



-
1. Christophe Burgess
Pierre Mélé p. 14

 2. Lola Gregori
Arlette Namiand p. 26

 3. Matilda Moreillon
Laurent Poitrenaux p. 36

 4. Jérémy Perruchoud
Vincent Babel p. 48

 5. Aymeric Tapparel
Jacques Probst p. 60

 6. Nathan Topow
Nicolas Bouchaud p. 72

 7. Thaïs Venetz
Cédric Dorier p. 84

Durant leur première année de formation, les étudiants des Teintureries sont encouragés à prendre conscience des divers horizons proposés par les artistes puis à analyser la diversité des univers et des points de vue. Guidés par Rita Freda, professeure en dramaturgie, chacun d'entre eux a choisi d'aller à la rencontre d'un artiste dont le travail lui semblait entrer en résonance avec un questionnement personnel dans le cadre de sa formation. Lors de cette rencontre privilégiée, les étudiants ont réalisé un entretien dont les extraits choisis et présentés dans cette publication rendent compte de l'engagement fort des artistes, de leur générosité et de leur passion à transmettre. Merci à eux pour leur ouverture et leur disponibilité.

Nathalie Lannuzel
directrice artistique

CHRISTOPHE BURGESSO
ACTEUR
14 DEC 2017

ACTEUR
PIERRE MELE SCENOGRAPHE

Durant ma formation, j'ai eu l'occasion de toucher à un thème, le sacré au théâtre. J'ai commencé cet atelier avec beaucoup d'a priori négatifs sur le sujet. Ayant grandi dans un canton catholique, je redoutais le discours assommant de l'homme de foi, venant réciter la bonne parole, cauchemar de mes premières années de catéchisme. Heureusement, la venue de Pierre Mélé durant ce stage intitulé « Le sacré au Théâtre », fut bien plus pour moi qu'un simple discours. Celui qui est à la fois scénographe, metteur en scène, comédien et pédagogue, a commencé ses classes au Théâtre National Populaire auprès de Roger Planchon et de Patrice Chéreau notamment.

Il a continué de pratiquer son métier un peu partout en France et à l'étranger. Pierre Mélé a une voix peu commune : celle du technicien, de l'artisan de l'ombre, de celui qui base son savoir faire sur une tradition, sur une pratique. Avec un discours simple et accessible, il nous a parlé de science, de métaphysique, d'histoire, de philosophie. Ses mots ont eu une résonance particulière en moi. Grâce à lui, j'ai su trouver le lien entre pensée philosophique, intérêt scientifique, imaginaire onirique et pratique de l'art du théâtre. J'ai, pour ainsi dire, découvert ma réelle nécessité à faire de l'art vivant. J'y ai trouvé du sens.

Comment expliquer la nécessité pour vous d'être à la fois comédien, scénographe et metteur en scène ?

Quand on fait du spectacle vivant, on ne peut pas faire le spécialiste. Sinon, on laisse les enjeux en coulisse. Quand on fait du spectacle vivant, on est « homme de théâtre » et on se met au service du sens. Ce que j'ai appris, c'est que la seule spécialité est la polyvalence. Les machinistes m'ont enseigné un savoir être, appris à poser un regard distancié sur ce qu'on fait. Le technicien doit se confronter à la question du sens, comme le fait un comédien. On ne doit donc pas lui demander la seule maîtrise des compétences techniques. Cela ne suffit pas. Car tout geste artistique est chargé de sens. J'ai appris le métier de comédien sans avoir fait d'école, à travers l'humble pratique de la communauté d'artistes au travail, en partageant leur intimité. De toute évidence, nous sommes des individus au service du théâtre. J'ai besoin de faire quelque chose, je le fais parce qu'il le faut et je le fais comme je peux. Je ne sais plus, moi, si je suis comédien, metteur en scène, adaptateur ou technicien... Est-ce que je suis excellent ? Est-ce que c'est véritablement ça l'objectif ? Est-ce que c'est ça qui est important ? Selon moi, je fais un seul et même métier. Comme un diamant qui brillerait de

mille feux, chacune des facettes
qui sont les miennes étant l'émanation
d'une seule et même réalité.

En quoi les expériences
théâtrales menées
ailleurs qu'en France
ont-elles modifié votre
vision ?

