Filatures

Plusieurs semaines après avoir définitivement choisi la filature comme sujet de ce mémoire et de mon solo, je me suis souvenue, en parlant de tout autre chose que, quand j’étais petite, mes parents me confiaient souvent à mon grand-père pour plusieurs nuits que je passais chez lui. Mon grand-père s’appelle Jacques, il s’est retrouvé, un peu malgré lui, policier d’abord, puis inspecteur à la brigade des mineurs à Paris. Une sorte de rite inlassablement répété s’était installé entre lui et moi. Le matin, je me réveillais aux aurores, comme lorsqu’on attend la venue du père Noël, et aussitôt j’allais le tirer du lit pour pouvoir lui dire : "Raconte-moi une enquête". Il émergeait alors lentement de son sommeil en souriant, il se levait, faisait couler un café, préparait le petit déjeuner en prenant tout son temps pendant que moi, sur ses

talons, je grillais d’impatience. Il finissait par s’asseoir sur le canapé, moi sur le fauteuil bien en face de lui, et il racontait. Je mangeais ses histoires, il m’emmenait avec lui, je cherchais les indices, j’avais terriblement peur et cette peur me faisait frissonner de plaisir.

Je lui ai demandé, pour la construction de mon solo de me raconter à nouveau ses filatures. Et la sensation a été la même, l’adrénaline mêlée à une forme d’abandon de moi dans ses mots, la pensée qui s’active, s’active, se débat pour comprendre, cherche à atteindre le dénouement. J’ai été surprise de découvrir certaines parties assez sordides ou violentes de ses enquêtes qu’il me semblait n’avoir jamais entendues, j’en ai donc déduit qu’il avait dû les supprimer ou du moins édulcorer pour adapter ses récits à l’enfant à qui il s’adressait alors.

Même si cela m’est revenu tardivement (mieux vaut tard que jamais), je crois vraiment que mon désir de travailler autour du sujet de la filature trouve son origine dans ce souvenir.

"[...] Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le fugitif et l'infime. Être hors de chez soi et pourtant se sentir partout chez soi, voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde [...]"

Charles Baudelaire, "*Le peintre de la vie moderne*" dans *Le Figaro*, 1863.

Oscar nous a dit "*Choisissez une personne dans la rue que vous ne connaissez pas et suivez-la sans qu'elle s'en aperçoive le plus longtemps possible*". Je quitte la place Saint François en montant la rue de Bourg. Je croise Magali qui cherche aussi sa cible, je vois Jonas qui erre... Deux personnes plutôt âgées, un couple, la soixantaine, ils doivent être à la retraite : ils prennent leur temps, marchent lentement et regardent autour d'eux. Ce qui me pousse à m'accrocher à eux d'abord, c'est qu'ils se tiennent par le bras, très proches, leurs têtes presque collées, leurs pas accordés. Ils s'aiment, c'est joli deux vieux qui s'aiment. J'essaye d'être leur ombre. Je ne connais pas leur visage, ils marchent et je les suis. Ils ont un rythme de promenade, pas l'air d'aller quelque part. Je me sens un peu coupable de les observer ainsi, j'ai peur qu'ils ne me voient. Essayer

de n'avoir l'air de rien, c'est déjà quelque chose... Je les ai suivis de plus ou moins près, de l'espace bijouterie de la Coop de Bel-air au service orthopédique de la clinique de Montchoisi, jusqu'au Musée olympique de Lausanne. J'ai eu beaucoup de plaisir à passer quatre heures de ma journée sur leurs talons, à essayer d'anticiper leurs mouvements, à craindre toujours d'être repérée, à comprendre que le rythme de leurs pas et le fait qu'ils se tiennent par le bras était sûrement beaucoup plus lié au problème orthopédique de l'homme qui le faisait marcher difficilement qu'à la belle histoire d'amour que je leur avais tout de suite imaginé.

Ce plaisir de la filature, je l'ai retrouvé quelques mois plus tard en suivant un autre inconnu dans le cadre d'un stage avec la

compagnie italienne Motus, puis en réitérant l'expérience de nombreuses fois par la suite après avoir décidé d'en faire le sujet de ce mémoire et de mon solo. En y regardant de plus près, je me suis rendu compte que ce plaisir était très similaire à celui que je pouvais prendre à jouer, jouer à la fois dans le sens anglais de "play" et de "act", c'est-à-dire dans le sens de "se divertir" et celui d'"interpréter". De nombreuses théories de l'acteur ont déjà lié ces deux notions, de Peter Brook à Denis Diderot, de Declan Donnellan à Thomas Ostermeier... J'ai donc essayé de comprendre d'où venait le plaisir que j'ai à mener une filature pour mieux comprendre et peut-être pouvoir développer celui que je peux prendre sur scène.

