'il s'agit de faire valoir. Si autant de discours s'acharnent à grand renfort d'exigence et de morale à rendre la lecture de la traduction indiscernable, si l'on cherche constamment à se l'approprier à grands coups de « justesse », de « fidélité » ou d'« adéquation », peut-être n'est-ce que pour juguler l'inquiétude que la traduction inscrit dans les ordres littéraires et philosophiques. Il n'y a probablement aucune autre écriture qui soit aussi étroitement normée et ordonnée, alors même que les normes en question sont systématiquement en porte-à-faux avec ce que les traductions donnent à lire.

Novarina: À l'idée d'une traduction égalisatrice procédant par translation, équivalence latérale – s'oppose la joie d'une traduction respiratoire, idiote et descendant dans le corps idiot, dans la matière incompréhensible de chaque langue.

Chamoiseau: Les petits-revenus-de-France par contre ânonnaient tout autant, mais, pour le Maître, par leur articulation juste, par leur accent souverain, par leur grâce de n'être pas comme nous, par leur insoumission à leur propre nature, ils étaient déjà d'essence universelle.

¹⁰⁰ Arno Renken, *Babel heureuse*, Paris-Bruxelles, Van Dieren, 2012, p. 11.

¹⁰¹ Valère Novarina, *Une langue inconnue*, Zoé, Genève, 2012, p. 17.

¹⁰² Niklaus Gessner, *Die Unzulänglichkeit der Sprache. Eine Untersuchung über Formzerfall und Beziehungslosigkeit bei Samuel Beckett*, Juris, Zürich, 1957, p. 32.

¹⁰³ Andréas Becker, *L'Effroyable*, La Différence, Paris, 2012.

¹⁰⁴ Patrick Chamoiseau, *Une enfance créole II. Chemin d'école*, Gallimard, Paris, 1994, p. 121.

l'autre» (Derrida¹⁰⁵), une séquence de douze minutes chrono, où quatre personnes parlaient en même temps, pour ensuite raconter ce qu'ils avaient retenu du discours des autres. Bref, après une semaine, tous les comédiens étaient passés à la table spirite. Pour découvrir quoi? En premier lieu que des émotions, des situations, des bouts de récits qui avaient été tus resurgissaient de cet exercice, entre les plis de la langue. Et aussi que l'imaginaire remplissait des trous et échafaudait des ponts, en rendant extrêmement créative une expérience à priori assez incongrue.

Je commence à entrevoir où tu veux en venir: je ne sais pas si l'on pourrait définir ça une «direction d'acteurs», mais il s'agit bel et bien d'une production textuelle qui essaie de sortir du logocentrisme, d'un langage donné et transparent. C'est là que l'idée d'une mise en parallèle des deux pratiques (jeu et écriture) t'est venue?

L'écriture est une formalisation (Meyerhold¹⁰⁶), mais elle est précédée par un à-venir (Blanchot¹⁰⁷). C'est ce moment «obscur» (encore un terme blanchotien) qu'on pourrait solliciter sur le plateau, avec les comédiens. J'ai voulu marquer un seuil – qu'on pourrait bien évidemment me contester – en rendossant par la suite mon rôle d'écrivain. Pendant le week-end, j'ai écrit un monologue pour chacun des douze élèves, en utilisant les matériaux surgis dans nos séances spirites (Barthes¹⁰⁸). Dans un système émergent. Le rôle du metteur en scène, du directeur d'acteurs, comme du mentor en

Derrida: Car c'est au bord du français, uniquement, ni en lui ni hors de lui, sur la ligne introuvable de sa côte que, depuis toujours, à demeure, je me demande si on peut aimer, jouir, prier, crever de douleur ou crever tout court dans une autre langue ou sans rien en dire à personne, sans parler même.

Meyerhold: Tous ont trouvé leur langage, le peintre, l'écrivain, le savant. Seul l'acteur n'a pas trouvé le sien.

Blanchot: Il bouleverse les rapports au temps, mais affirme cependant le temps, une façon particulière, pour le temps, de s'accomplir.

Barthes: Une autre idée de l'écriture est cependant possible: ni décorative ni instrumentale, c'est-à-dire en somme seconde, mais première, antécédente à l'homme, qu'elle traverse, fondatrice de ses actes comme autant d'inscriptions.

¹⁰⁵ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre : Ou, la prothèse d'origine*, Galilée, Paris, 2006, p. 141.

¹⁰⁶ Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold, Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, 1990, p. 56.

¹⁰⁷ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard (Folio), 1959, p. 18.

¹⁰⁸ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 46.

écriture, commence à trouver sa place dans le sillage du maître ignorant de Rancière, qui donne «l'ordre de traverser une forêt dont il ignore les issues»¹⁰⁹. C'est une piste, mais je me suis dit que je pourrais l'explorer, en profitant de ma double position: apprenti directeur d'acteurs et mentor d'écrivains (à la HKB de Berne et à l'Institut littéraire suisse de Bienne).

Je me répète, peut-être, mais je ne peux pas éviter la question: ne crains-tu pas de penser ainsi la direction d'acteurs en termes de langage, de récit, de littérature, et d'oublier le corps des comédiens ; ou de le recouvrir de mots (Lecoq¹¹⁰)?

Oui, c'est un risque réel, j'en suis conscient. Mais je ne peux pas oublier que le corps est aussi écrit. Non seulement d'une manière esthétique (cf. *The Pillow Book* de Greenway; ou *Das geschriebene Gesicht* de Daniel Schmid, sur les acteurs Kabuki). Pense à ce que raconte la biologiste Anne Fausto-Sterling sur la construction des muscles nécessaires au sourire chez le bébé (Fausto-Sterling¹¹¹); et pense bien sûr à Foucault, à la biopolitique. Au théâtre, nous sommes toujours sur la faille ouverte entre langue et éros. Car il s'agit d'incarnation, d'un rapport charnel aux comédiens, dont Chéreau passait maître (Citti¹¹²).

Comme tu le sais, j'aime conclure chaque entretien avec quelques questions méchantes. Voici donc la première: j'ai l'impression que – tout en étant assez honnête dans ton interrogation – tu finis par escamoter

Lecoq: Le corps sait des choses que nous ne savons pas encore. Mais il ne faut pas parler trop tôt. (...) Il faut retrouver le silence où la parole va pouvoir naître.

Fausto-Sterling: Une réaction physiologique devient donc socialisée non seulement en termes d'usages intentionnels, mais aussi de parties de corps elles-mêmes (les nerfs et les muscles sollicités et ce qui les stimules).

Citti: Nous sommes alors guidés de manière si charnelle, si incarnée, que cet échange entre lui et nous, ce va-et-vient fusionnel, nous donne les ailes requises pour honorer les envolées qu'il nous enjoint de prendre.

¹⁰⁹ Jacques Rancière, *Le Maître ignorant*, Paris, Fayard, 1987, p. 15.

¹¹⁰ *Les deux voyages de Jacques Lecoq*, film de Jacques Lecoq, Jean-Gabriel Carasso, Jean-Claude Lallias, Jean-Noël Roy, La Sept ARTE/ ANRAT/ On Line Productions. 1998.

¹¹¹ Anne Fausto-Sterling, *Corps en tout genre [Sexing the Body]*, Paris, La Découverte, 2012, p. 276.

¹¹² Marc Citti, *Les Enfants de Chéreau. Une école des comédiens*, Arles, Actes Sud-Papiers, p.18.

l'essentiel, c'est-à-dire la méthode. Avec tes réflexions tu prônes une rupture des frontières fascinante, mais risquée. Dans ton argumentaire, la direction d'acteurs devient un concept vaporeux, qui confine à la sociologie de la création et finit pour ne plus rien dire de «précis». En es-tu conscient?

Tu poses, encore une fois, la question de la *techné*, de l'artisanat, des procédures, mais aussi de l'articulation temporelle d'une réalité qui s'appelle «répétition» (en français, comme on l'a vu). J'admets que ce n'est pas l'objet qui est questionné. Même si cette recherche s'accompagne d'un travail pratique – les spectacles et les ateliers intégrés ou parallèles à l'école; l'observation participée ou non –, ce mémoire creuse l'envers du décor. Ta question en cache une autre, pourtant, encore plus troublante: en relativisant les frontières d'une pratique de direction d'acteurs, en voulant s'occuper de son arrière-plan, là où elle confine avec d'autres arts et même avec la politique (Warlikowski¹¹³), ne risque-t-on pas de se cantonner à une sorte de psychologie générale du comédien et de son rapport au metteur en scène? Bonne question. Pour pouvoir faire vibrer l'interprète, pour qu'il crée (au-delà de toute rhétorique de l'acteur-créateur, qui mène parfois au malentendu de l'acteur tout-puissant¹¹⁴, auquel je préfère la «créativité de l'acteur»¹¹⁵) il faut le dégager des modèles préconçus, des clichés interprétatifs, des raccourcis pyrotechniques (le cabotinage). Il faut l'émanciper, pour utiliser un terme cher à Rancière (et métapolitique¹¹⁶). Et se livrer à une sorte de «psychanalyse païenne»: ce concept a été

Warlikowski: Je cherche surtout dans la personnalité de l'acteur. J'essaie de comprendre dans quelle mesure un comédien peut bien servir la cause. J'essaie de le responsabiliser dans la cause dont il est le personnage, dont il est porte-parole. Je le responsabilise et je le mets dans la société, je veux qu'il parle en son nom. Mais à un moment donné, nous, on est de l'autre côté, et eux, ils restent sur le plateau. Et c'est à eux de défendre la cause.

¹¹³ Krzysztof Warlikowski, *Le Théâtre c'est l'art de dialoguer*, entretien avec A. Laporte, *Théâtre(s)*, 4, hiver 2015, p. 19.

¹¹⁴ Marco De Marinis, *In cerca dell'attore, un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 67-71.

¹¹⁵ Paul Galup, *Peut-on enseigner la direction d'acteurs.*, cit., p. 273

¹¹⁶ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, cit., p. 73.

inventé par l'ethnopsychiatre Tobie Nathan et participe d'une entreprise de démedicalisation de la cure freudienne, en revendiquant une «culturalisation» de l'acte thérapeutique¹¹⁷, inspiré des traditions animistes. Attention: je ne préconise pas un théâtre qui friserait la thérapie collective, un psychodrame à la Moreno; je considère juste la direction d'acteurs dans le rapport humain, avec sa plasticité naturelle (Pommerat¹¹⁸). C'est peut-être une vision un peu moniste de l'art et de la vie, du rapport entre corps et esprit. Mais faire l'expérience de la création c'est aussi fricoter avec cette mystique (Artioli¹¹⁹).

Deuxième question méchante : je vais essayer de t'analyser sauvagement, de questionner ton implication intime dans cette recherche ; cette masse théorique ne serait-elle pas une tentative de fuite, une ruse pour déjouer le cliché qui te poursuit? Tu n'es pas un comédien, tu ne peux pas en diriger?

Bien joué. Mais je vais renverser ta proposition: oui, tout naît de l'angoisse d'impuissance (Cioran¹²⁰); dans la balance entre honte et orgueil (Eribon¹²¹). J'assume donc que je suis du côté de la poétique, de la création qui ose la pauvreté (comme chez Hölderlin). Et dans le creux de ce manque, de ce désir, je ne saurais *diriger des acteurs*, mais je pourrais *proposer des directions*. Tout près du poème (Derrida¹²²).

Pommerat: Je vous demande de casser des mécanismes inconscients. C'est dommage qu'un acteur n'en ait pas conscience de ces mécanismes. Dans le fait de casser la convention de jouer. L'état de jeu, il n'y a aucune rupture: un lieu où ça se passe et un lieu où ça ne se passerait pas. Je ne vous dis pas de devenir personnage dans la vie, mais de trouver la continuité.

Artioli : Une attitude gnostique caractérise le travail théâtral d'une partie importante du XX^e siècle, y compris dans les avant-gardes, même si les mots-clés utilisés sont différents selon les contextes.

Cioran: Les sources d'un écrivain, ce sont ses hontes; celui qui n'en découvre pas en soi, ou s'y dérobe, est vouée au plagiat ou à la critique.

Eribon: L'orgueil qui pousse le poète à aller jusqu'au bout de la honte pour se transformer lui-même et créer des beautés nouvelles.

Derrida: Tu appelleras désormais poème une certaine passion de la marque singulière, la signature qui répète sa dispersion, chaque fois au-delà du logos, anhumaine, domestique à peine, ni réappropriable dans la famille du sujet.

¹¹⁷ Tobie Nathan, *Psychalyse païenne*, Paris, Odile Jacobs, 1995, p. 142 et sgg.

¹¹⁸ Joël Pommerat, *Journal de Bord du 4 octobre 2016*, Atelier à la Manufacture (*Verbatim* de Guillaume Lambert).

¹¹⁹ Umberto Artioli, *Un teatro apocrifo*, Milano, Medusa, 2006, p. 82.