En 2001, j'ai eu la possibilité, avec la Compagnie des Petites Utopies, de travailler au Bénin sur le spectacle « Monstres et Saltimbanques » avec des béninois. À cette occasion, j'ai rencontré des gens qui ne se prenaient la tête ni avec la performance, ni avec l'outil. On a fait toute une tournée à travers le pays en jouant sur les places publiques. Là-bas, la question de savoir si on est ou non dans le confort ne se pose pas. Ce qui est vital, c'est de dire et de faire. Donc on fait. Lorsqu'il manque un accessoire, on le fabrique. On peut aussi se passer de cet accessoire si on ne peut pas le fabriquer ou si on n'arrive pas à donner l'illusion de sa présence sur scène. Parce que tout se trouve dans la force de l'acteur, l'émotion née du jeu de l'acteur. Avec ce même spectacle, on a fait une tournée en France une année plus tard. Les Béninois n'en revenaient pas... Ils disaient que c'était trop facile de faire du théâtre chez nous : il y a des loges ; on est au chaud ; on peut parler sur scène sans avoir besoin de crier... J'ai pris des leçons d'humilité. Je me suis rendu compte qu'en Occident,

on s'entoure de beaucoup de choses qui nous mettent dans une position confortable. Le véritable travail, c'est le jeu d'acteur. Le véritable travail, c'est de pouvoir vivre du texte, et que ce texte soit un prétexte pour actualiser un phénomène de société, pour prendre de la distance par rapport à ce phénomène de société. Il est là, l'enjeu du théâtre.

En quoi est-ce important
selon vous de se
préoccuper, aujourd'hui,
de la dimension du sacré
au théâtre ?

Aujourd'hui, le langage universel, c'est le langage binaire : 0 1 0 1 0 1 0 1. On parle ce langage dans le monde entier. C'est bien, car cela crée du lien. Mais ce lien est binaire : c'est oui ou non. L'entre-deux n'existe pas. Nous sommes amenés à nous orienter à partir de ce rapport binaire, qui est basé uniquement sur la matière. C'est-à-dire que nous construisons notre monde sur la substance, tout en considérant que rien n'existe en dehors de cette substance. Dans le sud-est asiatique, chez les taoïstes par exemple, on ne va pas vous parler du Yin et du Yang, mais on va vous parler du Tao. Le Tao c'est l'équilibre qui existe entre le Yin et le Yang. Le rapport est donc ternaire. La pensée ternaire a alimenté toutes les sociétés depuis la préhistoire. Cette pensée traditionnelle est chargée de transcendance. La substance n'a de

sens que lorsqu'elle se mêle à l'essence des choses. C'est cette pensée qui nous relie au sacré. La transcendance permet de devenir plus grand, de s'élever. Il ne s'agit pas de s'élever au-dessus des autres, mais d'élever son champ de conscience, d'élever son regard, d'élever son âme. Cette dimension-là, qui a fait partie intégrante des sociétés traditionnelles, n'existe guère dans le monde d'aujourd'hui. Maintenant, on ne pratique plus de rituel, c'est comme si on avait annihilé toutes les autres formes de dimensions. Aujourd'hui, nous sommes dans une société de l'efficacité, une société qui pousse l'individu à gagner. Pour que certains gagnent, il faut que d'autres perdent. Nous sommes tous en train de nous noyer. Pour continuer à respirer, pour rester hors de l'eau, il faut écraser la tête de quelqu'un. On ne se soucie pas de la personne qui est en train de se noyer. Pourtant, c'est bien elle qui nous porte. On ne peut pas faire autrement, parce qu'aujourd'hui tout va très vite. Nous sommes constamment en train de réagir. Je pense qu'il manque à cette société de réaction « l'action ». Si on passe tout notre temps à réagir, à quel moment peut-on être dans l'action ? Quand est-ce que l'on peut dire « j'agis ? ». Je veux dire : agir en conscience et faire donc le geste qui me semble juste, parce que ce geste correspond à ma vision du monde ? On ne peut pas... Nous sommes tout le temps dans la réaction, et cette réaction est

due à cette construction binaire. Le sacré est cohabitation. Tout ce qui est sacré est profane, et tout ce qui est profane est sacré ! Par exemple, devant moi, il y a un verre. Dans ce verre, il y a autant de choses sacrées que de choses profanes. C'est juste un morceau de verre, avec de l'eau dedans. Boire cette eau pour se désaltérer, c'est quelque chose de profane. Mais si on regarde bien cette eau, on comprend que cette eau est chargée de mémoire. Je ne vais pas entrer dans le détail sur la question de la mémoire de l'eau... Mais il y a bien quelque chose de cet ordre-là. C'est-à-dire que cette eau n'a pas pour seule information celle de désaltérer. Elle a des informations beaucoup plus subtiles qui conditionnent l'organisation vitale de toutes nos cellules. Dans le profane, il y a le sacré. Aujourd'hui on parle du sacré comme si c'était désuet. En parler, c'est devenir un allumé. Si être allumé signifie avoir reçu la lumière, alors je veux bien, moi, être un allumé.