En tentant de repérer dans un jeu les éléments qui me semblent essentiels à ce qu'il génère du plaisir, m'appuyant à la fois

sur mon expérience et sur la définition du jeu que donne l'historien Johan Huizinga dans *Homo Ludens, essais sur la fonction sociale du jeu*[1], j'ai retenu trois notions : le danger, les règles et l'étonnement.

La présence de danger dans une filature est assez claire, le risque étant de se faire repérer dans son entreprise, d'être dé-masqué par la personne suivie qui pourrait mener à une attaque verbale voire physique, se faire casser un appareil photo sur la tête par exemple si l'on est en train de prendre des photos, chose que j'ai crainte plus d'une fois. Au théâtre, le symptôme de la présence d'une forme de danger est naturellement le "trac". Il me semble que cette peur naît

[1] *Homos Ludens, essais sur la fonction sociale du*

du fait que l'acteur, comme le dit Staninslavski[1] "*c'est quelqu'un qui est capable d'être intime en public*"[2] ou, comme le formule Peter Brook, celui qui fait "*une offrande publique de ce que la majorité des gens préfèrent cacher*"[3] ou encore, selon Joël Pommerat[2], celui auquel on "[demande d'enlever] *le masque*"[4]. Il y a pour moi une véritable prise de risque, une mise danger à se laisser regarder, à se dé-masquer. Dans les deux situations, il naît de cette peur une forme de joie, peut-être naît-elle d'ailleurs plus du dépassement de cette peur que de la peur elle-même, car l'intensité du

---

[2] *La Formation de l'acteur*, Constanstin Stanislavski, Payot, Paris, 1984

[3] *L'espace vide, Ecrits sur le théâtre*, Peter Brook, Seuil, 2001

[4] *Théâtres en présence*, Joël Pommerat, Actes Sud, 2007

plaisir pris me paraît proportionnelle au risque encouru. C'est bien le goût du danger ou du fait de réussir à s'y confronter qui nous pousse parfois à accroître le risque contre toute raison. Il me semble qu'il en va de même pour le plaisir qui peut être pris dans les limites imposées par les règles d'un jeu ou par le cadre fixé par une mise en scène et/ou un texte au théâtre, le plaisir qui naît de la contrainte c'est le plaisir de se découvrir plus libre qu'on ne le croyait, plus que le plaisir de la contrainte elle-même. Pour une filature la règle de base : suivre une personne le plus longtemps possible sans qu'elle ne s'en aperçoive, permet une sorte de modification du réel, on est plus seulement le spectateur ponctuel de la trajectoire d'un inconnu, on devient le co-acteur de cette trajectoire, le co-auteur d'une "partition" écrite avec celui qui n'est

plus tout à fait un parfait étranger. Comme dans les différents travaux, de filatures ou non, de Sophie Calle[5], le jeu, avec ses contraintes, ses limites plus ou moins arbitraires, devient un moyen, non pas de fermer des portes mais d'ouvrir le champ des possibles. Comme des œillères qui permettraient de voir plus loin devant. Accepter la contrainte, qu'elle soit une indication de jeu, un masque ou encore un texte, m'est apparu au fil de ces trois années à la Manufacture comme une attitude absolument nécessaire à ma pratique. Cela permet en premier lieu de ne pas être aliéné par la consigne, de créer un endroit de jeu où l'on s'autorise une infinité de choix et donc d'avoir du plaisir à être en scène. Le

---

[5] *Doubles jeux*, Sophie Calle, Actes Sud, 2002

comédien Nicolas Maury décrit l'acteur comme "*un voleur*", quelqu'un qui, fort du point de vue qu'il a sur ce qu'il fait et du travail qu'il fournit, peut effectuer "*un rapt*" au moment de la création. Cette idée résonne particulièrement pour moi avec la pratique du Taï-chi, où le travail se fait à travers une forme (une suite de postures de combat effectuées le plus souvent très lentement). Le fait de se confronter à la répétition régulière de cette forme contraignante dans la durée, une fois que l'on en a intégré la "chorégraphie", permet petit à petit de découvrir de nouvelles possibilités physiques, de trouver d'autres manières de passer d'une posture à l'autre, de réduire certaines tensions et cette progression, parfois lente mais bien réelle, est source de libertés nouvelles et donc de joie à les explorer. Car le principal plaisir

du jeu, à mon avis, pour l'enfant comme pour le comédien, réside dans la découverte. Qu'il s'agisse de trouver des recoins inexplorés au fond d'un grenier lors d'une partie de cache-cache ou d'expérimenter le rôle de gagnant ou de perdant pour la première fois, le jeu enfantin, dans sa fonction didactique génère le plaisir parce qu'il permet d'entrevoir ce qui est encore étranger. Le comédien, quand il choisit la posture philosophique de l'étonnement pour aborder son travail, tend à repasser avec sa conscience d'adulte par l'état de surprise de celui qui ne sait pas, ne connaît rien, comme le font les personnages de *Knives in Hens*[16], la première pièce du dramaturge écossais David Harrower,