¹²⁰ Emil Cioran, *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard, 1952, p. 9.

¹²¹ Didier Eribon, *Une Morale du minoritaire. Variations sur un thème de Jean Genet*, Paris, Fayard, 2001, p. 23.

¹²² Jacques Derrida, *Qu'est-ce que la poésie*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1990, s.i.p. (p. 19).

QUATRIÈME ENTRETIEN: CONSEIL (OCTOBRE 2016)

En octobre 2016, ce qui vient d’être dit-écrit – dans sa première version –, passe au crible du «conseil scientifique» (Bourdieu¹²³); je vais maintenant ventriloquer (Derrida¹²⁴) les objections de forme et de fond, sorties d’une telle confrontation. Robert Cantarella: tu te revendiques *queer*, fluide et transversal, je suis frappé par la rigidité, par l’ordre impeccable (helvétique) de ton dispositif. Ne faudrait-il pas l’éclater, multiplier les voix et les voies, sortir de ta zone de confort intello?

C’est une question centrale, qui se niche dans un paradoxe, beaucoup plus explosif en tant que paradoxe que dans la tentative d’éclater le cadre au plus vite, sans passer par la mise à l’épreuve discursive. Dérisonner est une belle perspective (*schizoanalyser*, si tu veux), mais est-ce vraiment ce que je cherche, en toute honnêteté? Je l’ai expliqué, des instances profondes – autobiographiques et physiques – me poussent à contrer la dérive (Bacon¹²⁵): l’écriture est pour moi le rempart au chaos qui m’a saisi et continue de me saisir depuis l’enfance, c’est un *braconnage* pour utiliser un mot cher à De Certeau¹²⁶. Et ce que fait de moi un artiste en toute approximation. Je revendique le poison de cette blessure, sa non-soumission à la thérapie que tu préconises, en bon commissaire-pharmacien. Faire grincer l’angoisse, laisser affleurer du texte ce qu’il cache par la force du style, d’une rhétorique, c’est le propre du créateur

Derrida: Dès lors qu’on me demande de jouer mon propre rôle dans un scénario filmique plus ou moins improvisé, j’ai l’impression de laisser parler un fantôme à ma place. Paradoxalement, au lieu de jouer mon propre rôle, je laisse à mon insu un fantôme me ventriloquer.

Bacon: Le grand art est profondément ordonné. Même si cet ordre peut comporter des choses extrêmement instinctives et accidentelles, je pense néanmoins qu’elles proviennent d’un désir d’ordonner et de renvoyer le fait sur le système nerveux selon un mode plus violent.

¹²³ Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, Paris, Minuit, 1984, p. 27.

¹²⁴ Jacques Derrida in Ken McMullen, *Ghost Dance*, 94’, 1983.

¹²⁵ Francis Bacon, *L’art de l’impossible, Entretiens avec David Sylvester*, Genève, Éditions Albert Skira, 1976, p. 16.

¹²⁶ Michel De Certeau, *L’invention du quotidien: arts de faire*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1990.

(Caudwell¹²⁷). Le propre, du moins, de ma façon de créer. L'injonction à sortir de la *comfort zone* (terminologie issue de la psychologie du travail et du management¹²⁸!) devient tout aussi rhétorique, si elle préjuge ce que je suis et ce qu'on veut que je sois.

C'est la *tension* de mon angoisse qui m'intéresse ici, car elle est proche de cet état insaisissable que je cherche dans la direction d'acteurs, au-delà des techniques dont je ne nie nullement la pertinence. Je ne cherche pas à m'éclater, mais à trouver l'incandescence d'une recherche. Revenons à Kracauer: la *Spannung*, l'électricité naît autant de la conductivité que de la résistance, c'est une loi thermodynamique.

Toujours Cantarella, si tu permets: une fois de plus, tu te barricades derrière des citations. Si elles font état d'une culture (tant mieux), j'ai l'impression qu'elles font écran à autre chose, de plus simple et personnel. Pourquoi ne parles-tu pas à la première personne?

Ma personne est faite aussi de citations. Par ailleurs, il y a là une simple question de modestie. Avant moi, dans l'histoire vécue et racontée (bien sûr par des auteurs dotés d'autorité, on n'y échappe pas!) d'autres ont dit des mots qui me passionnent, qui m'interrogent, qui me troublent. Ils parlent en moi comme les voix que vous invoquez de voir surgir nombreuses. Je lis dans ce refus des citations, une peur de la tradition (Nichet¹²⁹).

Je l'ai bien vu, dans vos réactions étonnamment dures sur Chéreau, qui représente «un théâtre vieux» ; «Il était la figure même du patron», dis-tu Robert, et il

Caudwell : La qualité de l'artiste ne consiste pas dans l'expression de soi-même. S'il était ainsi, pourquoi devrait-il lutter pour atteindre une synthèse entre les anciennes et nouvelles formes sociales et son expérience individuelle ? Pourquoi ne laisserait-il pas tomber toute formalité sociale, en s'exprimant directement par des cris et des bonds ? (...) En réalité, l'artiste ne s'exprime pas dans les formes artistiques : il s'y trouve. Il n'affaiblit pas sa liberté d'expression pour la rendre compatible avec la société, mais il trouve la possibilité de s'exprimer librement uniquement dans les rapports sociaux incorporés dans l'art.

Nichet: L'idée de se plonger dans le trajet des autres est intéressante, mais je dirais que c'est plus pour comprendre où on en est aujourd'hui, où on en est arrivés, et puis pour se relancer. On appartient à son époque aussi. La marge de manœuvre est limitée.

¹²⁷ Christopher Caudwell, *La fine di una cultura*, Einaudi, Torino, 1949, p. 51.

¹²⁸ Judith M. Bardwick, *Danger in the Comfort Zone: From Boardroom to Mailroom--how to Break the Entitlement Habit That's Killing American Business*, New-York, American Management Association, 1995.

¹²⁹ Jacques Nichet, *Enseigner l'inattendu, La Formation du metteur en scène*, « Registres », novembre 2001, p. 40.

devient inaudible, même quand il nous suggère les bons questionnements (Chéreau¹³⁰). Et sa façon très physique de diriger me semble ici pertinente (Vincent¹³¹)

Je ne suis pas là, physiquement (textuellement), pour me défendre, mais tu sais que cette position foncièrement avant-gardiste est à nuancer, je viens moi aussi d'une tradition, d'une histoire (Vitez en l'occurrence)...

Loin de moi l'idée d'accuser qui que ce soit; je déconstruis, tout simplement. Et je trouve pertinente l'ambition de s'opposer à la figure paternaliste du metteur en scène-patron (éminemment mâle). Par ailleurs, les mots « directeur » et « direction » mériteraient eux aussi d'être interrogés. Quant aux citations: ces voix me parlent, je les écoute, c'est plus simple que ce que vous semblez croire. Bien sûr, cette prolifération peut lasser, ou sembler un peu vaine. Mais elle n'est pas une fin en soi. J'ajoute que comme metteur en scène et écrivain, ces voix me sont essentielles: si j'ai envie de monter *Far Away* de Caryl Churchill ou *Sous le bois lacté* de Dylan Thomas; si je rêve d'adapter les lettres d'Isabelle Rimbaud à sa mère ou *Le mythe du sperme-Méditerranée* de Jean Sénac, c'est justement pour que des voix parlent: ces mots traversent mon imaginaire (Blanchot¹³²).

Claire De Ribaupierre: tu es pourvu d'une certaine aisance rhétorique. N'empêche qu'elle te joue parfois de mauvais tours... je prends un exemple «dans le texte» pour ne pas généraliser: quand tu as parlé du stage avec Oscar Gómez Mata – que tu as valorisé pourtant – tu n'es pas allé bien loin dans

Chéreau: Je ne sais pas mieux le déchiffrer qu'un autre, je sais juste l'organiser correctement et je vole très bien de la matière à tout le monde. (...) La mise en scène ce serait donc cela?

Vincent: Chéreau était un peu comme un manager de boxe. Mais je crois qu'il n'avait pas le choix, il ne savait pas comment analyser le texte, nous diriger, donc il mettait l'énergie en avant L'énergie et le corps, c'est ça la direction d'acteur chez Patrice.

Blanchot: Maintenant nous sentons bien qu'image, imaginaire, imagination ne désignent pas uniquement l'aptitude aux phantasmes intérieurs, mais l'accès à la réalité propre de l'irréel (...) et en même temps la mesure recréante et renouvelante du réel qui est l'ouverture de l'irréalité.

¹³⁰ Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, cit., p. 25-26.

¹³¹ Hélène Vincent, *Travailler avec Patrice Chéreau (entretien)*, *La formation du metteur en scène*, cit., p. 48.

¹³² Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 476-7.

l'analyse des problèmes qui se sont posés à toi et de ce que tu en as tiré. Tes prétentions théoriques, toutes exquises qu'elles soient, te voilent et nous voilent la réalité d'un vécu et d'une expérience de travail, au lieu de la révéler (Bourdieu¹³³). Tu te caches (de) quoi?

Je cache, je fuis forcément quelque chose, à plusieurs niveaux. Le plus banal: la responsabilité de prendre la parole non pas de manière neutre et intérieure, mais devant le seul public d'une commission d'école, qui me juge, pour faire son job, me pousser plus loin, oui, mais aussi s'autocertifier; il n'y a rien à faire, une séparation s'impose entre vous et moi qui censure mon langage (Butler¹³⁴). D'autre part, j'ai pertinemment choisi ma position, celle de l'apprenti, qui implique votre statut d'experts et ma soumission à l'apprentissage. J'accepte donc ce positionnement, tout en essayant bien entendu de le déconstruire. Sur le stage d'Oscar Gómez Mata, je ne veux pas m'exprimer plus longuement, car j'ai trouvé dans son attitude une violence implicite que je refuse – même si j'ai appris, comme je l'ai dit, beaucoup de choses de cette expérience; et que j'admire sa propédeutique.

Yvane Chapuis: la question d'une séparation entre expert et élève est pourtant centrale dans ta quête d'un positionnement vis-à-vis des acteurs. Tu ne sembles pas être clair à ce sujet: d'un côté tu cites des «maîtres» comme Chéreau. D'autre part, ça ne m'a pas échappé ta référence à Rancière, au *Maître ignorant*, qui me paraît contradictoire avec quelque chose de plus profond, que tu n'oses pas avouer à toi-même. L'envie d'un dépassement des hiérarchies établies – entre metteur en

Bourdieu: Faire subir à l'intérêt expressif la transformation nécessaire pour le faire accéder à l'ordre de ce qui est dicible dans un champ déterminé, l'arracher à l'indicible et à l'innommable (...). Cette forme élémentaire de l'euphémisation en cache une autre, beaucoup plus subtile, celle qui consiste à utiliser la propriété essentielle du langage (...) pour occulter les éléments refoulés en les insérant dans un réseau de relations qui en modifie la valeur sans en modifier la «substance».

Butler: Le sujet parlant prend sa décision uniquement dans le contexte d'un champ déjà circonscrit de possibilités linguistiques. Sa décision est conditionnée par le champ déjà décidé du langage, mais cette répétition ne fait pas de la décision du sujet de parlant une redondance. L'écart entre la redondance et la répétition est précisément ce qui constitue l'espace de la puissance d'agir.

¹³³ Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p. 175.

¹³⁴ Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, cit., p. 177.

scène et comédiens, par exemple – et le rêve d'un théâtre plus collectif...

Sans vouloir instituer une opposition tout à fait relative entre Deleuze et Derrida¹³⁵, j'ai l'impression que deux camps se sont formés entre ceux et celles qui se réclament d'une ryzomatique de la pensée et ceux qui préfèrent une posture – peut-être plus classique – de déconstruction généalogique. Les deleuziens (je m'excuse par avance pour ces généralités) sont obsédés par la question du pouvoir et de ses *modulations*¹³⁶; les derridiens – comme moi – par le questionnement de la trace, de la faille et de la marge. Le geste est moins politique (Nussbaum¹³⁷), certes, c'est toute l'affaire de la déconstruction, qui travaille l'auto-immunité¹³⁸, le creux. C'est étonnant, car les deux courants sont issus des mêmes «pères» (Lacan et Foucault pour faire bref). Mais pas tant que ça, si on regarde de plus près les histoires personnelles de chacun: histoire de l'art et du cinéma pour les deleuziens, littérature et musique pour les derridiens. Bien sûr, on pourra m'objecter que tout cela est brossé d'une manière tellement générale qu'elle frise la vulgarité, ou la malhonnêteté intellectuelle; c'est juste pour se situer dans cette discussion. Et on en vient à Rancière et à son maître ignorant. Joseph Jacotot, l'instituteur français – point de départ de l'ouvrage de Rancière – n'est pas du tout l'ignorant étymologique qui n'aurait pas de γνῶσις, ni un apôtre de la *docta ignorantia* de Niccolò Cusano (qui est une forme de relativisme), mais plutôt l'in-fans, celui qui ignorait le hollandais, langue de ses élèves. Il

Nussbaum : Ne s'agit-il pas d'une manière pour dire à un esclave que l'institution de l'esclavage ne va jamais changer, mais qu'il peut trouver un moyen de la ridiculiser et la détourner, qu'il peut chercher sa liberté personnelle sans passer par des actes de rébellion ? Pourtant, c'est un fait que l'institution de l'esclavage peut être et a été changée, mais bien sûr pas par ceux qui suivent la pensée de Butler.