À partir de quels
préalables réalisez-vous
vos scénographies ?

Je ne réalise pas la scénographie, elle s'impose. Je ne vais pas travailler sur la forme en premier, mais sur le sens. J'ai besoin de savoir de quoi on parle. Je vais donc aller tanner le metteur en scène pour qu'il me donne des mots clés. Tous les deux nous devons avoir bien conscience du sens sur lequel nous voulons travailler. Une fois que j'ai ces

mots clés, c'est bon : j'ai ma boîte à outils ! À partir de ce moment, il y a des formes qui s'imposent : le nombre de comédiens, la difficulté du jeu désiré par le metteur en scène, etc. Je veux aider l'action. C'est-à-dire que je veux aider le comédien à servir le sens et la direction qui ont été désirés par le metteur en scène. Si le metteur en scène veut faire jouer ses comédiens dans une situation d'inconfort, je vais faire en sorte que ce soit inconfortable. Je vais commencer à travailler sur les ambiances de sons et de lumières ; savoir si le décor devra être réfléchissant ou absorbant... J'échangerai ensuite avec le sonorisateur et l'éclairagiste. Je veux que l'on arrive à travailler ensemble. Un scénographe, c'est quelqu'un qui écrit les limites de l'espace de jeu. Et c'est précisément ça qui m'intéresse. Donc la forme s'impose ou se présente, et moi, je la mets en forme au niveau esthétique. La pire critique que l'on puisse me faire, c'est de dire à la sortie du spectacle : « Tu as vu comme le décor était beau ! ». Ça veut dire que je suis passé à côté de l'essentiel. Que j'en ai fait trop... et c'est tellement facile ! Il faut trouver un équilibre. Je suis pile où je devais être lorsque quelqu'un me dit : « Je n'aurais pas imaginé que ça puisse être autrement »... et là, je sais que j'ai trouvé la juste mesure. Bien que cela ne flatte pas beaucoup l'égo. Quel dommage !

Vous enseignez depuis
de nombreuses années

l'histoire du théâtre, la machinerie ou la construction de décors. En tant que pédagogue, vous avez été invité à intervenir notamment au Théâtre National de Strasbourg ou encore à l'Institut Supérieur des Techniques du Spectacle de Marseille, d'Avignon, de Lyon. Qu'est-ce qui est pour vous au cœur de l'acte de transmission ?

La mise en éveil. Il n'y a que ça qui m'intéresse. Souvent on dit de mes cours qu'ils sont autant philosophiques que techniques. Je ne suis pas philosophe. Mais j'aime la sagesse. La sagesse, c'est la capacité de pouvoir servir du sens, de pouvoir défendre le sens. C'est-à-dire qu'il s'agit d'essayer d'éclairer le chemin. Pour ce faire, il faut descendre dans la rue, remonter ses manches... Il faut y aller tout en sachant que, même si on travaille dans des salles obscures, ou la nuit, il n'y a qu'une seule chose qui nous appelle : la lumière ! Elle nous transcende. Cette lumière, ce n'est pas forcément la lumière du soleil. Il s'agit bien plutôt d'une lumière intérieure, qui éclaire notre conscience. Pour éclairer la conscience,

forcément, il faut une mise en éveil. On ne peut pas faire du spectacle vivant avec une conscience morte, ou même endormie. Mon travail consiste à bousculer, à réveiller les consciences pour dire : « Tu fais quoi, là ? De quel métier on parle ? Tu es acteur ou technicien, mais qu'est-ce que tu es en train de servir ? Tu te préoccupes de ton ego ? Alors, change de métier. Ici on travaille ensemble ! Ne flatte pas ton ego ! Travaille pour du sens. Dans le travail, il n'y a qu'une démarche possible, celle de l'humilité. Et cette humilité n'a d'autre guide possible que la lumière... »