---

- [6] *Knives in Hens*, David Harrower, Bloomsbury Academic, 1997

qui entendent chaque mot pour la première fois et en découvrent ensuite le sens avec une sorte d'avidité de connaître. J'essaye, pour ma part, de suivre les conseils de Noëlle Renaude qui préconise de retarder l'arrivée du sens à la première lecture d'un texte pour éviter l'écueil qui serait de se contenter du préjugé que l'on a à l'égard des mots et de ne pas se laisser guider par eux vers des significations nouvelles. Je tente donc de me servir de ce passage de la pièce de Harrower comme ligne directrice dans la découverte d'une œuvre ou dans l'abord d'un travail de création :

> "[...]*I look at a tree and say tree and walk on. But there is more of the tree that is god*

which I have no names for. Each The cold earth under a rock. The day I want to know more. A puddle I can see under. A tree when it is blown by the wind. A carrot that is sweeter than the others. warm breath of a tired horse. A man's face in the evening after work. The sound a woman makes when no one hears her. I now know I must find out the names for myself[...]".

J'ai été frappée de voir à quel point je pouvais retrouver et approfondir encore l'état d'étonnement, de surprise avec l'exercice de la filature. J'ai suivi un jour un homme pendant plus de sept heures dans les rues de Genève pensant que, sans ressources, il vivait dans la rue. Tous les éléments me

semblaient concorder, il déambulait apparemment sans but dans les parcs, les rues, il s'arrêtait à chaque machine de billets de bus, à chaque distributeur pour voir si de la petite monnaie n'y avait pas été oubliée, il a inspecté plusieurs poubelles, il a attendu devant un centre de distribution de repas pendant une heure, et pour finir, le soir venu, déboulonnant toutes mes certitudes, il est rentré dans un immeuble. Une fenêtre s'est allumée au deuxième étage et je l'ai vu s'installer pour regarder la télévision. Walter Benjamin, dans *Paris, Capitale du XIXe siècle*[7], décrypte ainsi cette surprise, cette déstabilisation de celui qu'il nomme "*explorateur de la*

- [7] *Paris, Capitale du XIXe siècle*, Walter Benjamin, Allia, 2003

foule" : "*La foule fait naître en l'homme qui s'y abandonne une sorte d'ivresse qui s'accompagne d'illusions très particulières de sorte qu'il se flatte, en voyant le passant emporté dans la foule, de l'avoir, d'après son extérieur, classé, reconnu dans tous les replis de son âme.* [...] *Mais le cauchemar qui correspond à la perspicacité illusoire du physionomiste dont nous avons parlé, c'est de voir certains traits distinctifs, particuliers au sujet, se révéler à leur tour n'être autre chose que les éléments constituants d'un type nouveau*". L'impossibilité de catégoriser complètement celui que j'observe finit toujours par me surprendre, car je crois, comme le dit Benjamin, que le geste premier lorsqu'on observe quelqu'un est de tenter de le ranger dans un "type", c'est une sorte de réflexe de l'esprit. C'est ce que fait le héros de la

nouvelle d'Edgar Poe, *L'homme des foules*[8]: observant les passants depuis la table d'un café il sépare "*la race des commis*", du "*genre calicot*", il distingue, s'appuyant uniquement sur leur aspect physique "*le genre dandy*" du "*genre militaire*" et les "*modestes jeunes filles*" de la "*vieille sorcière*". Le seul personnage qui lui demeurera énigmatique, qu'il ne parviendra pas à cerner sera celui qu'il va commencer à suivre. La filature oblige à se placer dans un état d'attention où l'on accepte de se laisser surprendre, elle oblige à travailler son regard comme une matière. A partir du moment où l'on suit quelqu'un, que l'on approfondi son observation, tous les *a priori* que l'on pouvait avoir à son égard se cassent la

---

[8] *L'homme des foules*, Edgar Poe, Trad. Charles Baudelaire, Manucius Eds, Le Philosophe, 2011

constate que les indices qui apparaissent petit à petit contredisent ce que l'on avait pris pour acquis. C'est cet état d'étonnement que j'aimerais donner à expérimenter aux spectateurs de mon solo, par des procédés relativement simples comme le passage tranché d'un genre à l'autre au fil du récit ou par un retournement brutal de point de vue sur la situation, un "twist" sur le modèle du film *The Conversation* de Francis Ford Coppola[19]. Il s'agit, pour moi, en confrontant le spectateur à des effets de surprise, de déstabilisation, de lui donner la possibilité d'une prise de conscience de notre tendance à

---

[9] Dans ce film sorti en 1974, Harry Caul, un détective privé, qui a mené une filature dont il s'acharne à essayer de comprendre le sens, s'aperçoit que le couple qu'il a suivi et qu'il soupçonnait de préparer un meurtre est en réalité lui-même menacé de mort

pré-juger en reliant les différentes informations que l'on reçoit. J'imagine que si l'on prend conscience de cet automatisme on a alors plus de moyens de s'en libérer... "*C'est de spectateurs philosophes dont l'art a besoin pour déployer sa fonction existentielle et émancipatoire dans la vie. À charge pour l'art de transformer ses spectateurs moins en consommateurs qu'en interprètes du monde*"[10].