¹³⁵ Jacques Derrida, *Il me faudra errer tout seul*, «Libération», 7 novembre 1997.

¹³⁶ Gilles Deleuze, *Post-Scriptum sur la société de contrôle*, in *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Minuit, 2003, p.242.

¹³⁷ Martha Nussbaum, *The Professor of Parody*, "The New Republic", 22.2.1999.

¹³⁸ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 224.

ne peut pas transmettre un savoir préconstitué, mais «il est d'autant plus efficace qu'il est savant, éclairé et de bonne foi»; il n'est donc pas ignorant par statut, il doit «enseigner ce qu'il ignorait», faire chemin commun dans une «forêt dont il ignorait les issues»¹³⁹ : émancipateur et non pas commandeur (Rancière¹⁴⁰). Il ne faut pas dans ce cadre confondre la question de la «position» (géométrique) avec celle du pouvoir (Rancière¹⁴¹). D'où je retiens peut-être qu'il ne faut pas «faire jouer» les comédiens, mais «jouer» (au sens enfantin) avec eux. Ce qui n'empêche pas que les rôles que nous avons choisis, les positionnements, les frontières (que nous sommes prêts à dépasser) existent. Mais pour créer, il faut oser la bâtardise, se positionner dans l'entre-des-frontières (Anzaldúa¹⁴²)

Plazy s'étonne: tu nous as dit qu'au fond, tu ne sais pas si tu deviendras un metteur en scène, à la suite de ta formation; est-ce une façon justement de te positionner dans le camp des «ignorants» ou tout simplement d'esquiver la grande question de ton «rôle», ta «position», da «décision» d'artiste?

C'est question centrale. Mon choix de redevenir étudiant – qui m'oblige à me placer dans un inconfort relatif – est foncièrement singulier. J'avoue que la décision d'entreprendre une nouvelle formation, à 47 ans et après une carrière dans la recherche, le journalisme, l'écriture, a été concrète. Je voulais acquérir des connaissances artisanales, que ce soit pour la machinerie (du pendrillon à

Rancière: Le maître ignorant s'appelle ainsi non parce qu'il ne sait rien, mais parce qu'il a abdiqué le «savoir de l'ignorance».

Rancière: La distance n'est pas un mal à abolir, c'est la condition normale de toute communication. (...) il n'y a pas plus de forme privilégiée que de point de départ privilégié. Il y a partout des points de départ, des croisements et des nœuds qui nous permettent d'apprendre quelque chose de neuf.

Anzaldúa: Une terre de frontière est un lieu vague et indéfini créé par le résidu émotionnel d'une limite artificielle. C'est un état de transition continue. Ceux qui sont prohibés et interdits sont ses habitants. C'est là que vivent les *atravesados*: ceux qui louchent, les pervers, les queer, les gênants, les bâtards, les mulâtres, les demi-sang, les demi-morts; enfin, tous ceux qui traversent outrepassent, ou repoussent les limites de la «normalité».

¹³⁹ Jacques Rancière, *Le Maître ignorant*, Paris, Fayard, 1987, p. 9-18, passim

¹⁴⁰ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, cit. p. 17.

¹⁴¹ *Ibid*, p. 16 et 23.

¹⁴² Gloria Anzaldúa, *La Frontera/Terre de frontière*, Traduit de l'anglais (États-Unis) et de l'espagnol (Mexique) par Jelena Ristic et Guy Poitry, «Hétérographe», n°8, automne 2012, p. 17.

l'usage des nouvelles technologies) ou pour les techniques du plateau (y compris le jeu), que je connaissais de l'extérieur. Pourtant, au fur et à mesure de cette nouvelle formation, je me trouve pris dans un paradoxe, inhérent à la formalisation des cursus universitaires, soumis à la néo-libéralisation des études supérieures¹⁴³. Très concrètement: si j'ai renoncé à un salaire au standard helvétique d'élite, ce n'est certes pas pour accéder à un «métier» dans le sens financier du terme, c'est-à-dire pour un management de carrière appuyé sur la plus-value institutionnelle d'une Haute École. Je reconnais l'importance de l'école comme boîte à outils, moins comme «institution institutionnalisante» (Foucault¹⁴⁴): et je ne sais pas ce que je vais «devenir» et «découvrir», en termes utilitaires. Je cherchais à m'extraire d'une certaine complaisance/compétence – celle de l'écrivain et du journaliste – et je vais peut-être sortir de l'école pour ne jamais exercer le métier de metteur en scène. J'ai été profondément marqué, pendant cette formation, par les séminaires d'Hortense Archambault (février 2016) et de Caroline Marcihac (février 2017), qui nous ont engagés à bien réfléchir non seulement à nos envies esthétiques, mais aussi à notre projet culturel, qui s'inscrit dans le long terme. Et qui, dans mon cas, n'est pas théâtral au sens strict, mais aussi militant, littéraire, intellectuel, queer (Said¹⁴⁵). Trouble et fluide, si possible. Je me situe donc volontairement dans le champ d'un certain amateurisme (Marussich¹⁴⁶), d'une faiblesse assumée (j'ai eu la chance de suivre un

Foucault: Le désir dit: «Je ne voudrais pas avoir à entrer moi-même dans cet ordre hasardeux du discours; je ne voudrais pas avoir affaire à lui dans ce qu'il a de tranchant et de décisif; je voudrais qu'il soit tout autour de moi comme une transparence calme, profonde, indéfiniment ouverte, où les autres répondraient à mon attente, et d'où les vérités, une à une, se lèveraient; je n'aurais qu'à me laisser porter, en lui et par lui, comme une épave heureuse.» Et l'institution répond: «Tu n'as pas à craindre de commencer; nous sommes tous là pour te montrer que le discours est dans l'ordre des lois; qu'on veille depuis longtemps sur son apparition; qu'une place lui a été faite, qui l'honore, mais le désarme; et que, s'il lui arrive d'avoir quelque pouvoir, c'est bien de nous, et de nous seulement, qu'il le tient.

Said: Le choix majeur auquel l'intellectuel est confronté est le suivant: soit s'allier à la stabilité des vainqueurs et des dominateurs, soit – et c'est le chemin le plus difficile – considérer cette stabilité comme alarmante, une situation qui menace les faibles et les perdants de totale extinction, et prendre en compte l'expérience de leur subordination ainsi que le souvenir des voix et personnes oubliées.

Marussich: La vraie subversion aujourd'hui, c'est de faire les choses gratuitement.

¹⁴³ Genevière Azam, http://www.dailymotion.com/video/x8rxri_du-processus-de-bologne-a-la-l-r-u_news, consulté le 07.11.2016.

¹⁴⁴ Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 9-10.

¹⁴⁵ Edward W. Said, *Des intellectuels et du pouvoir*, Seuil, Paris, 1996.

¹⁴⁶ Yann Marussich, *Notes d'inemploi (De la performance)*, Bayonne, Editions Lézards qui bougent, 2012, p.187.

workshop avec le Teatro DanzAbile, troupe composée d'interprètes porteurs de handicap) ; ce qui explique ma vénération, au théâtre, pour le travail d'Emma Dante, Jérôme Bel, Boris Charmatz ou Alain Platel; pour le cinéma de Tonino De Bernardi, Straub et Huillet, Gianikian et Ricci-Lucchi; et pour l'art brut en général. La question, en ce sens, n'est pas des moindres: dans cette position anarchisante, a-professionnelle, gratuite (sans vouloir non plus jouer les pucelles effarouchées, je me débrouille pour produire des spectacles, ne serait-ce que pour me tester), est-ce que ma «légitimité» (Chéreau¹⁴⁷) de directeur d'acteurs peut être problématique?

Chéreau: Développer à la longue un corpus de technique plus ou moins sophistiquée qui vous donnent des armes (et accessoirement une légitimité aux yeux des autres) pour affronter les répétitions.

¹⁴⁷ Patrice Chéreau, *Les Visages et les corps*, cit., p. 20.

CINQUIÈME ENTRETIEN: ÉTUDE DE CAS (2015-17)

Voici une question de Jean-Yves Ruf¹⁴⁸ : tu tentes d’attraper quelque chose que tu n’attrapes jamais vraiment, une sorte de chasse au Dahut. Tu tournes autour d’un mystère, d’un phénomène qui a à voir avec l’inouï, celui dont parle Régy¹⁴⁹. L’espace de création du comédien avant même l’énonciation, le paysage intérieur de Lupa, le schéma dont parle Bergson, une sorte de forme confuse, sous la surface, à laquelle le metteur en scène comme le comédien se réfère sans jamais être capable de trouver une langue pour le définir. Mais la seule chose qu’on puisse faire c’est affiner nos processus de recherche, nos outils, les conditions de nos expériences, trouver les règles du jeu, les rituels, les contraintes qui rendent libres. Il faut donc passer par l’expérience...

Oui, d’autant plus dans le cadre présent, au moment où mon apprentissage de la direction d’acteurs se tente à l’école et dans les premières expériences scéniques. Ce qui me freine et m’a freiné jusqu’à maintenant, c’est aussi une certaine modestie euristique: venant de la recherche, j’ai quelques réserves à analyser un corpus si personnel et limité (18 mois d’école, une demie douzaine d’ateliers, deux spectacles professionnels). D’autant plus qu’il s’agit d’expériences singulières – car il n’y a pas une seule façon de diriger les acteurs, ni un seul style de jeu «autorisé» (Bondy¹⁵⁰) – qui

Régy: Je crois que l’acteur devrait se sentir dans l’état de celui qui écrit avant que la phrase soit écrite. Quand l’acteur trouve en lui d’où viennent les mots, on a l’impression de jamais les avoir entendus. Ils nous surprennent et nous atteignent dans leur nouveauté. Une langue oubliée. Les acteurs devraient pouvoir seulement suggérer, faire penser à plusieurs interprétations, ne pas faire de commentaires, leur ton ne devrait porter aucun jugement, ils devraient ouvrir le discours vers le public, ils devraient parler aux Dieux.

Bondy: Je me suis donc aperçu que ma méthode, c’était moi-même. Cela consistait à sélectionner dans le travail de répétition ce qui me procurait du plaisir en tant que spectateur et à éliminer ce qui ne m’en procurait pas.

¹⁴⁸ Jean-Yves Ruf, *Mail du 5 mars 2017*.

¹⁴⁹ Claude Régy, Alexandre Barry, *Du Regal pour les vautours* (film documentaire), Paris, Les Solitaires intempestifs, 2017, min. 35’43’’.

¹⁵⁰ Luc Bondy, *La Fête de l’instant : dialogues avec Georges Banu*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 88.

sont certes formatrices pour mon expérience du plateau, mais ne me suffisent pas dans le cadre de cette réflexion, qui creuse un certain en-deçà théorique (je ne m'en cache pas!). Mais tu as raison, c'est de la matière vivante, et je vais essayer d'en faire le tour. En commençant par ton propre workshop avec les élèves comédiens de première année, que j'ai eu la chance de suivre en tant qu'observateur (janvier-février 2017). Qui m'a conforté – soit dit en passant – sur quelques repères essentiels de la direction d'acteurs dont j'avais l'intuition. Le premier est celui de l'imaginaire (Braunschweig¹⁵¹). Non pas comme lieu où l'acteur projette une vie vraisemblable (comme chez Stanislavski¹⁵²), mais comme courroie de transmission de la vie intérieure de l'interprète *versus* le spectateur¹⁵³. Comme chez Régy, où la puissance de l'imaginaire est spécialement liée à la lenteur et au flou assumé des états de lumière (Régy¹⁵⁴). Mais elle est aussi très proche de l'à-venir blanchottien que je connais par la pratique de l'écriture (Blanchot¹⁵⁵). Dans ton stage, les comédiens qui avaient déjà intégré et mémorisé leur texte étaient poussés parfois à l'oublier, à s'égarer; les balbutiements, trébuchements et lallations étant les indices d'une perte de contrôle rationnelle sur le signifié (au sens saussurien): au lieu de dire leur texte, ils devaient partir d'actions physiques – de mouvement de groupe – et d'émissions sonores qui préexisteraient au texte sous la forme d'un *grammelot* expressif (Fo¹⁵⁶). La parole peut

Braunschweig: La direction d'acteur est justement l'art de s'adapter vis-à-vis de chacun des acteurs. C'est l'art d'amener un acteur au plus près de son imaginaire.