Christophe Burgess
Pierre Mélé

Lausanne
14.12.2017

LOLA GREGORI  02
2018

AND AUTEURE

ARLETTE NAMT 

En février 2017, l'auteur, acteur et metteur en scène français Jean-Paul Wenzel vient diriger un stage aux Teintureries. Avec les étudiants de ma promotion, nous sommes invités à écrire. Arlette Namiand, sa compagne, qui était présente lors des lectures, avait été touchée par l'un de mes textes. Elle m'avait confié s'y être reconnue jeune. Cette auteure française, qui a signé une quinzaine de pièces de théâtre, nous fait voyager à travers des histoires nées de son imagination ou inspirées de faits divers

ou historiques. Si elle aime écrire, elle aime aussi animer des stages d'écriture dans des lieux divers : les universités, les écoles de théâtre ou encore les prisons. Dans le milieu carcéral, l'écriture semble doter les détenus du pouvoir de s'armer autrement face à leur emprisonnement. Touchée par les qualités d'Arlette Namiand, j'ai souhaité m'entretenir avec elle pour mieux cerner son rapport à sa propre écriture et comprendre comment elle parvenait à encourager d'autres personnes à prendre la plume.

Quel est votre premier souvenir marquant de théâtre ?

La première fois que je suis allée au théâtre, j'avais entre quinze et seize ans. Mon frère était au service militaire, il avait devancé l'appel. On s'écrivait. Il me conseillait des livres, Camus, les surréalistes, Artaud... Il m'avait dit qu'au Théâtre des Marronniers à Lyon il y avait des choses intéressantes. J'y suis allée. En retard. Le spectacle avait déjà commencé mais on m'avait quand même donné un billet. C'était une mise en scène par Marcel Maréchal de « Cripure » de Guilloux. J'ai poussé la porte pour entrer dans la salle et je vois sur scène un acteur qui regarde à ce moment dans ma direction. J'ai été tétanisée par ce regard. Je ne savais plus ce qu'il fallait faire, s'il fallait ressortir ou entrer. Mon premier souvenir de théâtre, c'est ça. À la fin de la représentation, j'étais bouleversée. J'avais vu sur scène un acteur qui jouait seul, qui s'adressait au public et qui transmettait une écriture poétique.

Qu'est-ce qui vous a donné envie d'écrire du théâtre ?

C'est l'émotion éprouvée en tant que spectatrice quand j'étais lycéenne qui m'a donné envie d'écrire pour le théâtre. La découverte d'auteurs que je ne connaissais pas, des acteurs, du plateau, des mises en scène. Oui. C'est cette émotion-là.

Cette façon oblique, poétique, et émotionnelle de parler de nous autres, êtres humains, d'échapper au réel et de le retraiter autrement. Pour moi, c'est passé par le théâtre et non par le cinéma.

Comment choisissez-vous les sujets sur lesquels vous écrivez une pièce de théâtre ?

Je peux écrire à partir de faits divers, de moments marquants, d'expériences, de transpositions... En aucun cas je me dis : « Je vais écrire sur... ». À chaque fois, je me lance à partir d'une espèce de nécessité. Je pose quelque chose, je ne sais pas ce que c'est, ni où ça va aller. Ça démarre. Et ça finit par faire une pièce. Par exemple, au début des années 1970, pendant deux ans, tous les quinze jours, je me suis rendue à Sarcelles-Saint Brice, en banlieue parisienne, pour faire du théâtre dans un foyer de jeunes filles « délinquantes » placées là par la justice. On faisait des improvisations sur des thématiques qu'elles choisissaient. Je n'avais que quelques années de plus qu'elles. À travers les improvisations qu'elles faisaient et les thèmes qui revenaient souvent, j'entendais ce qu'avait été leur enfance dévastée, de foyers en orphelinats. J'ai eu une relation très forte avec elles. J'ai transposé cette expérience dans « Surtout quand la nuit tombe ». Pour « Passions selon Saint-Flour », je me suis inspirée d'un fait divers : un homme depuis sa maison, avait

tiré plusieurs fois sur les murs du Carmel, en face ! Les policiers ont fait irruption dans la maison. En la fouillant, ils ont découvert une femme d'une soixantaine d'années dans la cave. Elle avait été tonduë à la Libération pour avoir fricoté avec un soldat allemand et ses parents avaient décidé de la garder enfermée dans la cave. Elle pouvait sortir de temps à autre, mais pas au-delà d'une minuscule surface d'herbe devant la cave. Après la mort des parents, ses frères ont continué à la tenir enfermée. Cette maison a été vidée. Avec Jean-Paul Wenzel, je me suis rendue sur place. Cette histoire nous avait frappés. Ce qui était étrange, c'est qu'au Moyen-Âge, à Saint-Flour, des familles sacrifiaient parfois une de leurs filles pour que la ville ne soit pas frappée par la peste. Après une cérémonie religieuse, la jeune fille accompagnée d'un cortège descendait le chemin des chèvres jusqu'à une petite cabane sur le pont au-dessus de la rivière. Elle y était enfermée. On lui donnait à manger à travers une lucarne. Et on la ressortait de là quelque temps plus tard, en général les pieds devant... Ce chemin passait entre le Carmel et la maison de la femme enfermée à la Libération. C'était très étrange qu'un tel fait divers se passe exactement à cet endroit-là. C'est comme si cette famille avait sacrifié leur fille. J'ai pris ce chemin des chèvres et devant la cave de la maison j'ai trouvé un bout de papier par terre. Je l'ai ramassé. Il y avait écrit à la main :

« Seigneur, j'ai le temps, tout le temps que tu me donnes »...