La meilleure manière que j'ai trouvée pour échapper à cette tendance à l'*a priori* a été de considérer tous les éléments que

---

- [10] *Situations avec spectateurs recherche sur la notion de situation*, Nicolas Ferrier, PUPS, Collection « Theatrrum Mundi », 2012

j'imaginais au sujet de la personne suivie comme purement hypothétiques. Il s'agissait pour moi de prendre en compte ma disposition à la catégorisation et au jugement, qui me semble être une attitude peu constructive car elle a tendance à limiter plutôt qu'à faire apparaître des possibles, pour pouvoir la dépasser en la repoussant dans ses limites, car comme le dit Oscar Wilde, "*Le seul moyen de se débarrasser d'une tentation c'est d'y céder*"[11]. Céder, ici en démultipliant le nombre de mes préjugés, en acceptant qu'ils puissent se contredire, de se mettre en position d'"interprète" de la réalité.

---

[11] *Le Portrait de Dorian Gray*, Oscar Wilde, Les classiques de Poche, 1979

Comme l'écrit Yves Citton dans *L'Avenir des humanités*[12], "*Alors que le discours du savoir fait (nécessairement) mine de s'imposer en force, le discours de l'interprétation n'affiche d'emblée sa faiblesse que pour mieux convoquer la puissance finale d'une évidence construite au cours de son fragile déploiement*". Le travail d'interprète, dans quelque domaine que ce soit, commence toujours par la recherche de signes que l'on fait ensuite résonner les uns avec les autres. J'utilise cette façon d'aborder les choses à la fois dans ma recherche de comédienne et dans la filature. Face à un texte théâtral que je découvre, je commence par dresser une sorte d'inventaire des indices qui m'apparaissent, des différentes

---

[12] *L'avenir des humanités*, Yves Citton, La Découverte, 2010

pistes que je peux discerner pour pouvoir ensuite tresser entre eux des rapports, des échos qui constitueront le canevas de mon travail. Il me semble que c'est à la fois l'opération d'observation des indices et celle de leur mise en lien qui rendront l'interprétation que je ferai d'un rôle tout à fait singulière et absolument différente de celle que pourrait en faire tout autre acteur. Si l'on fabrique quelque chose de différent de ce qui a été et sera jamais fait, on peut, il me semble, parler de création et cela règle donc la grande question "manufacturienne" : "*Mon dieu ! Suis-je plutôt un acteur/créateur ou un acteur/interprète ?*". Quant à la filature, il en va de même, elle devient passionnante quand je commence, entre deux indices, à voir émerger des sens possibles : un homme avec une carte de Lausanne et un appareil photo,

ce pourrait évidemment être un touriste, mais aussi, peut-être, un amoureux fou venu de l'autre bout du monde pour retrouver la trace d'une lausannoise qu'il a aimée, la prendre en photo et s'en retourner chez lui, riche seulement de cette trace laissée sur sa pellicule. Chaque possibilité de mise en rapport de plusieurs indices devient ensuite axiome, un élément précieux pour l'élaboration d'un faisceau d'interprétations possibles qui s'élargit de manière exponentielle pendant toute la durée de la filature. Ce geste de "*chasseur accroupi dans la boue qui scrute les traces de sa proie*"[13] est analysé par l'historien et historien de l'art italien Carlo Ginzburg comme "*le geste*

- [13] *Mythes, emblèmes, traces, Morphologie et histoire*, Carlo Ginzburg, Editions Flammarion, 1989

peut-être le plus ancien de l'histoire intellectuelle du genre humain". En effet, selon lui, "*le chasseur aurait été le premier à "raconter une histoire" parce qu'il était le seul capable de lire une série cohérente d'évènements dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par sa proie*". Relisant les notes que j'ai prises, les indices que j'ai répertoriés, me remémorant mes conjectures, je réalise un travail de tissage, les reliant entre elles, nouant des liens, sûrement faux, parfois même irréalistes mais cohérents, à l'intérieur d'une logique qui naît, propre à la fiction ainsi créée. C'est de cette manière que j'aimerais dessiner l'histoire que je vais raconter dans mon solo : partir d'éléments réels divers, de choses que j'ai vécues en faisant des filatures, des détails, des situations, des sensations, des suppositions

faites scrutant les gestes d'un inconnu, ainsi que des bribes de filatures menées par mon grand-père dans le cadre de son travail et qu'il m'a racontées. Mêler ces petits morceaux de réels à d'autres, venus du cinéma, de film de traques en tous genre, ceux de Truffaut, Friedkin, Hitchcock, Bresson[14] par exemple, ainsi que de romans comme ceux de Paul Auster[15], et ainsi, tisser une histoire. En voyant une mise en scène d'un texte d'Heiner Müller cette année,

---

[14] *L'Homme qui aimait les femmes*, François Truffaut, 1977; *Baisers volés*, François Truffaut, 1968; *The french Connection*, William Friedkin, 1972; *Cruising*, William Friedkin, 1980; *North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959; *Pickpocket*, Robert Bresson, 1959, etc.