Régy: On est tellement habitué à ne pas s'intéresser qu'à l'accomplissement des choses que le fait de tout laisser en suspens est très troublant. Je travaille à la force du trouble.

Blanchot: Non pas l'événement de la rencontre devenue présente, mais l'ouverture de ce mouvement infini qu'est la rencontre elle-même, laquelle est toujours à l'écart du lieu et du moment où elle s'affirme, car elle est cet écart même, cette distance imaginaire où l'absence se réalise et au terme de laquelle l'événement commence seulement à avoir lieu, point où s'accomplit la vérité propre de la rencontre, d'où, en tout cas, voudrait prendre naissance la parole qui la prononce.

Fo: Un gloubi-boulga [*papocchio*] de sons qui arrivent de toute manière à évoquer le discours. Avec l'aide de gestes rythmes et sonorités particulières.

¹⁵¹ Stéphane Braunschweig, *Une formation transversale (entretien)*, in *La Formation du metteur en scène*, cit., p. 55.

¹⁵² Konstantin Stanislavski, *Il lavoro dell'attore*, Bari, Laterza, 1956, p. 102.

¹⁵³ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Claude Régy*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 112.

¹⁵⁴ Claude Régy, *Écrits 1991-2011*, Besançon, Les Solitaires Intempestives, 2016, p. 123.

¹⁵⁵ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959 (Folio 1986), p. 18.

¹⁵⁶ Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 2001, p. 81.

surgir ensuite, étoffée de cette matière sonore, capitonnée d'imaginaire, avec le but de rendre le jeu à la fois ancré dans son secret et parfaitement présent; c'est la recherche non pas d'un certain style de jeu, mais de son évidence, hors de tout artifice (Corbin¹⁵⁷).

Pas de littéralité, pas de commentaires, dit Régy. Et il me semble que Ruf aussi t'a transmis cet art musical d'aller à l'essentiel, de dégraisser le jeu des comédiens...

Ce n'est pas la seule façon d'envisager le jeu, il y en a des plus formelles (Brecht, Green, l'attention italienne à la diction toscanisante, etc.). Mais l'essentiel est là: si le jeu dédouble le texte, en l'alourdissant, on perd cet art du surgissement, donnant l'impression qu'un comédien crée ses mots. Mais si l'acteur ne doit pas être littéral, le metteur en scène aussi, dans sa façon de diriger, devrait éviter d'alourdir le propos: comme l'ostéopathe qui touche la cheville pour guérir la clavicule, il doit retenir sa rationalité, jouer avec son corps, détourner les regards pour mieux voir. Il peut passer par la respiration, la ponctuation comme *modulation* et *modalisation* (Szendi¹⁵⁸), par la capacité de phraser et d'insérer des *points de capiton* (Lacan¹⁵⁹) ou ces délais (*indugi*) que selon Umberto Eco permettent des promenades inférencielles¹⁶⁰. Des ouvertures vers l'imaginaire, en somme. J'ai vu Ruf – qui est musicien – diriger les comédiens en bougeant les mains comme un chef¹⁶¹, leur souffler à même la répétition des soutiens, dans une intimité incroyable (Vassiliev¹⁶²). Au

Corbin: Il s'agit de la co-présence, de la co-naissance d'un émetteur-acteur et d'un récepteur-public qu'un spectacle de cette nature est capable de susciter, comme si les acteurs n'étaient pas en train de représenter quelque chose de déjà clos sur soi-même, mais de le produire.

Lacan: L'épinglage dont je parle, le point de capiton, n'est qu'une affaire mythique, car jamais personne n'a pu épingler une signification à un signifiant. En revanche, ce que l'on peut faire c'est épingler un signifiant à un signifiant. (...) Il se produit toujours quelque chose de nouveau, à savoir le surgissement d'une nouvelle signification.

Vassiliev: Dans la direction d'acteur, celui qui dirige doit être dans l'acteur, absolument, complètement. Le difficile, c'est quand on cherche la perfection, il faut trouver une harmonie entre ces deux choses qui s'excluent; il faut faire ça pour ne pas trop mourir soi-même, et ne pas trop tuer l'acteur, le mettre à mort. C'est un art extrêmement fin, subtil.

¹⁵⁷ Michel Corbin, *Les lectures innombrables des textes du théâtre contemporain*, Montreuil, Editions Théâtrales, 2015, p. 171.

¹⁵⁸ Peter Szendi, *À coups de points. La Ponctuation comme expérience*, Paris, Minuit, 2013.

¹⁵⁹ Jacques Lacan, *La Formation de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1998, p. 196.

¹⁶⁰ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, p.66.

¹⁶¹ Muriel Plana, Frédéric Sounac, *Les Relation musique-théâtre : du désir au modèle*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 16.

¹⁶² Anatoli Vassiliev, *Sept ou huit leçons de théâtre*, Paris, P.O.L, 1999, p.114.

fond, jouer consiste à oublier le jeu tout en le maîtrisant parfaitement, et c'est un état de grâce qui se construit, d'où les répétitions, les bifurcations, les égarements. Toute ruse est admise (Czertok¹⁶³). Diriger les acteurs signifie aussi les laver, les simplifier, leur permettre une certaine transe. Qui rend indécidable leur jeu, dans une continuité avec la vie qui ne triche pas.

Ce qui nous amène au travail de Joël Pommerat, rêvant «d'écrire un texte de théâtre incomplet, voire incompréhensible, sans les acteurs»¹⁶⁴, que tu as pu observer avec les élèves de deuxième année, en septembre 2016. S'inspirant directement de l'essai de Dort¹⁶⁵ sur *La Représentation émancipée*, le metteur en scène et auteur français insiste sur un «état d'esprit dramaturgique» des comédiens. Et sur le trouble (un mot que tu revendiques aussi pour ton travail): ni l'acteur ni le spectateur ne sont «tout à fait sûrs de comprendre ce qui est raconté. Doute sur la réalité de l'histoire. Monde réel et monde mental sont au même niveau, mais on ne sait pas. Trouble sur ce qui est vrai ou faux»¹⁶⁶...

Oui, une fois de plus, ce qui est passionnant, dans cette direction d'acteurs pourtant si précise, relève du secret, des nourritures implicites du jeu. Aussi: d'une certaine puissance imaginative de l'ordinaire, du concret (Duras¹⁶⁷). Pommerat a amené aux élèves plusieurs textes narratifs: il a mis en place un dispositif simple et théâtral – un micro sur pied, un cercle de lumière – et demandé aux jeunes comédiens d'improviser

Czertok : In uno stesso esercizio e nello stesso tempo possono trovarsi elementi dell'improvvisazione secondo il Metodo, insieme a elementi delle bio-energetica, della danza orientale, della biomeccanica, dello hata-yoga, dello Zen. Sono la sensibilità e l'intuito della guida a decidere momento per momento, il procedimento appropriato.

Dort: Faire un travail dramaturgique sur un texte, c'est prévoir, à partir de lui, la ou les représentations *possibles* (dans les conditions présentes de la scène) de ce texte.

Duras: Parler comme parler. C'est-à-dire: à partir de n'importe quoi, un chien écrasé, remettre en route l'imaginaire de l'homme, de sa lecture créatrice de l'univers, cet étrange génie, si répandu, cela à partir d'un chien écrasé.

¹⁶³ Horatio Czertok, *Teatro in esilio. Appunti e riflessioni sul lavoro del Teatro Nucleo*, Roma, Buluoni, 2000, p. 74.

¹⁶⁴ Joël Pommerat, *Notes de travail*, in dossier de presse des *Marchands* (cit. *ibid*, p. 172).

¹⁶⁵ Bernard Dort, *L'État d'esprit dramaturgique*, « Théâtre/Public », n. 67, janvier-février 1986, p. 8.

¹⁶⁶ Joël Pommerat, *Journal de Bord du 26 septembre*, 2016.

¹⁶⁷ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, Paris, POL, 1987, p. 113.

le récit, comme une découverte, un point de vue, une remise au présent du matériau textuel. Le mot d'ordre de ce travail est, encore une fois, la présence. La direction d'acteurs consiste à débusquer les artifices et les raccourcis, les clichés interprétatifs qui font écran à la poussée naturelle du mot. Pour nettoyer le jeu de toute explication inutile (Benjamin¹⁶⁸), de l'effort aussi, qui surplombe le texte par des «découpes trop signifiantes»¹⁶⁹. C'est là que le metteur en scène rejoint, je crois, la figure émancipatrice du maître ignorant (Rancière¹⁷⁰). L'une des caractéristiques les plus saillantes du travail de Pommerat que j'ai pu observer, c'est certainement la bienveillance, l'impression d'un manque programmatique de jugement, le sens d'un accompagnement de l'interprète sur les rives escarpées d'un fleuve. Pour que l'acteur puisse se jeter à l'eau, il faut qu'il sente non pas le bras paternel d'un metteur en scène-Caron, mais la fragilité d'Anchise le boiteux, qui accepte de se faire porter sur les épaules solides d'Enée, tout en étant père et prophète de sa grandeur, de ses possibilités. C'est banal, c'est juste ceci: le metteur en scène est là (Pommerat¹⁷¹). Et il doit pouvoir installer un rituel, un *champ*, dont l'équilibre est incertain; parce que l'acte de jouer se tient sur la découpe de la lame, à la jonction entre le *concret* et la *déraison*, entre l'*homogène* de la vie sociale et l'*hétérogène* du sacré, de la pulsion, de la folie et du crime, de l'improductif et du marginal (j'utilise ici des termes issus de la *Part Maudite* de Bataille¹⁷²). Le jeu devient alors à la fois concret et habité

Benjamin: Chaque matin, on nous informe des derniers événements survenus à la surface du globe. Et pourtant nous sommes pauvres en histoires remarquables. Cela tient à ce qu'aucun fait ne nous atteint plus qui ne soit déjà chargé d'explications. Autrement dit: dans ce qui se produit, presque rien n'alimente le récit, tout nourrit l'information. L'art du conteur consiste pour moitié à savoir rapporter une histoire sans y mêler d'explication.

Rancière: Tout leur effort, toute leur exploration est tendue vers ceci: une parole d'homme leur a été adressée qu'ils veulent reconnaître et à laquelle ils veulent répondre, non en élèves ou en savants, mais en homme; comme on répond à quelqu'un qui vous parle et non à quelqu'un qui vous examine: sous le signe de l'égalité.

Pommerat: Ne pas avoir peur de ne pas trouver, d'être «mauvais», de ne pas comprendre, de ne pas réussir. Il faut toujours garder l'idée qu'en création, ça bascule très vite. Le moment où l'on se met à ressentir quelque chose. Ne pas être écrasé par la difficulté à trouver. L'exigence devient négative si on se morfond à chaque difficulté: garder le sourire intérieurement même les pieds dans la merde. Vous serez confronté à des parois sans prise pour avancer. Je vous aiderai et vous dirais de ressayer, ressayer. Faudra travailler sa capacité de résistance.

¹⁶⁸ Walter Benjamin, *Le Conteur, Œuvres I*, Paris, Gallimard (Folio), 2000, p.123

¹⁶⁹ Joël Pommerat, *Journal de Bord du 27 septembre 2016*.

¹⁷⁰ Jean Rancière, *Le Maître ignorant*, cit., p. 25.

¹⁷¹ Joël Pommerat, *Journal de Bord du 29 septembre 2016*.

¹⁷² George Bataille, *La Part maudite, Œuvres complètes*, t. VII, Paris, Gallimard, 1976.

par un mystère, totalement humain (Delbono¹⁷³). Ruf insiste aussi beaucoup sur ce secret jamais livré, qui est l'espace intime du comédien, son puits de vérité. Un autre mot qui revient dans la bouche de Pommerat, qui pourrait étonner, est la *pudeur*¹⁷⁴. C'est aussi la force de son théâtre, notamment de *Je tremble 1 et 2*, *Cercle/Fiction*, *La Réunification de deux Corées*; où le quotidien usé des personnages nous transperce par une force tranquille, une humanité sans fard (tout ce que j'aime aussi, en littérature, chez Natalia Ginzburg ou Pascale Kramer). J'ai retrouvé cette façon de jouer en retrait, puissante et dépouillée, dans le dernier spectacle de Denis Maillefer, *Mourir, dormir, rêver peut-être*, basé sur les récits de vie des croque-morts, là où la simplicité frise le non-jeu (Foreman¹⁷⁵). On pourrait citer d'autres cas percutants, comme le jeu merveilleusement en retrait des interprètes de Romeo Castellucci (notamment dans *Purgatorio* ou *Sul concetto del volto del figlio di Dio*) ou le réalisme retenu des *Éphémères* d'Ariane Mnouchkine, spectacle pour lequel j'ai versé, je l'avoue, toutes les larmes de mon corps.