Comment avez-vous été amenée à diriger des stages d'écriture dans des prisons ?

C'est grâce à Guillaume Durieux, un acteur qui était artiste associé à la Scène Nationale de Châlons-en-Champagne. Il jouait avec Jean-Paul Wenzel dans « Le jour se lève, Léopold ! » de Serge Valletti, dans une mise en scène de Michel Didym. En parlant avec Jean-Paul Wenzel, il a appris que je donnais des ateliers d'écriture avec des amateurs et des spectateurs à l'université. Il y avait une prison à Châlons-en-Champagne et Guillaume Durieux m'a proposé d'y donner un atelier avec lui. Il a fait une proposition géniale. On a demandé à la Scène Nationale de Châlons-en-Champagne si c'était possible que la radio locale vienne enregistrer les textes lus par les prisonniers et prisonnières qu'on avait choisis. Ce qui fut fait. Guillaume a lancé ensuite l'idée de faire venir en prison deux comédiens et un musicien pour que les textes soient lus devant les détenus et détenues. Le directeur de la prison a accepté. Et par la suite, la scène nationale a édité, dans un petit recueil, un choix de ces textes. Édition, radio, lectures musicales... Ces initiatives ont été très heureuses. Ces hommes et ces femmes qui étaient en prison avaient retrouvé une fierté, une dignité.

Ils posaient un autre regard sur eux-mêmes et sur les autres dont ils découvraient les textes. Ça remettait plein de choses en perspective.

Comment amener d'autres que soi à écrire ?

Je ne demande pas de manière directe aux participants d'écrire sur un thème. On n'écrit pas sur un thème. On écrit. Je propose en fait de partir d'une forme poétique. Je lance une phrase extraite de la littérature et je demande aux personnes d'écrire la suite. L'idée, pour moi, c'est de proposer des formes, des phrases qui soient comme des tremplins pour l'imaginaire, comme un jeu : « Écrivez la suite à cette phrase ». Si j'invite à écrire sur un thème, c'est de manière détournée, à tavers la phrase lancée.

Quelles ressemblances ou différences y-a-t-il entre les ateliers que vous animez au sein d'une école de théâtre et ceux donnés dans le milieu carcéral ?

Quelles différences y a-t-il entre un homme libre et un homme en prison, une femme libre et une femme en prison ? Je pense que ça nous demande à nous, artistes, de réfléchir à comment soulager la tension, à faire en sorte que le participant respire. Par exemple, en prison, quand Guillaume sentait que ça coïnçait, il lisait le texte avec un

certain point de vue qui amenait le participant à se détendre. Certains sont en prison pour avoir commis des actes graves. Ils sont privés de leur liberté, de leur famille, de leur potentiel de vie. Cela s'en ressent et cela se sent dans l'écriture aussi. Dans une école de théâtre, les comédiens en formation ont entre vingt et vingt-cinq ans. Ils sont libres. Ils connaissent aussi des choses douloureuses en lien avec l'enfance ou l'adolescence. Ils vont les exprimer par l'écriture. Mais ça s'efface parce qu'il y a un potentiel de vie de l'instant, parce qu'il y a l'amour, parce qu'il y a tout ce qu'on peut vivre et qu'ils vivent. Alors qu'en prison, c'est fini. Mais aussi bien dans le milieu carcéral que dans une école de théâtre, on retrouve une sensibilité d'écriture, une puissance de vie et de mort qui échappe à celui qui écrit. Dans l'écriture, on trouve ce qui importe, ce qu'on cache en-dessous. Dans une école, on peut nourrir ça sur la durée. Quand ça coince, on se dit que ce n'est pas grave parce qu'on va se revoir, que ça va circuler en-dehors de l'école, que ça va vivre avec les amis, les rencontres, les voyages, les amours et... la solitude. En prison, il n'y a que la solitude et il n'y a pas d'autres paysages que la cellule et la cour. Ce ne sont pas les forces de vie qui dominant, mais les forces de mort...