[15] *The New York Trilogy*, Paul Auster, Paperback, 1990; *Leviathan*, Paul Auster, Actes Sud, 1992.

sortant du théâtre avec la sensation d'un manque empêchant ma pensée, mon imaginaire de voyager au delà du texte, je me suis demandé si le rôle d'une création n'était pas de proposer des liens entre les fragments permettant ainsi au spectateur d'en voir d'autres. Il semblait que l'idée du metteur en scène avait été de ne pas porter d'attention particulière sur le traitement des transitions entre les différentes parties du texte de Müller, sans doute pour permettre au spectateur d'avoir une totale liberté d'imaginer par lui-même des liens entre les choses qui lui étaient montrées. Cette manière de procéder n'a pas vraiment fonctionné sur moi. Au risque de me répéter, je pense que cela vient du besoin de limites dont je parlais dans ma première partie : offrir au public la possibilité d'être mu, lui donner la liberté d'imaginer quelque

chose qui lui appartienne, ne consisterait pas à s'empêcher de lui livrer une vision de l'histoire que l'on raconte par peur de l'inhiber, ce serait lui en offrir une assez forte, assez évocatrice pour qu'il puisse s'y frotter et par là même devenir à son tour créateur. Il s'agit ici, selon moi, d'une notion très forte qui dépasse largement la réflexion autour de l'art et qui touche aussi les médias ou encore le monde politique, c'est le fantasme permanent de l'objectivité. On se fixe comme finalité, dans la transmission d'une information par exemple, une objectivité illusoire, impossible à atteindre plutôt que d'affirmer une subjectivité à laquelle nous sommes de toutes manières condamnés : celui qui se fait transmetteur d'un signal s'en fait toujours à la fois le matériau conducteur et le brouilleur.

Pour revenir au sujet de l'art et de l'art du montage, Max Ernst écrit dans *Au delà de la peinture : "Si ce sont les plumes qui font le plumage ce n'est pas la colle qui fait le collage"*[16]. Il ne s'agit pas toujours de juxtaposer deux choses pour les faire résonner, il me semble relever du rôle de l'artiste, même si le fil qu'il crée entre les choses émerge d'abord d'une intuition, de démêler ce fil, de chercher à comprendre pourquoi il existe. Au moment des marches silencieuses massives qui ont suivi, cet automne en France, les attentats de Charlie Hebdo, il était clair que notre époque cherche désespérément des liens, des liens entre les choses, les gens, et que

---

- [16] *Le Portrait de Dorian Gray*, Oscar Wilde, Les classiques de Poche, 1979

l'importance de ces liens vient parfois même à dépasser la question de savoir pourquoi on les crée. C'est pour cette raison que je choisis pour mon solo, une forme de fil. Je ne veux pas chercher à inventer une histoire de toutes pièces, juste choisir des éléments pré-existants réels ou fictifs et travailler sur l'agencement, la mise en lien, commencer à inventer dans les espaces d'entre deux, suivre l'idée que se fait Bernard-Marie Koltès de la fonction d'un auteur de théâtre : "*Avant, je croyais que notre métier, c'était d'inventer des choses ; maintenant, je crois que c'est de bien les raconter. Une réalité aussi parfaite et cohérente que celle que l'on découvre parfois au hasard des voyages ou de l'existence, aucune imagination ne peut l'inventer.*[...] *L'imagination, l'intuition, ne servent qu'à bien comprendre ce que l'on veut raconter et*

ce dont on dispose pour le faire.[...] *Ecrire dans la forme la plus simple*"[17]. Lier cela à l'idée qu'a suivie Rainer Werner Fassbinder pour *L'amour est plus froid que la mort* : "*J'ai pris un sujet de film policier car c'est un type de sujet que l'on peut raconter très simplement. Et je suis pour qu'on fasse des films très simples*"[18].