Cela me rappelle ta voisine, Mme Boulenaz, après ton spectacle *Sans peau* (Théâtre 2.21, 29 mars-3 avril 2016), qui a fondu en larmes, d'une manière presque gênante ; tu as dû la toucher en dirigeant, dans ce cas, deux comédiens aux tempéraments opposés: le vieux routier Jean-Luc Borgeat (dans le rôle du père) et le jeune issu de la Manufacture Pierre-Antoine Dubey (dans le rôle d'un pyromane incarcéré). Comment as-tu géré le travail avec ces deux interprètes si différents?

Delbono : Souvent, je rencontre des comédiens et des comédiennes qui n'arrivent plus à être des personnes dans leur vie, mais toujours personnages. Personnellement, je préfère qu'un acteur reste une personne dans la vie et qu'il essaie d'être une personne sur scène aussi. Quand je découvre un mystère chez une personne, mon travail c'est de rechercher au théâtre les conditions pour permettre à ce mystère de se révéler dans son côté extraordinaire. Avec les comédiens, souvent je travaille vers une perte de toute défense, vers la quête de quelque chose qui a à voir avec la transparence ; de manière à permettre l'émergence de leur beauté naturelle. Une beauté qui appartient à la vie.

Foreman: Le théâtre fait tout pour éliminer la moindre trace de maladresse, d'amateurisme, de raideur. Moi je recherchais cette forme de naturel, précisément pour son aspect inhabituel, d'où l'impact de mes premières pièces.

¹⁷³ Barboni, *Il teatro di Pippo Delbono*, a cura di Alessandra Rossi Ghiglione, Milano, Ubulibri, 1999, 32.

¹⁷⁴ Joël Pommerat, *Journal de Bord du 30 septembre 2016*.

¹⁷⁵ Richard Foreman, *Abécédaire*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1999, p. 8.

Une expérience importante, avec quelques égarements, notamment dans la direction d'acteurs. J'ai choisi deux comédiens différents, et le rapport avec eux a été paradoxal. L'un était sur scène, l'autre filmé et projeté. Les répétitions ont eu deux temporalités différentes et, pour la scène, j'ai pu bénéficier de l'accompagnement d'Emilie Blaser. Borgeat – dont je redoutais un peu l'expérience de quarante ans sur les planches (Lassalle¹⁷⁶), qui aurait pu écraser toute consigne de direction d'acteurs – s'est révélé très vite un interprète souple et attentif non seulement à mes suggestions de jeu, mais aussi à toute sollicitation intellectuelle: lectures, discussions, cinéma (Bergman¹⁷⁷). Étant donné le dispositif filmique, il m'a proposé de ne pas mémoriser totalement son texte, en suivant la méthode qu'il avait pu expérimenter sur le tournage de *Quelques jours de printemps* de Stéphane Brizé¹⁷⁸, une semi-improvisation qui épousait les articulations textuelles, sans pour autant se borner à la lettre du texte écrit (une adaptation de mon premier roman). Le résultat m'a épaté, d'une sobriété poignante et poétique (Régy¹⁷⁹). Plus difficile, par contre, a été le travail avec Dubey, pourtant plus proche de mon âge et de mon bagage théâtral. Par ma faute, en grande partie. Après une très belle semaine de dramaturgie à la montagne, j'ai sous-estimé en effet deux facteurs déterminants: le dispositif scénique dans lequel Pierre-Antoine s'est senti emprisonné (comme acteur et non pas comme

Lassalle: Plus l'acteur est virtuose, plus il a besoin qu'on l'aide à retrouver l'innocence de ses débuts. Le metteur en scène et lui ont en commun d'avoir à faire chaque fois comme si c'était la première fois. (...) Leur quête reste impérieusement l'inconnu de l'œuvre et d'eux-mêmes.

Bergman: Les acteurs sont des créateurs, des gens extrêmement inventifs, qui ne peuvent fonctionner que lorsqu'ils sont libres d'imaginer et de trouver leur jeu eux-mêmes.

Brizé: Il y a des acteurs qui créent immédiatement de la perspective avec les personnages. Ils ne sont pas simplement justes, ils convoquent en plus quelque chose qui a l'air d'être du passé du personnage alors qu'il s'agit du leur. Il y a un mystère là-dedans, dans cet état de disponibilité totale au jeu. C'est très unique.

Régy: Le langage n'est pas exact, il est plein d'à-peu-près, d'ambiguïté, de malentendu, de flou, d'ambivalence et c'est là que la poésie se loge. C'est-à-dire dans cet écart qui ouvre les signes.

¹⁷⁶ Jacques Lassalle, *Sur la direction d'acteur*, « Le Nouveau recueil », n 84, Paris, Champ Vallon, septembre-novembre 2007, p. 177.

¹⁷⁷ Ingmar Bergman, Introduction et choix de textes par Odette Aslan, Arles, Actes Sud-Papiers, 2012, p. 36.

¹⁷⁸ Laetitia Ratane, *Une Vie par Stéphane Brizé*, « J'aurais pu inventer moi-même l'histoire de Maupassant », http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18658001.html (consulté le 6 mai 2017).

¹⁷⁹ Claude Régy, *Écrits*, cit., p. 187.

personnage): jouer derrière un tulle et avec, comme seul partenaire de jeu, un film composé de très gros plans, est une expérience frustrante, que je n'ai pas su anticiper (Ostermeier¹⁸⁰). À laquelle s'est ajoutée une très grande réticence du comédien face au jeu incarné et émotionnel, qui l'a mis en porte à faux avec un texte à forte tension émotive. Bien entendu, il y a des metteurs en scène qui arrivent à imposer un jeu désincarné, pour mieux ouvrir des failles de sens et de sensibilité (pensons à Castri ou Ronconi en Italie ou, plus proche de chez nous, à Dorien Rossel, admirable en ce sens). J'avoue que le résultat était intéressant justement par la coexistence, la friction, de ces deux modes d'incarnation: la froideur un peu narquoise et adolescente du prisonnier et la chaleur – parfois légèrement louche dans son humanisme affiché – du père de famille.

Le spectacle et les comédiens ont donc tiré parti de ton échec (partiel) en tant que directeur d'acteurs, pourquoi en être frustré?

Car – au-delà de cet équilibre imparfait qui a surgi à mon corps défendant (Planchon¹⁸¹) – j'ai souffert de ne pas pouvoir pousser plus loin certaines intuitions. Par exemple: le cri violent du père (de son père) que le personnage du prisonnier (Samuel) avait laissé surgir, comme une éructation terrible, lors d'une séance de répétitions. Je n'ai jamais pu faire retrouver à Pierre-Antoine ce cri primaire, qui pourtant était là, en lui, quelque part, peut-être dans un secret trop honteux ou terrifiant pour qu'il ose le répéter soir après soir (Py¹⁸²). Je n'ai pas trouvé les mots, l'aplomb, la violence peut-être, pour qu'il ouvre à nouveau cette brèche.

Ostermeier: La question la plus importante est comment trouver une liberté sur la scène pour que l'acteur se sente sans angoisse, sans peur. Comment faire en sorte qu'il se sente sûr et fort au point de trouver une liberté absolue. La liberté du jeu.

Planchon: Être metteur en scène, c'est savoir être assez ouvert pour accepter l'imprévisible lorsqu'il enrichit le projet dramaturgique, tout en gardant son sens critique en éveil pour éliminer ce qui ne prend pas une cohérence par rapport à l'ensemble.

Py: L'acteur entre en scène et parle, quoi de plus banal, quoi de plus miraculeux? C'est la souffrance surmontée qui donne puissance à sa parole. C'est la douleur vaincue qui n'est pas seulement celle du personnage, mais qui à chaque acteur, pour chaque prise de parole, signifie la victoire de tout l'humain sur la mutité de la douleur.

¹⁸⁰ Thomas Ostermeier, Introduction et entretien par Sylvie Chalaye, Arles, Actes Sud-Papiers, 2016, p. 23.

¹⁸¹ Roger Planchon, introduction et choix de textes par Michel Bataillon, Arles, Actes Sud-Papiers, 2016, p. 43.

¹⁸² Olivier Py, *Épître aux jeunes acteurs*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 33.

C'était un échec, et je n'étais pas armé pour rattraper ce petit bout de ficelle (Grüber¹⁸³).

Manque de temps, manque de confiance, manque d'assurance en ma capacité de le faire; tout en admettant que le spectacle ne ratait pas sa cible, j'en suis sorti déçu. Et en notant dans mon journal que je me sentais très très seul, dans cette position inconfortable de metteur en scène édenté. Pierre-Antoine a travaillé avec une merveilleuse efficacité et beaucoup de talent. Moi, tout en ayant les idées claires sur le visuel, la dramaturgie et le rythme général du spectacle, je n'avais pas assez réfléchi à ce que je visais dans la direction d'acteurs.

Pourtant, toutes les phases en amont, la mise en situation – notamment la semaine à la montagne, au mois de janvier – semblait prédisposer l'équipe à un travail plus chaleureux et confraternel...

Oui, justement. Je tiens énormément à ce partage d'un projet, qui commence au moins une année avant les répétitions (Hitchcock¹⁸⁴); aux Sciernes-d'Albeuve nous avons non seulement travaillé à la table pour assouplir le texte (qui, rappelons-le, était l'adaptation d'un roman, lui-même auto-traduit donc en partie adapté), mais aussi testé des mises en situation: des improvisations ou lectures avec le comédien enfermé dans la cave; des dérives qui obligeaient Pierre-Antoine à rester seul, désœuvré, dans le bistrot du village, sous les regards interloqués des paysans. Nous avons même joué aux lego. Des moyens pour rendre organique le rapport entre le comédien et son personnage (Pirandello¹⁸⁵).

Grüber: Le metteur en scène, c'est quelqu'un qui élimine la peur des acteurs – ils sont pleins de peur –, mais une fois la peur levée ils deviennent tellement beaux... Il faut beaucoup de chaleur pour lever cette peur.

Hitchcock: L'important est de mettre les acteurs à l'aise. La direction d'acteur, si direction il y a, commence avec les rapports que vous entretenez, hors du plateau avec vos interprètes.

Pirandello: Parce que l'acteur, s'il ne veut (ni peut le vouloir) que les paroles écrites du drame sortent de sa bouche comme d'un porte-voix ou d'un phonographe, il faut qu'il reconçoive son personnage, c'est-à-dire qu'il le conçoive à nouveau de son côté ; il faut que l'image déjà formée [*espressa*] redevienne organique [*torni ad organarsi*] en lui pour tendre à devenir le mouvement qui l'agit et qui la rend réelle sur scène.

¹⁸³ Klaus Michael Grüber, *Il faut que le théâtre passe à travers les larmes...*, Paris, Editions du Regard/Académie expérimentale, Festival d'Automne. cit in *La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ?*, cit. p. 6.

¹⁸⁴ François Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, Paris, Seghers, 1975.

¹⁸⁵ Luigi Pirandello, *Illustratori, attori, traduttori*, in *Saggi, poesie e scritti vari*, Milano, Mondadori, 1965, § 40.

De la même manière, nous avons partagé des émotions, par le visionnage de films ou la lecture. Passer par *Urgences* de Depardon ou *Stalker* de Tarkowski n'avait rien d'intellectuel: on partageait des nourritures spirituelles: la qualité du regard de Depardon, le sens du suspens (presque dépourvu de récit) de Tarkowski, la puissance imaginative des écritures de Kafka (*Le Procès*), Conrad (*Ligne d'ombre*), Carrère (*L'Adversaire, Il est judicieux d'avoir où aller*). À cela s'ajoutaient les nourritures terrestres, car j'ai cuisiné avec beaucoup de soin pour ma petite troupe.

Mais une fois arrivés au plateau...

Une fois arrivés dans le théâtre, les aspects techniques ont pris le dessus. Non seulement à cause du lourd dispositif vidéo (une double projection sur tulle), mais aussi, car Pierre-Antoine demandait à être dirigé. Son espace de «vie/jeu» n'était plus un village, une situation, une improvisation; mais les six mètres carrés de son tapis de danse et les effets de lumière qui l'obligeaient à un contrôle qui tendait à estomper les émotions (narratives, dramatiques, intimes). Je n'avais plus la bonne distance (Pasqual¹⁸⁶) et je l'ai laissé faire, y compris dans des décisions – sur son costume par exemple (une certaine fragilité, qu'il a refusée) – où j'aurais dû être ferme. Le spectacle, comme je dis, était loin d'être raté, mais je n'ai pas trouvé moi-même, en fin de compte, l'émotion que j'y cherchais. Ce qui ne veut pas dire que le public ne l'a pas trouvé, en faisant travailler sa propre imagination: il faut des trous pour que le spectateur trouve sa place (Pasqual¹⁸⁷).

Pasqual: Il faut connaître la distance entre toi et le comédien. Ce peut être deux millimètres comme quinze mètres. Il faut garder cet espace de liberté pour le comédien, mais en même temps être présent dans son champ d'action, pour le soutenir, le porter....