Pourquoi vous importe-t-il de partager, dans le cadre d'ateliers,

vos goût pour l'écriture ?

L'écriture détient un pouvoir de vie secrète. Je ne suis ni comédienne, ni metteuse en scène. Je n'ai pratiqué au théâtre que l'écriture et l'adaptation. Adapter un texte pour la scène, m'a permis de faire se rencontrer un livre et un plateau de théâtre, un livre et une équipe de création. Un livre et un public. J'ai réalisé une dizaine d'adaptations et c'était autant de coups de foudre. Parfois, j'ai adapté des livres parce que j'aimais le style de l'écriture et, d'autres fois, parce que j'aimais ce que ça racontait et, la plupart du temps, pour un style magnifique et une histoire forte, réunis dans le même livre. Écrire, c'est découvrir et révéler à soi-même une part de nous qui parfois nous échappe, qui n'est pas convoquée dans notre vie sociale, qui réveille à notre insu une mémoire ancienne, un territoire émotionnel oublié ou endormi etc. C'est notre poésie, notre sensibilité au monde, nos frustrations, nos colères, nos élans, nos folies. Écrire permet de se connaître différemment, de se découvrir aux yeux des autres, mais aussi à ses propres yeux.

Lola Gregori
Arlette Namiand

Paris
02.04.2018

MATILDA MOREILLON
2018

LAURENT POITRENAUX
ACTEUR

En novembre 2017, au Théâtre de Vidy à Lausanne, j'assiste à une représentation de « L'Avare » de Molière, dans une mise en scène de Ludovic Lagarde. Laurent Poitrenaux y interprète le rôle-titre. Alors qu'il a joué déjà plus d'une centaine de fois ce spectacle, il semble découvrir sur scène les mots d'Harpagon pour la première fois. Durant ce même mois de novembre, il vient diriger un atelier de quelques jours aux Teintureries. Avec les autres étudiants de ma promotion, nous sommes invités à choisir librement le texte que chacun de nous souhaite interpréter. Auprès de lui, je comprends

la nécessité de ne pas brûler les étapes dans le travail d'interprétation, de revenir à l'essence du texte. Grâce à lui, je prends conscience qu'il est important d'observer la manière dont un texte est écrit, de suivre minutieusement la ponctuation, d'étirer la phrase, de rester en ouverture, de la faire couler jusqu'au point, et alors seulement, de fermer. J'ai eu envie de m'entretenir avec lui pour évoquer quelques étapes de son parcours, échanger sur certaines qualités de son jeu ainsi que sur son goût de la transmission.

Comment est née
votre envie de faire
du théâtre ?

Mes parents faisaient de l'opérette en amateurs. Ma mère, secrétaire dans une usine, adorait chanter. Mon père, postier, était plutôt chansonnier et grand amoureux des cabarets parisiens comme Le Chat noir. Il adorait écrire des textes, du type petits "one man show". Ils étaient amateurs au sens noble du terme : l'amateur, le connaisseur. Ils travaillaient la journée et avaient l'énergie d'aller répéter, chanter, écrire des textes. Enfant, j'étais donc baigné par les opérettes. Et j'ai fait aussi quelques petites figurations. J'ai une sœur plus âgée de douze ans, qui a été mon éducatrice culturelle. C'est elle qui m'a offert mon premier séjour au festival d'Avignon. J'avais seize ans. C'est avec elle que je suis allée voir mes premiers spectacles, des mises en scène de Patrice Chéreau, Bob Wilson, Matthias Langhoff, Peter Brook, Antoine Vitez... Je me prenais des baffes. Je ne comprenais rien. Je découvrais qu'on pouvait raconter le monde ou des histoires comme ça, qu'on pouvait jouer comme ça. Je me suis dit : « Je veux faire du théâtre ». Je vivais à Vierzon, une ville moyenne de province. C'est là, entre mes seize et dix-huit ans, que j'ai suivi les lundis soirs, des cours pour amateurs donnés par Gilles Bouillon. Il avait dirigé pendant longtemps le Théâtre de Tours. À la fin d'un cours, il m'a dit : « Il faut que tu fasses du

théâtre, que tu montes à Paris. » Ma mère s'en souvient encore : je suis rentré à la maison en chantant. Plus tard, quand j'avais des doutes sur ma légitimité, je me rappelais de lui : « Il y a quelqu'un qui a cru en moi. On est deux. Il y a moi et lui. ». Je suis monté à Paris. Mes parents, qui me soutenaient, souhaitaient que j'aille à la fac. Je suis allé à l'Université de Paris 3, à Censier, à l'Institut d'études théâtrales. Il y avait des gens renommés, comme Georges Banu. Cette approche théorique était importante pour moi qui n'avais aucune base. À la fac, j'ai côtoyé aussi des gens qui avaient d'autres envies, d'autres obsessions, comme le journalisme, le dessin, la littérature. Cela m'a beaucoup ouvert. À côté de la fac, il m'a fallu trouver un cours de théâtre.