Pour mon solo, j'aimerais aussi partir d'une histoire policière, l'histoire d'une filature d'un criminel, dit "terroriste", par un policier, mon grand-père, racontée comme une histoire rapportée : pas de texte écrit à l'avance, seulement une trame très précise,

---

[17] *Une part de ma vie*, Bernard-Marie Koltès, Les Editions de Minuit, Collection M double, 2010

[18] *L'Anarchie de l'imagination, Entretiens et interviews*, Rainer Werner Fassbinder, L'Arche, 1987

afin de pouvoir choisir les mots les plus adaptés au moment de la représentation. Il me semble qu'il s'agit là d'un mode de représentation adapté à une histoire de filature puisqu'il s'agira de suivre le fil de la fiction tout en restant très à l'écoute du conseil que le poète anglais Ted Hughes donne pour l'écriture d'un poème, que l'on peut aussi entendre dans le sens d'une écriture orale :

"The thing is, imagine what you are writing about. See it and live it. Do not think it up laboriously, as if you were working out mental arithmetic. Just look at it, touch it, smell it, listen to it, turn yourself into it. When you do this, the words look afterthemselves, like magic. If you do this you do not have to bother about commas or not full-stops or that sort of thing. You do look at the words either. You keep your eyes, your

ears, your nose, your taste, your touch, your whole being on the thing you are turning into words. The minute you flinch, and take your mind off this thing, and begin to look at the words and worry about them...then your worry goes into them and they set about killing each other."[19]

C'est-à-dire, en bref et en français : "*Avant donc que d'écrire, apprenez à penser. Selon que notre idée est plus ou moins obscure, l'expression la suit, ou moins nette, ou plus pure. Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, et les mots pour le dire arrivent aisément*"[20].

---

[19] *Poetry in the making*, Ted Hughes, Faber and Faber, 1967

[20] *L'Art poétique*, Nicolas Boileau, Gallimard, 1985

Je pense, du moins j'espère, que cela s'applique aussi au théâtre. En effet j'ai prévu de ne répéter mon solo qu'en l'adaptant complètement à la situation de répétition. C'est-à-dire une fois la trame de mon histoire écrite, de ne jamais travailler la manière de la raconter seule, mais de toujours la raconter à quelqu'un. Si je n'ai qu'une personne sous la main par exemple, cela peut avoir lieu dans un bistrot, autour d'un café ou à table avec des amis... Se retrouver dans le même état d'attention que pendant une filature : sentir le rythme de l'autre pour pouvoir s'y glisser tout en étant en distance par rapport à la situation, en ayant un regard sur ce que l'on est en train de faire, de sorte que les mots qui arrivent pour construire le récit ne soient pas les mots justes dans l'absolu mais plutôt ceux qui correspondent le mieux à la

Et les

situation dans laquelle se fait le récit. Joël Pommerat évoque cela dans *Théâtres en Présences* : "*Quand je travaille je cherche à replacer le spectateur dans un temps précis, concret. Un temps qui puisse rassembler spectateurs et acteurs dans un lieu donné. Un temps capable de relier fortement les êtres les uns aux autres. Et c'est cela que j'appelle "le rapport au réel" dans mon travail : la recherche d'un rapport au temps réel, au temps présent, à l'instant. D'où découle un rapport à l'espace réel qui est l'espace commun de l'acteur et du spectateur*".

Cette notion de "rapport au réel" est la dernière raison pour laquelle j’ai décidé de travailler sur la filature, d’en faire l’expérience de manière répétée, de partir de

là pour imaginer un solo, et l'envie très forte de sortir du petit monde de l'école pour rêver, construire et aussi pour présenter mon solo. Je me suis demandé, et je cite là mon carnet de notes au moment de la recherche de nos sujets de mémoire : "*Comment trouver la nécessité de parler du réel, comment se mettre à l'écoute du "bruit du monde" quand on est à l'école depuis presque trois ans ? Quand on est entouré la plupart du temps par d'autres comédiens, praticiens et théoriciens du théâtre, qu'on joue, qu'on parle, qu'on rit, qu'on rêve théâtre ?*".Il ne s'agit pas là d'une rebuffade contre la Manufacture, bien au contraire, mais plutôt de la question de savoir si après tout le temps et l'investissement passés ici, je suis en mesure de parler d'autre chose et surtout de trouver un moyen pour le faire. Tout d’abord je ne pense pas que l’expression

"le réel" soit la plus adaptée, la réalité extérieure à l'école, au théâtre n'ayant finalement rien de plus réel. Ce que je veux dire, c'est que si les chinois boivent le thé "*pour oublier le bruit du monde*" comme l'a dit Lu Yu, maître de thé sous la dynastie Tang, personnellement je voudrais faire du théâtre pour faire sonner ce bruit-là. Je pense que c'est en chaque individu que l'on peut l'entendre si on a l'oreille attentive, si on est assez poreux. C'est ce que propose le concept de la "monadologie" inventé par Leibniz[21] et repris en ces termes par Gilles Deuleuze : "*Bon. Voyez, chaque moi exprime l'infinité du monde. C'est-à-dire : tout ce qui se passe dans le monde, tous les objets qui composent le monde, tous les événements qui constituent le monde sont des attributs*