Pasqual: Un acteur est quelqu'un de complètement troué, plein de tiroirs vides, qu'il remplit avec d'autres natures humaines. Le principe du jeu est toujours le même: chacun à sa façon, avec ce qu'il est, doit convaincre, faire croire qu'il est un personnage en train d'incarner une pensée. (...) il est fait de mémoire, de choses intérieures, extérieures, de sensibilité, d'éléments physiques, et de rapports humains qui changent continuellement. Le jeu naît de cette transformation de l'énergie.

¹⁸⁶ Cathy Ytak, Lluís Pasqual, *Camí de teatre*, Barcelone, Pirene, 1993, version française [tapuscrit de l'auteure], 1993, p.112.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.104.

Ce n'est pas pourtant ton sentiment dans d'autres expériences, plus scolaires et liminaires certes, que tu as pu traverser pendant tes études à la Manufacture: je pense en particulier aux deux Masterbräu (mini-projets portés par les élèves du Master, sans contraintes scolaires). Tu as su même tisser des liens de confiance et de désir, avec des comédiens en formation, qui vont se retrouver dans ton spectacle de diplôme....

Tu utilises justement le mot désir, et il faudrait inscrire ces projets dans une érotique (bien entendu platonicienne) du rapport aux comédiens (Proust¹⁸⁸). Dans le projet *Marilyn Waldorf-Astoria* (8 décembre 2015), construit à partir de quatre fragments (deux proses, un poème, un rêve) tirés des écrits intimes de Marilyn Monroe¹⁸⁹, j'ai choisi trois comédiennes, porté par une intuition non pas de rôle, mais de sensibilité: Sarah Calcine, Isabella De Moraes Evangelista et Laura De Hondt (auxquelles s'ajoutaient un danseur, Pierre Piton, et un baryton, François Renou) me renvoyaient trois images, fragiles et fortes, du personnage que je voulais tisser. Dans un protocole qui imposait seulement quatre séances de répétition, j'avais surtout très envie de travailler avec elles, de mettre en scène leur corps et leur humanité (Banu¹⁹⁰). J'ai pu les diriger dans la douceur, dans une sorte d'abandon (Mnouchkine¹⁹¹). Je les ai invitées à regarder par la fenêtre et s'imprégner d'humeurs nocturnes (Py¹⁹²), j'ai proposé comme à mon habitude des séances d'eutonie, selon la méthode de Gerda

Proust: On peut affirmer qu'un metteur en scène dirige et séduit lui-même un corps en séduction. L'acteur crée en effet du désir chez un metteur en scène. Celui-ci, par l'intermédiaire de la direction d'acteurs, se plaît souvent à mettre en scène l'inexplicable de cette séduction sur le plateau.

Monroe: Souviens-toi – des choses techniques peuvent être faites; arrange-toi avec ta sensibilité pour placer la peur dans les bons canaux; ce qui veut dire faire avec la peur, et non la fuir ni perdre du temps avec elle.

Banu: L'humanité des acteurs par-delà ce que le travail propre d'incarnation et de jeu comporte, séduit par ce qu'elle procure comme surprise. Ceux qui l'abhorrent la rejettent au nom du «trop humain». Les autres guettent les symptômes de la présence d'un comédien, ces aveux que la mise en scène ne maîtrise pas et qui permettent au spectateur de les surprendre dans le pli non cousu entre le rôle et le comédien.

Mnouchkine: Je ne peux avoir comme critère que mon émotion, mon plaisir, mon rire, mon chagrin.

Py: Le théâtre est cette lampe que l'on voit à une fenêtre quand on marche la nuit dans une ville inconnue, et que l'on rêve de la vie qu'il y a là, comme un lieu de clémence et de miséricorde.

¹⁸⁸ Sophie Proust, *La Direction d'acteurs*, cit., p. 118.

¹⁸⁹ Marilyn Monroe, *Fragments*, Paris, Point, 2012, p. 91.

¹⁹⁰ Georges Banu, *Amour et désamour du théâtre*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 22.

¹⁹¹ Josette Féral, *Dresser un monument à l'éphémère : rencontres avec Ariane Mnouchkine*, Paris, Éditions Théâtrales, 1995, p. 77.

¹⁹² Olivier Py, *Les mille et une définitions du théâtre*, Arles, Actes Sud, 2013, § 10.

Alexandre¹⁹³ (que j'ai moi-même pratiqué onze ans durant, avec Marie-Claire Guinand). Ce qui a produit une petite forme certes ingénue (volontaire dans sa mise en scène, peut-être légèrement kitsch), mais sobre et juste dans le jeu. Sans le savoir, j'ai mis en place un dispositif simple (nécessaire et insuffisant) d'attente et de vide à remplir, une ouverture (Régy¹⁹⁴).

Dans le second cas – *Ti amo Maria* de Giuseppe Manfredi¹⁹⁵ (18 novembre 2016) – la situation était inversée: deux comédiens (Luca Savioz et Raphaël Archinard) sont venus te chercher en demandant de les faire jouer en italien, langue qu'ils ne connaissent qu'à peine.

J'étais enthousiaste, non seulement d'adhérer à leur désir, mais aussi qu'il soit si proche d'une attitude qui me tient à cœur, celle qui consiste à croire qu'entre les langues, dans la faille et l'incertitude, dans le balbutiement, se passe quelque chose d'indocile, propre à la poésie (Bonnefoy¹⁹⁶).

C'est une position qui me semble centrale, au croisement entre la littérature, la traduction et le *queer*, à travers la question de la déterritorialisation (Guattari/Deleuze¹⁹⁷). Cela a donné lieu à un travail passionnant, quatre répétitions, une fois de plus, où nous avons lu et scandé ensemble, traversé des exercices de diction (des *scioglilingua*), improvisé à partir de la musique (une version folk-rock du *Lamento della ninfa*). Je leur ai proposé un texte psychologisant, almodovarien, mais nous avons travaillé plutôt sur les sons, sur la façon de faire claquer les syllabes labiales et palatales, de *dire* physiquement aussi. Pour

Régy: Ce qu'il faut, c'est créer une situation – une situation d'ouverture – où justement tous les dépassements peuvent se produire et se prolonger jusqu'à l'infini. C'est ça qui est important, c'est ouvrir le travail vers ce qu'on n'a pas décidé. Vers ce qu'on ne sait pas soi-même.

Bonnefoy: Aussi peu le poème aura-t-il réussi à être le dévoilement de la Présence, autant il a été en son commencement, et demeure – c'est là sa qualité négative, mais qu'il ne faut pas méconnaître – le dégel des mots, la dispersion des notions qui figent le monde, en bref un état naissant de la plénitude impossible: et s'il ne peut s'y tenir, il en dit au moins l'espérance.

Guattari/Deleuze: Comment arracher à sa propre langue une littérature mineure, capable de creuser le langage, et de le faire filer suivant une ligne révolutionnaire sobre? Comment devenir le nomade et l'immigré et le tzigane de sa propre langue?

¹⁹³ Gerda Alexander, *Le Corps retrouvé par l'Eutonie*, Tchou, 1981.

¹⁹⁴ Claude Régy, *Du Régal pour les vautours*, cit., p. 49.

¹⁹⁵ Giuseppe Manfredi, *Teatro dell'eccesso, tre commedie degli anni novanta*, Roma, Gremese, 1997.

¹⁹⁶ Yves Bonnefoy, *L'inachevable. Entretiens sur la poésie*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 216.

¹⁹⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 35.

sentir la langue en-deça de toute intelligence du mot, le *fraseggio* avant la phrase (Barthes¹⁹⁸). C'était aussi une façon pour déplacer l'attention de l'acteur, qui se concentre sur une maîtrise extrêmement technique et ouvre par là même son imagination: un peu comme Glenn Gould qui arrivait à dépasser le blocage sur un passage de la *Sonata n. 30* de Beethoven, en plaçant à côté du piano deux radios allumées qui l'empêchaient de s'entendre jouer¹⁹⁹. Jean-Yves Ruf montre souvent aux comédiens (et je l'imites volontiers!) la vidéo stupéfiante de Maria João Pires se trompant de *Concerto* mozartien, à l'occasion d'un *lunch concert* à Amsterdam²⁰⁰ et qui joue avec une grâce pourtant sublime. La question n'est pas, comme l'avance Chailly dans le film, d'avoir une mémoire prodigieuse, mais de dépasser la technique à un point tel que Mozart renaît sous les doigts de la pianiste. Au présent. Quand Buñuel impose à Catherine Deneuve²⁰¹ de ne pas s'occuper du personnage, mais de marcher trois pas et de saisir un verre sur une table basse, il ouvre une brèche dans son jeu (pas forcément pour laisser surgir l'inconscient). Cela a libéré aussi mon imagination de mettre en scène: j'avais plein d'idées «géniales» (de la vidéo, des glissements identitaires), mais nous avons tout laissé tomber: en allant chercher du matériel dans les caves de la Manufacture, nous avons trouvé le lieu idéal, au fond d'un corridor, dans la pénombre, en utilisant le monte-charge et sa grille et de simples lampes-torches. Le mur

Barthes: Un certain art de la mélodie peut donner une idée de cette écriture vocale; mais comme la mélodie est morte, c'est peut-être aujourd'hui au cinéma qu'on la trouverait le plus facilement. Il suffit en effet que le cinéma prenne de très près le son de la parole (...) et fasse entendre dans leur matérialité, dans leur sensualité, le souffle, la rocaille, la pulpe des lèvres, toute une présence du museau humain (...), pour qu'il réussisse à déporter le signifié très loin et à jeter, pour ainsi dire, le corps anonyme de l'acteur dans mon oreille: ça granule, ça grésille, ça caresse, ça rape, ça coupe. Ça jouit.

¹⁹⁸ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Gallimard, 1973, p.89.

¹⁹⁹ Jonathan Cott, *Conversazioni con Glenn Gould*, Torino, EDT, 2009, p.11.

²⁰⁰ Franck Scheffer, *Voyage the Cythera*, Allegri film, 1999, https://www.youtube.com/watch?v=CJXnYMI_SuA (consulté le 15.05.2017).

²⁰¹ *Entretien avec Catherine Deneuve*, bonus DVD, in Luis Buñuel, *Belle de jour* (1967), Studio Canal, 2008.

suffisait (Visconti²⁰²). La puissance s'est développée toute seule, sur ce terrain de jeu (Mnouchkine²⁰³), j'intervenais à peine pour fixer une inflexion, un geste, pour le reprendre et l'affirmer, mais je n'étais pas encombré par des explications inutiles, et leur travail a été à la fois libre et très codé, comme s'ils pouvaient trouver – par-delà la langue – des formes signifiantes parfaitement claires et iconiques d'une dispute entre deux amants. Ce que Warburg appellerait des *pathosformeln* (Galinier²⁰⁴).

Je trouve étonnante cette proximité entre une incarnation brûlante et la distance imposée par une langue étrangère, qui rend très technique le travail du jeu. Ce n'est pas par hasard que tu partages avec Luca Savioz une très grande passion pour Carmelo Bene...

Oui, c'est paradoxal: Carmelo Bene prônait une «machine actoriale» contre l'acteur, une voix «pure» (Bene²⁰⁵), comme celle d'Artaud dans la vision classique de Derrida²⁰⁶. Pourtant, ce qu'on cherche avec l'acteur, c'est encore et toujours la justesse et l'émotion, au sens très vaste du terme. Je ne peux pas oublier parmi mes grands émois de jeune spectateur *Les Troyennes* en grec ancien à Polverigi (par Thierry Salmon²⁰⁷), *les Six personnages en russe* par Vassiliev (au Fabbricone de Prato) et *l'Adelchi* de Manzoni par Carmelo Bene, à la Scala de Milan (j'avais 19-20 ans); ou encore les spectacles de Federico Tiezzi et Enrico

Visconti: Je pourrais réaliser un film devant un mur, s'il m'était possible de retrouver les données de l'humanité telle qu'elle est [della vera umanità], des hommes placés devant un pur élément scénographique : les retrouver et les raconter.

Mnouchkine: Il y a un terrain, il y a un jeu, il y a un terrain de jeu, il faut préparer le terrain de jeu. Je pense que cela relève aussi de la responsabilité du metteur en scène que d'obtenir ce terrain de jeu le plus souvent possible.

Galinier: C'était bien aussi le projet d'Aby Warburg: décoloniser l'histoire de l'art contemporain et introduire cette *Pathosformel* comme le moteur, le pôle énergétique de la représentation (...). L'image travaillée par l'énergie de l'affect, cette *Pathosformel*, sous la sérénité apparente du motif, fait resurgir toute la force de la vie psychique, de ce monde de la douleur du sujet acteur, créateur, ou spectateur de l'image.