Comment avez-vous fait le choix de vous former au sein de l'école de Théâtre en Actes, fondée à Paris par Lucien Marchal ? Vous appartenez en effet à la première promotion de comédiens ayant suivi cette formation professionnelle...

Je suis allé d'abord chez Jean-Laurent Cochet, que j'avais vu à la télé. Son cours était le moins cher de Paris. J'ai passé une première année étrange,

comme dans une sorte de schizophrénie. J'apprenais dans ma pratique un certain théâtre et, grâce à la fac, j'en voyais d'autres. Je ne parvenais pas à faire des liens. J'étais déjà allé au festival d'Avignon, j'avais vu des mises en scène de Peter Brook ou de Kantor, j'avais vu de la danse contemporaine avec des spectacles de Jean-Claude Gallotta ou d'Odile Duboc. Je découvrais des spectacles qui m'épataient. Mais, chez Jean Laurent Cochet, ce monde n'existait pas. On y proposait une approche plus fermée au théâtre, avec plutôt des références au théâtre privé. Par chance, j'ai entendu parler d'une nouvelle école : le Théâtre en Actes. Je suis allé voir son fondateur, Lucien Marchal et, en parlant avec lui des spectacles que j'avais vus, il m'a fait comprendre que c'était ce même type de théâtre qui l'intéressait. Je me suis dit que c'était possible.

Quels sont les pédagogues rencontrés au sein de l'École de Théâtre en Actes qui vous ont le plus marqué ?

Ce qui m'a marqué, ce ne sont pas tant des pédagogues que la manière dont Lucien Marchal a rêvé son école, la rêverie qu'il y avait dans cette école. La formation se déroulait sur trois ans, comme dans un mini Théâtre National de Strasbourg. On suivait des ateliers qui duraient entre deux à trois mois. Nous étions formés par des

artistes en activité. On pouvait donc aller voir leur travail. On avait des cours de masques, d'aïkido, de chant, de corps. Cette école proposait aussi des cours amateurs. Cela était une façon de financer en partie cette l'école tout en permettant aux élèves des cours professionnels de payer moins cher leur formation. Chaque année, les élèves amateurs préparaient des spectacles. Bien que j'étais élève comédien professionnel, j'ai participé à trois de leurs spectacles en y jouant des petits rôles. J'y retrouvais ce que j'avais observé dans l'activité amateur de mes parents : des gens qui, après une journée de travail, avaient plein d'énergie pour suivre leurs répétitions. C'était bien de partager le théâtre avec des gens qui avaient d'autres motivations. Lucien Marchal possédait aussi une petite salle de cinquante places. Certains spectacles de jeunes compagnies émergentes y ont été accueillis comme ceux d'Olivier Py, d'Étienne Pommeret, de Thierry Bedart. Je pense que ce que j'ai le plus appris dans cette école, c'est une forme d'éthique, un rapport de don au métier, de don au plateau. Cela ramène l'ego à la juste mesure. Cela oblige à réfléchir plus largement le métier d'acteur.

Comment avez-vous découvert qu'un acteur pouvait être non seulement un interprète, mais aussi un créateur ?

Un acteur connaît dans sa vie quelques moments importants. « Le Colonel des Zouaves » d'Olivier Cadiot est l'un d'entre eux. J'ai trente ans. Je travaille sous la direction de Ludovic Lugarde. Je n'ai encore jamais fait de monologue. Ce texte, c'est L'Annapurna. Est-ce que je peux tenir une heure et demie ? Est-ce que je suis capable de rendre cette écriture ? Olivier Cadiot n'avait pas participé à l'adaptation de son texte. Il n'avait pas suivi les répétitions. Il découvre le travail à la veille de la générale. Deux jours plus tard, après la première, il me dit : « C'est toi le boss. Tu fais ce que tu veux ». L'auteur me donnait l'autorisation d'être totalement libre... Il m'avait dit : « Si tu as envie de refaire, tu refais. Si tu as envie de sauter des choses, tu le fais ». J'ai compris qu'en tant qu'acteur, j'avais le droit d'intervenir, de suivre mon humeur. Je n'étais pas juste un interprète, je pouvais avoir mon propre point de vue et prendre mes décisions. Cela a changé le regard que je pouvais avoir sur ce que voulait dire être acteur, interpréter, être au service d'un texte. Gilles Bouillon m'avait encouragé à devenir comédien. Olivier Cadiot me donnait un nouvel adoubement. J'étais reconnu dans ma légitimité d'acteur. Et sur « Le Colonel des Zouaves », je travaille pour la première fois avec Odile Duboc, qui réveille et développe ma conscience du corps. Elle me donne des outils pour assurer pleinement mon autonomie sur scène.