[21] *La Monadologie*, Gottfried Wilhelm Leibniz, Delagrave, 2002

du moi"[22]. C'est une notion philosophique qui résonne beaucoup pour moi avec le théâtre et le travail de l'acteur, on le retrouve d'ailleurs chez Tchekov dans la bouche de Nina dans *La Mouette* : "*L'âme commune universelle, c'est moi… moi… En moi l'âme d'Alexandre le Grand et de César et de Shakespeare et de Napoléon et de la moindre des sangsues*". La filature serait donc un moyen possible de regarder le monde par le petit bout de la lorgnette en concentrant son attention sur une personne, pensant qu'en elle on pourra se voir soi, les mécanismes sociaux, tous les éléments qui constituent le présent et l'histoire de l'humanité. Si l'on décide d'être ouvert à cela, on peut tout reconnaître chez l'autre, et on peut donc être ému par tout chez lui, puisque l'on

[22] Retranscription du cours 41 de Gilles Deleuze du 17/05/1983, Université Paris 8

contient en nous, comme lui, "la totalité du monde". C’est amusant de penser qu’en cherchant à m’éloigner, à m’extraire de ce que je connaissais, je me suis aperçue que suivre un autre, c’est finalement aussi s’observer soi-même. Ce que je peux discerner chez celui que je suis, ce qui me saute aux yeux d’abord est très souvent en lien avec des questions que je me pose ou des doutes que j’ai moi-même au moment où je fais une filature. En ceci c’est un bon outil de travail car en observant les éléments que je reconnais chez les personnes que je suis, je peux discerner des problématiques, des questions qui sont les miennes. La question était de trouver des choses qui me soient propres, dont je souhaite parler à des spectateurs et où eux puissent se reconnaître, je désire pour cela éviter le plus possible le méta-théâtre et les

questions qui ne concernent que l'élève comédienne que je suis. Je suis la filature qui m'emmène loin de l'école, mes pas dans ceux d'un inconnu ne vont ni à Vidy, ni à l'Arsenic. Avec lui, je ne parlerai ni de la distanciation, ni du théâtre de la cruauté, ni du spectacle de sortie des H puisque nous ne parlerons pas. Koltès écrit dans une lettre à sa mère : "*Il faut apprendre une autre manière de penser, qui est plus contemplative : qui ne cherche ni l'explication ni la compréhension, moins encore une forme de jugement : c'est une manière de penser qui ne peut être que muette*"[23]. La filature me permet de me mettre dans une position d'écoute qui, sans être passive, ne s'inscrit pas non plus dans une volonté de produire. La temporalité qu'elle

[23] Lettres, Bernard-Marie Koltès, Les Editions de Minuit, 2009

propose, elle aussi, est différente de celle d’un stage ou d’une création : prendre le temps d’observer quelqu’un sans se fixer à l’avance d’heure de fin, cela permet une autre manière de réfléchir. Dans la pensée et dans le corps, on adopte peu à peu un rythme, une respiration, une démarche qui ne sont pas les siens. Un peu comme le fait la danse gaga, cela donne une conscience et une possibilité de regard sur ses systématiques habituelles pour devenir capable de s’en éloigner parfois. Il arrive tout de même que le naturel, le familier nous rattrape au galop : j’ai suivi un jour un homme avec un petit bonnet noir pensant qu’il allait me faire découvrir des lieux nouveaux. Mais, au bout d’une heure, il a sorti des clefs de son sac pour ouvrir la porte "Entrée de artistes" des Teintureries. Je choisis quelqu’un "au hasard" dans la rue et voilà qu’il se trouve

être un metteur en scène intervenant dans l’autre école de théâtre de Lausanne! Mon dépit était grand. Mais l’idée demeure : aller vers l’inconnu et plonger dedans. Cela rejoint pour moi quelque chose qui m’est apparu récemment, une petite nuance entre deux mots, qui me semble fondamentale dans la pratique du théâtre : l’écart, le choix qui est à faire entre l’assurance et le courage. Pour moi l’assurance revient à dire : "Je suis en confiance, j’ai confiance en moi parce que je sais exactement où je vais aller, ce que je vais produire" alors que le courage serait de dire "je saute, je me suis préparé à bien sauter mais je ne sais pas exactement où je vais retomber et malgré tout, je me jette dans cet inconnu". User d’assurance serait se mettre en position de produire quelque chose sur lequel on a de la maîtrise; user de courage serait au contraire de se placer à un

endroit où l’on accepte que certaines choses nous échappent, où l’on se laisse surprendre. C’est évidemment plus l’idée de courage qu’il m’intéresse donc de viser dans mon travail au théâtre et la filature me propose cela car malgré la peur qu’engendre certaines situations de filature, elles permettent indéniablement de se frotter à de l’inconnu et empêchent la maîtrise de prendre le dessus par le fait même de suivre quelqu’un qui fait ses propres choix. En cela, j’assimile la filature à ce que les situationnistes ont appelé "dérive" qui s’inspire de la figure célèbre du "flâneur" baudelairien (voir épigramme) et que Guy Debord théorise ainsi : "*Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d’agir qu’elles connaissent généralement, en relation aux travaux et aux loisirs qui leur*

sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent"[24]. Pour s'extraire de ce qui lui est familier, de ses déplacements habituels et pouvoir dériver en laissant agir une part d'aléatoire, Debord utilisait principalement l'alcool (ce qui n'a pas été mon cas, je le précise!) ainsi que des règles arbitraires comme le raconte son comparse Jean-Michel Mension "*C'était simple : on faisait du stop, au bout de cinq voitures on s'arrêtait, Guy achetait dans un bistrot des bouteilles de vin et on repartait; on faisait ça jusqu'au moment où on était complètement saouls. Ca n'était pas vraiment très poétique*". Pour moi la filature est un moyen détourné d'effectuer une "dérive", en passant par une contrainte plus ou moins arbitraire,

[24] "Théorie de la dérive", Guy Debord, *Les Lèvres nues*, no 9, décembre 1956

de sortir de ma zone de confort, de prendre le risque d’aller vers l’inconnu et, le fait de jouer dans le tunnel de Prélaz, une manière de matérialiser cette dérive. Je m’explique : ce tunnel relie, en passant sous une voie ferrée, la rue Grand-pré où se trouve la Manufacture ainsi que plusieurs entreprises et qui est donc plutôt une zone de travail, et l’avenue de Morges où l’on trouve principalement des immeubles et habitations. J’en ai déduit qu’en termes d'urbanisme, cet endroit a été pensé comme un lieu de passage transitoire. Je trouvais intéressant pour moi, parce que déstabilisant, de jouer dans un lieu qui n’a pas été conçu pour la représentation théâtrale et intéressant pour les spectateurs de venir assister à un solo de théâtre dans un endroit qu’ils connaissent ou reconnaissent comme un raccourci dans un

parcours quotidien. Quitter ensemble nos zones de confort en s’arrêtant dans un lieu de passage. S’arrêter, traverser quelque chose ensemble et puis repartir.

"Comme la ligne qui part se promener, on peut, dans les histoire comme dans la vie, toujours aller plus loin. Et dans le récit oral comme dans le trajet, le savoir s'intègre par le mouvement d'un lieu vers un autre"[25].

A suivre …

[25] *Une brève histoire des lignes*, Tim Ingold, Zones sensibles, 2011

Bibliographie

- *Le peintre de la vie moderne*, Charles Baudelaire, Edition Fayard, "la petite collection", 2010
- *Paris, Capitale du XIXe siècle*, Walter Benjamin, Allia, 2003
- *Théâtres en présence*, Joël Pommerat, Actes Sud, 2007
- *L'acteur et la cible*, Declan Donellan, L'Entretemps, 2004
- *Situations avec spectateurs recherche sur la notion de situation*, Nicolas Ferrier, PUPS, Collection "Theatrrum Mundi", 2012
- *Une part de ma vie*, Bernard-Marie Koltès, Les Editions de Minuit, Collection M double, 2010
- *La Formation de l'acteur*, Constanstin Stanislavski, Payot, Paris, 1984
- *Homos Ludens, essais sur la fonction sociale du jeu*, Johan Huizinga, Gallimard, collection Tel, 1988
- *Knives in hens*, David Harrower, Bloomsbury Academic, 1997
- *L'homme des foules*, Edgar Poe, Trad. Charles Baudelaire, Manucius Eds, Le Philosophe, 2011
- *Une brève histoire des lignes*, Tim Ingold, Zones sensibles, 2011
- *Mythes, emblèmes, traces, Morphologie et histoire*, Carlo Ginzburg, Editions Flammarion, 1989
- *Au-delà de la peinture*, Max Ernst dans *Écritures*, collection "Le Point du jour", Gallimard, 1970
- *Poetry in the making*, Ted Hughes, Faber and Faber, 1967

- "Théorie de la dérive", Guy Debord, *Les Lèvres nues*, no 9, décembre 1956
- *La Monadologie*, Gottfried Wilhelm Leibniz, Delagrave, 2002
- Retranscription du cours 41 de Gilles Deleuze du 17/05/1983, Université Paris 8
- *L'Art poétique*, Nicolas Boileau, Gallimard, 1985
- *L'Anarchie de l'imagination, Entretiens et interviews*, Rainer Werner Fassbinder, L'Arche, 1987
- *Le Portrait de Dorian Gray*, Oscar Wilde, Les classiques de Poche, 1979
- *L'avenir des humanités*, Yves Citton, La Découverte, 2010
- *L'espace vide, Ecrits sur le théâtre*, Peter Brook, Seuil, 2001
- *Lettres,* Bernard-Marie Koltès, Les Editions de Minuit, 2009
- T*he New York Trilogy*, Paul Auster, Paperback, 1990
- *Leviathan*, Paul Auster, Actes Sud, 1992
- *Doubles jeux*, Sophie Calle, Actes Sud, 2002