Bene: La Voix, avec majuscule, devient signifiante et ce qu'elle dit n'importe plus. La musicalité authentique est étrangère au comédien tel qu'on l'entend communément.

Derrida: Dans le théâtre d'Artaud, une loi est remplacée par une autre: la voix qui commande aux signes est destituée pour celle qui commande au souffle.

²⁰² Luchino Visconti, *Cinema antropomorfo*, "Cinema", numero 173-174, settembre, ottobre 1943.

²⁰³ *Ariane Mnouchkine*, introduction, choix et présentation par Béatrice Picon-Vallin, Arles, Actes Sud-Papiers, 2009, p. 78.

²⁰⁴ Jacques Galinier, « *Mnémosyne en Amérique. Le monde comme douleur et représentation* », in *L'Homme*, 2007/3, n°183, p. 192.

²⁰⁵ Carmelo Bene, *Il teatro del nulla*, a cura di Fabrizio Parrini, Firenze, Clichy, 2014. P. 83.

²⁰⁶ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 287.

²⁰⁷ Cécilia Kankonda, *Les Troyennes d'Euripide dans la mise en scène de Thierry Salmon : la mémoire collective*, in *Tragédie grecque, défi de la scène contemporaine*, « Etudes Théâtrales », Louvain la Neuve, Centre d'Etudes théâtrales, n. 21, 2001, pp. 67-73.

Lombardi sur les textes ultimes de l'immense Giovanni Testori; ou l'*Ode maritime* de Pessoa par Claude Régy, que j'ai vu trois fois; et plusieurs performances ésotériques de Jan Fabre, de Castellucci, de Yann Marussich. Où l'on trouve quelque chose de puissamment abstrait, comme dans un tableau de Rothko ou une toile d'Alberto Burri; un *dripping* de Pollock ou la tache sur une fresque du Beato Angelico²⁰⁸, le visage du Christ transfiguré du *Retable d'Issenheim*. Quelque chose de brutal, d'obscène (hors scène selon une fausse étymologie clamée par Carmelo Bene), et de profondément antiautoritaire (Brook²⁰⁹). Mais le miracle du théâtre, fascinant, c'est que cela se passe dans la présence et le corps et que la parole semble libérée par sa propre oblitération (Bene²¹⁰). Il nous faut donc aller résolument vers le «point d'essoufflement du vouloir dire»²¹¹: je le dis et je sais combien c'est difficile, dans l'écriture et dans le jeu d'acteur, où ce point doit être atteint ensemble et toujours sous la contrainte de l'éphémère (Pirandello²¹²).

Ça tombe à point nommé: je voulais conclure ce cinquième entretien par l'expérience du travail à l'opéra: tu as eu la chance, avec François Renou, de mettre en scène une création pour enfants, avec orchestre de chambre et chanteurs professionnels, *Les Zoocrates* de Thierry Besançon (Opéra de Lausanne, avril-mai 2017). Au fond, la direction d'un chanteur est proche de cet état d'abstraction dont tu parlais; la voix et la musique, dans ce cas, n'ont pas besoin de

Brook: Si de toutes les impuretés qui donnent au théâtre brut son véritable accent, la crasse et la vulgarité sont naturelles, l'obscénité, elle, est gaillarde. Avec ces ingrédients, le spectacle assume son rôle de libération sociale, car, par nature, le théâtre populaire est contre l'autoritarisme, le traditionalisme, la pompe et le faux-semblant.

Bene: La voix efface le texte. C'est une machine d'oubli. Elle efface l'écriture muette, muette mais prête à s'offrir pour être dite. La voix, dans ce cas, n'oublie pas le texte; elle produit l'oubli et détruit le texte qui s'offre au souvenir. La voix de la machine actoriale, en dissolvant le rapport du texte avec l'acteur, ronge [*corrode*] le rapport de la parole à la langue.

Pirandello: Il nous suffit d'imaginer, et soudain les images viennent à la vie par elles-mêmes. Il suffit qu'une chose soit bien vivante en nous, elle devient théâtre toute seule [*si rappresenta da sé*], par la vertu spontanée de sa propre vie [...]. Chacun de nous parle, et après avoir parlé, nous reconnaissons toujours que c'était en vain, et nous nous retrouvons en nous, déçus, comme un chien à sa couche, la nuit, après avoir aboyé derrière une ombre.

²⁰⁸ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico: dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1992.

²⁰⁹ Peter Brook, *L'Espace vide*, cit. p. 95.

²¹⁰ Carmelo Bene. *Il teatro senza spettacolo*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 42.

²¹¹ Jacques Derrida, *Positions*, Minuit, Paris, 1972, p. 23.

²¹² Luigi Pirandello, *I giganti della montagna, Maschere Nude*, IV, Milano, Mondadori, 2007, p. 904.

signifier au sens littéral du terme. As-tu trouvé cette expérience concluante?

Hélas, pas du tout. Bien sûr, la possibilité de s’immerger dans le système de production d’une institution – avec ses régisseurs, machinistes, accessoiristes, dont normalement nous ne disposons pas dans nos petites productions au théâtre – nous a beaucoup appris. Et c’était intéressant de travailler sous la contrainte (Bernard²¹³) d’un livret franchement sot, avec une musique de film à la ligne vocale ingrate, sous les yeux malveillants d’une direction monarchique qui a tout fait pour dauber notre travail. Exepté le dernier point, il s’agissait au fond, de travailler sur un *objet insoluble*²¹⁴, comme dirait Vinaver, ce qui est fatigant, mais passionnant. La contrainte est notre meilleure amie, les limitations ouvrent des espaces non-pensés très réjouissants (Régy²¹⁵). Mais pour la direction d’acteur, ces contraintes se sont révélées rédhitoires: nous n’avons pas choisi les chanteurs et ils se présentaient avec des qualités de jeu très disparates; nous avons eu quatorze journées de répétitions. Même en essayant d’introduire des stratégies de travail inattendues (séances d’impro, eutonie, imagination guidée), nous avons été forcés d’arriver aux répétitions avec une *timeline* exhaustive, mesure par mesure, une sorte de *Modellbuch* brechtien. À partir de cet outil, François – très à l’aise avec les mouvements des interprètes, car chanteur lui-même – a façonné les scènes, avec un goût pour la décomposition des gestes et la précision des intentions; de mon côté, je veillais aux impulsions plus intimes (la gestuelle animale,

Bernard: Bien que son but initial soit de raconter, faire rêver, ce métier est défini par les contraintes, techniques, budgétaires ou artistiques. Tous les éléments d’une mise en scène – dramaturgie, scénographie et lumières – passent par moi, mais je considère qu’elle n’est déterminée que par cinq pour cent de talent visionnaire. Quatre-vingts pour cent du travail d’un bon metteur en scène est consacré à l’organisation. Mais il est également incontestable que plus la substance théâtrale et musicale d’une œuvre est riche, plus elle se prête à des lectures variées et pertinentes.

Régy: Je crois que dans toutes les activités du travail, il est très important que ce qu’on pense être des limitations soit en même temps des ouvertures. Il n’y a pas de fermeture sans ouverture. Et d’abord, ne jamais se fermer soi-même. Rester ouvert.

²¹³ Arnaud Bernard, *La Carmen de l’Opéra de Lausanne ira séduire le public nippon*, entretien par Marie Alix Pleines, “Le Courrier”, 21 mai 2008.

²¹⁴ Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, II, Paris, L’Arche, 1982, p. 165.

²¹⁵ Claude Régy, *Écrits*, cit., p. 503.

la perception de l'espace) et gardais un œil sur la cohésion du groupe et les angoisses de chacun (ce qui m'a valu plusieurs remerciements personnels, en fin de parcours). C'était un bon équilibre, le résultat n'était pas méprisable et les enfants ont adoré. Mais il était impossible d'aller plus loin: nous ne disposions pas d'un temps de décantation et de liberté scénique (comme Marthaler²¹⁶) ni d'un choix d'interprètes comme chez Warlikowski (avec Barbara Hannigan, notamment) ou Tcherniakov²¹⁷. Une expérience décevante donc. Mais aussi une bonne façon de tester des principes de direction à l'aune d'une réalité productive rigide.

Tcherniakov: Je sais que les artistes d'opéra, en général, ne sont pas des acteurs. Ils sont très rarement comédiens, c'est-à-dire qu'ils ne possèdent pas de système de jeu, ne savent pas de quoi ce métier est fait. Et quand un chanteur d'opéra est en même temps bon comédien, c'est souvent dû uniquement à son talent, pas à sa formation ni parce qu'il connaît le métier. Les chanteurs qui possèdent vraiment le métier de comédien sont très rares, je n'ai rencontré qu'une dizaine de solistes dans ce cas. Chanteurs et comédiens suivent normalement des chemins différents. En dehors de ceux-là, les chanteurs qui ne possèdent pas la boîte à outils des comédiens doivent être souples intérieurement, libérés de toutes les contraintes qui les bloquent, qui les coincent. Ils doivent n'avoir peur de rien et être prêts à tout. Ce serait bien qu'ils n'aient même rien à perdre. (...) À partir de là, il y a un travail de création commun.

²¹⁶ Olivier Cadiot, Christophe Marthaler, Hortence Archambault, Vincent Baudriller, *Mélanges pour le Festival d'Avignon*, Paris, P.O.L., 2010, p. 11.

²¹⁷ Dmitri Tcherniakov : *l'opéra panoramique, entretien par Guillaume Tion*, « Libération », 21 avril 2017.

SIXIÈME ENTRETIEN: ARIEL (MAI 2017)

Tout en admettant l'échec relatif de cette expérience à l'opéra, je te propose de commencer ce dernier entretien, en bon mélomane, par la musique et l'art lyrique. Au fond, tu as vu diriger Ruf comme un chef (Marleau²¹⁸), est-ce qu'on pourrait dire que la musique est une bonne porte d'entrée vers la direction d'acteurs (alors que les arts plastiques et l'architecture ont été le point de coagulation, historiquement, du métier de metteur en scène)?

Revenons à notre maître ignorant... anciennement, *ignorante magistrus* était la définition du monocorde, c'est-à-dire du système de notation médiéval qui a précédé les partitions modernes: un dispositif à la fois technique (une corde tendue avec un *ponticello* pour varier la vibration et placer les intervalles) et mystique, car en lien avec l'harmonie du cosmos (dans le *Dialogus de musica* attribué à Odon de Cluny²¹⁹). Il est fascinant d'imaginer le directeur d'acteurs tel un instrument vibratile, au service du comédien. Bien sûr, le jeu n'est pas une mélodie, dans le sens d'un ineffable décoratif (Hahn²²⁰). Mais la recherche d'une certaine suspension de l'intelligence (Porras²²¹) va puiser ses ressources dans la musique. En bon

Marleau: À plusieurs reprises, on a dit que j'abordais le texte comme un chef d'orchestre analyse une partition. Probablement parce que j'essaie comme lui d'être attentif aux mécanismes de composition de l'œuvre, aux différentes variations et tonalités d'écriture dont l'auteur lui-même n'est pas toujours conscient.

Hahn: La mélodie représente dans le chant l'élément surnaturel qui donne à la parole, aux mots, un surcroît d'intensité, de force, de délicatesse, de poésie, de charme ou d'étrangeté, par des moyens qui échappent en partie à l'analyse et dont nous subissons l'enchantement sans pouvoir bien nous l'expliquer.

Porras: Je ne demande pas aux acteurs de ne pas penser. Mais si on veut toujours trouver une réponse raisonnable à tout, on oublie les sensations. Je leur demande de se laisser étonner, de s'autoriser à redécouvrir ce qu'ils croient connaître, de se réinventer et, plus que de raisonner, de sentir.

²¹⁸ Denis Marleau, *Une approche ludique et poétique*, in Josette Féral, cit., p. 183 (puis Proust, cit., p. 69).

²¹⁹ Nicolas Meeùs, *Vox et littera dans la théorie musicale médiévale*, in *Vocabulaire de la voix*, textes réunis et présentés par Barbara Cassin et Danielle Cohen-Levinas, Paris, L'Harattan, 2008, p. 33.

²²⁰ Reynaldo Hahn, *Du chant*, Paris, Lafitte, 1920, p. 17.

²²¹ Omar Porrás, introduction et entretiens par Luz María García avec la collaboration de Béatrice Picon-Vallin, Arles, Actes Sud-Papiers, 2011. p. 54.

mélomane, justement, je pourrais proposer, avec délectation, des exemples à n'en plus finir: écoutez Sutherland qui glisse, avec un certain oubli de la diction italienne, sur les fioritures du *Caro nome*, dans le *Rigoletto* de Bonyngé; ou Ileana Cotrubaş abordant les redoutables doubles croches descendantes de la cabaletta *Sempre libera* au premier acte de *Traviata* (version Kleiber fils); ou encore le merveilleux roulis de Luciana Serra dans ses grands rôles rossiniens ou de Katia Ricciarelli en *Suor Angelica*, Waltraud Meier dans *Mild und leise*, Von Otter en *Carmen*, Bartoli en Zerlina ; Ferrier qui chante Mahler, Fischer-Diskau et Bostridge avec Schubert. Ça dépasse l'entendement, pourtant tout est parfaitement maîtrisé dans la technique et les couleurs (Callas²²²). Par-delà les lois de la raison: ou mieux encore, dans une abolition du lien stricte entre forme et contenu, comme l'a très bien démontré la socio-sémiologie musicale (Shepherd²²³).

Je me permets de te signaler que cela frise un peu l'art pour l'art et risque de nous conduire vers une version totalement flaubertienne du jeu, qui ne dit plus rien, mais flotte avec grâce sur mots et syllabes dépourvues de toute signification, aux portes du dadaïsme (et d'une certaine «dépolitisation»)... est-ce vraiment ton intention?

Pour que le jeu soit ouvert, concret, imagitatif et ouvrant sur l'imagination, il faut en tout cas une certaine dose d'oubli («oublier pour rester présent» dit Marc Augé²²⁴), un relâchement (Caillois²²⁵). Mais attention: il faut rappeler

Callas: La voix est un instrument d'expression. Les sons sont des couleurs, pour exprimer un sentiment; même un orateur s'exprime avec des couleurs. La voix ce ne sont pas que des notes et rien d'autre, elle doit être aussi acide, j'ai besoin de toutes les couleurs pour exprimer tous les sentiments.

Shepherd: À tous points de vue, le monde de l'homme de la tradition orale montre une urgence et une immédiateté avec lesquelles l'homme industriel – compte tenu du contrôle rationnel qu'il exerce sur les accidents du monde – a plus de peine à se synchroniser. C'est un monde dynamique, un flux ininterrompu, avec une grande densité d'évènements.

Caillois: Il a besoin du relâchement de toutes les facultés. Qu'une seule reste en éveil et le charme est rompu. Il faut, pour qu'il opère, que la conscience soit distraite et la volonté détendue.

²²² *Entretien avec Maria Callas*, Alain Bergala, Jean Narboni, *Pasolini Cinéaste*, Paris, Editions de l'Etoile, 1981, p. 70.

²²³ John Shepherd, *La musica come sapere sociale*, Milano, Ricordi LIM, 1988, p. 43.

²²⁴ Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, Paris, Rivages, 1998, p. 122.

²²⁵ Roger Caillois, *Les Impostures de la poésie*, Paris, Gallimard, 1945, p. 61.

qu'il ne s'agit pas ici de parler du théâtre en général, mais de sonder les procédures, visibles et invisibles, qui fécondent le jeu d'acteur. Qui se fonde, bien entendu, sur un équilibre – variable au gré des esthétiques et des époques – entre le pôle des *significations* et celui de la *transe* (pour utiliser la sémiologie d'Anne Ubersfeld²²⁶): non pas sur l'*oxymoron*, mais sur l'*inachevé* (Ricoeur²²⁷). Je pourrais me limiter à analyser la direction d'acteurs dans un pur présent, en admettant qu'il s'agit de la seule chose concrète qui pourrait fonder une réflexion sur un art vivant. Mais je suis historien du théâtre, au demeurant, et force est de constater que la valeur, la qualité, la signification du jeu d'acteurs ont beaucoup évolué dans les âges. Pourtant voilà, ce qui m'intrigue, c'est le mystère qui nous permet d'être subjugués par la voix de Maria Casarès; ou pour prendre un exemple personnel, d'Andreina Pagnani, qui en dépit de sa diction vieille-école, fait dresser tous mes poils lorsqu'elle interprète la scène finale des *Six personnages* de Pirandello (dans un enregistrement dirigé par Romano Calò en 1949); on pourrait observer la même chose dans des styles de jeu très différents: incarnés, naturalistes, stylisés, rituels, distanciés, épiques, performatifs... Une bonne direction d'acteurs est en-deçà de ces différences, esthétiques ou diachroniques, elle est toujours immanente (Malle²²⁸). On peut regarder *Vanya on 40nd Street* de Louis Malle (1994), si on a des doutes sur la puissance de ce mystère: cela commence comme une lecture à demi-mot, dans la pénombre d'un théâtre désaffecté; une répétition à la table, même pas, et on glisse

Ricoeur: Demeure une autre voie, celle de la médiation ouverte, inachevée, imparfaite, à savoir un réseau de perspectives croisées entre l'attente du futur (horizon d'attente), la réception du passé (espace d'expérience), le vécu du présent, sans surpassement (*Aufhebung*) dans une totalité où la raison de l'histoire et son effectivité coïncideraient.

Malle: Je crois que toutes les théories concernant la direction d'acteur sont tout à fait récentes, que toutes les techniques sont intéressantes et éventuellement utilisables, à condition qu'elles collent à la situation (...). La direction d'acteur c'est pratiquement une succession de cas particuliers.

²²⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, I, cit., 1996, p. 42.

²²⁷ Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, cit., III, 1985, p. 300.

²²⁸ Louis Malle, cité in Josette Féral, *Les Chemins de l'acteur*, Montréal, Québec Amérique, 2001 (2 ed.), p. 108.

vers une interprétation magistrale de la pièce tchékhovienne. On en a le souffle coupé, sans avoir rien vu venir.

Si je comprends bien, ta thèse serait qu'il y a mille registres et procédures de la direction d'acteurs (Braunschweig²²⁹), mais ce qui compte est un résultat sourd, secret, qui ne se juge qu'à l'aune du ressenti du public (et pour commencer, du metteur en scène)?

Je n'ai aucune thèse, en réalité, car la question ici est de cerner un creux, une crypte à multiples facettes, cette trace derridienne qui ouvre une fenêtre sur l'imaginaire, qui n'a rien à voir avec l'imagination (Py²³⁰). En effet, chaque artiste a sa méthode pour la provoquer, comme on ouvre une fenêtre sur un présent-infini; et chaque époque ses techniques: de l'incarnation du verbe par le son de la Renaissance à l'exquise syntaxe gestuelle baroque; de l'improvisation sur canevas des *Comici dell'arte* à la tuméfaction sursignifiante du *Grand'Attore* au XIXe; de la méthode Stanislavsky au dépouillement de Jovet; du training «négatif» de la ligne Grotowski-Barba aux possessions politisées du Living ou de Fabre; de la machine actoriale de Bene aux glissements des TG-Stan. Avec une oscillation entre psyché et marionnette, entre Pythagore et Aristote, Rousseau et Diderot. Ce qui m'intéresse, en tant que praticien en formation, c'est de saisir quelque chose de plus intime, comme dans le mouvement secret de la poésie (Alféri²³¹).

Il m'est arrivé pendant les séances d'eutonnie-autohypnose proposées aux comédiens et aux chanteurs de parler du petit pan de mur jaune de Proust, dans l'épisode célèbre de la mort

Braunschweig: La direction d'acteur est justement l'art de s'adapter vis-à-vis de chacun des acteurs. C'est l'art d'amener un acteur au plus près de son imaginaire.

Py: Confondre imagination et imaginaire, c'est confondre travail et cosmos. C'est notre présence dans le royaume de l'imaginaire qui est mis à mal pas notre labeur imaginatif, lequel est sollicité sans cesse par la société de consommation. Le terrorisme marchand nous vend sans cesse des objets pour faire travailler notre imagination, et créer un besoin d'imagination toujours plus grand, à la dépendance toujours plus perverse. Que le théâtre soit la porte de l'imaginaire ne produit en nous ni culpabilité, ni dette, ni devoir. L'imaginaire est là, il n'y a qu'à le rejoindre, il ne sera jamais annulé par notre refus ou notre démission. Le vaste pays du langage se reforme absolument et totalement, jusqu'à l'infini de la mort et l'infini de l'avenir, dès qu'un homme le décrète. Il n'y a pas besoin pour cela d'imagination, mais d'un désir.

Alféri: Un texte est aussi fait de petites perturbations, de petits tourbillons, de petites boucles, de petits balanciers qui affectent le sens, le rythme ou la syntaxe et sont immédiatement perçus comme relativement autonomes. L'autonomie tient en ceci seulement qu'ils appellent une itération: on a envie de relire. Il y a dès lors une sorte de cycle, mais différentiel, la deuxième lecture fait légèrement varier l'effet, et la troisième. Au lieu d'un cercle sémantique, rythmique ou syntaxique

²²⁹ Stéphane Braunschweig, *Une formation transversale (entretien)*, cit., p. 55.

²³⁰ Olivier Py, *Les mille et une définitions du théâtre*, cit., § 242.

²³¹ Pierre Alféri, *Brefs : discours*, Paris, P.O.L., 2016, p.102.

de Bergotte («*C'est ainsi que j'aurais dû écrire!*»). Il n'y a rien de mystique, dans ce pan de beauté chez Vermeer, juste plusieurs couches de couleur; il est concret et parfaitement maîtrisé. Nous devons, j'imagine, en tant que metteurs en scène, traverser toutes les options, chercher notre hameçon, chaque fois avec un comédien ou un groupe de comédiens spécifiques. Au présent, comme en littérature (Duras²³²).

D'où ta volonté de mettre en parallèle l'art du jeu et l'écriture, de chercher cette phase aurorale d'où se développent les deux parcours créatifs, celui de l'écrivain, celui de l'acteur...

Le poème précède toujours le poète, dit Blanchot²³³ sans pour autant en faire une mystique. Et dans le jeu comme dans l'écriture, on pourrait dire, en citant Derrida, qu'on expérimente «la perte de la singularité comme expérience de la singularité même»²³⁴.

Le théâtre, plus que les autres arts, choisi la faille, l'incertitude. Bien sûr, il y a quelque chose de flaubertien²³⁵ à vouloir risquer son pas vers le vide. Mais dans le texte naissant ou chez l'acteur flottant, c'est bien la direction qu'on emprunte à chaque instant, quand on veut rester dans la création et non pas dans la reproduction. Direction, *directions* justement, non pas une injonction à la copie ou à la technique, mais un chemin à parcourir, un *Holzweg*. Ensemble.

Conclusions?

Je n'ai rien à ajouter, il faut juste se remettre à l'ouvrage. Sans certitudes, mais avec l'ombre tiède d'Ariel au creux d'une paume

ou de plusieurs sortes à la fois, on a une pelote qui épaissit, un huit qui s'élargit, une oscillation qui se décale. De petits équilibres instables, petits mouvements browniens, micro-spirales, micro-chaos.

Duras: Je voudrais écrire un livre, comme j'écris en ce moment, comme je vous parle en ce moment. C'est à peine si je sens que les mots sortent de moi. En apparence rien n'est dit que le rien qu'il y a dans toutes les paroles.

Blanchot: La poésie et la vie sont «ailleurs» (...), mais «ailleurs» ne désigne pas une région spirituelle ou temporelle: ailleurs n'est nulle part; il n'est pas l'au-delà; il signifie que l'existence n'est jamais là où elle est.

Flaubert: Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau.

²³² Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, cit., p. 138-9.

²³³ Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 99.

²³⁴ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 256.

²³⁵ Gustave Flaubert, *Lettre à Louise Colet (16 janvier 1852)*, *Correspondances*, Paris, Gallimard/Pléiade, vol. II, p. 31.

(Agamben²³⁶): j'en reviens à mon premier maître, Alberto Canetta²³⁷, qui en 1987, en remarquant mes yeux embués par la fièvre du théâtre, me prit dans un coin pour me dire deux choses: qu'avec cette «*voce del cazzo*», cette voix de merde, je n'aurais jamais pu devenir comédien (il avait raison); mais qu'il y a beaucoup d'autres manières de servir le théâtre, «*per esempio, un'amica mia è diventata suggeritrice*». Souffleur, j'aime bien.

Agamben : Car la vie, sans Ariel, a perdu son mystère – et pourtant nous le savons, maintenant seulement il nous appartient, maintenant seulement nous commençons à vivre une vie purement humaine sur terre, la vie qui n'a pas tenu ses promesses et qui peut justement maintenant nous donner infiniment plus. C'est le temps fourbu et suspendu, la pénombre soudaine dans laquelle nous commençons à oublier Genius, la nuit exaucée. A-t-il jamais existé, Ariel ? Qu'est donc cette musique qui se décompose et s'éloigne ? Seul le congé est vrai, maintenant commence l'infini désapprentissage de soi. Avant que l'enfant indolent vienne nous retirer, une à une, ses érubescences; une à une, altier, nos hésitations.

Celan: Wahr spricht, wer Schatten spricht²³⁸

²³⁶ Giorgio Agamben, *Profanazioni*, cit., p.18.

²³⁷ Pierre Lepori, *Alberto Canetta: la traversata del teatro*, Basel/Bellinzona, SGTk/Casagrande, 2007, p. 154.

²³⁸ Paul Celan, *Von Schwelle zu Schwelle*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 4e éd., 1964, p. 59.