Comment faites-vous pour être, à chaque représentation, dans l'instant présent au plateau, pour dire les mots d'une représentation à l'autre comme si c'était à chaque fois la première fois ?

Ce rapport d'instant présent au plateau passe par le travail au corps, à mon corps perçu à l'instant T du présent du plateau. Cela passe par toute cette conscience que j'ai appris à développer avec Odile Dubosc. Dans quel état je suis ? Comment améliorer ma souplesse ? Comment aller vers la détente ? Comment être moins en force ? Je ne peux plus monter sur un plateau sans cette conscience, sans travailler à être là. Dès le moment qu'on travaille à être là physiquement, le texte suit au présent. Pour cet ancrage dans l'instant présent, une autre prise de conscience a été induite par ma rencontre avec Arthur Nauzyciel. Pendant six à sept semaines, il fait un long travail sur le texte à la table, puis il passe et travaille pendant deux semaines sur le plateau. Je ne peux plus lire un texte sans penser à l'importance des « ici » ou « maintenant » qu'on peut y trouver. Souvent, on les dit sur scène de manière conventionnelle, comme s'il s'agissait

de scories : « Maintenant, je voulais vous dire... » ou « Viens ici, s'il te plaît ». À partir du moment où on prend conscience que ces « maintenant » ou ces « ici » sont très concrets, on est au présent. Le « maintenant » n'est pas seulement celui du personnage, il est aussi celui du comédien qui est sur le plateau et celui du spectateur qui est dans la salle. Ce sont des charnières qui obligent l'acteur à rester ici et maintenant, d'être le mieux au présent. C'est une lutte incessante. Il faut qu'il y ait une lutte. Car c'est un éternel recommencement. Cet équilibre est très fragile. Pour le tenir, il faut se réajuster toujours.

Vous enseignez dans différentes écoles : le Théâtre National de Strasbourg, l'ERAC à Cannes, l'École du Théâtre National de Bretagne, les Teintureries à Lausanne. Qu'est-ce qui vous attire dans la transmission ?

D'abord, il s'agit déjà de rendre ce qu'on m'a donné. Ensuite, j'ai juste un plaisir inouï à faire ça. Je refuse de me transformer en metteur en scène dans les écoles. J'ai trop de respect pour cette fonction. Si on fait de la mise en scène pendant les cours, on va penser aux lumières, aux entrées et aux sorties. Tout ce temps pris pour la mise

en scène n'est plus consacré au jeu. Or, ce que je peut apporter en tant que comédien, c'est le jeu. Je n'amène pas une méthode, mais des outils. Dans les écoles, arrive une nouvelle génération, qui ne ressemble pas à la mienne et qui vit autrement le monde. Quand je donne des ateliers, je me dis souvent que c'est moi qui vais le plus apprendre. La vitalité des élèves m'oblige à lire les choses de façon différente. Je pense à cette phrase de Gilles Deleuze : « On enseigne bien ce que l'on cherche, non ce que l'on sait ». Je dis aux élèves : « Je vais travailler avec vous à l'horizontal. Je n'ai pas forcément plus d'avance que vous ». À travers l'enseignement, je continue à chercher chez moi des réponses via les élèves, via les questions qu'ils se posent et que je ne me pose plus. Je cherche avec eux, à un endroit autre, à partir d'autres points de vue. Être comédien, c'est faire un métier de transmission. J'aime transmettre les textes. La suite logique, c'est de transmettre aussi à travers l'enseignement. Enseigner, c'est échanger. Cela me fait usiner, ça me bouscule, ça m'oblige à ne pas m'endormir. Je dialogue beaucoup. J'insiste auprès des élèves pour qu'ils nomment très tôt leurs problématiques. Un acteur doit pouvoir mettre ses propres mots sur sa pratique, réfléchir sur son propre outil, comprendre et savoir où il peut aller ou ne pas aller. S'il ne le fait pas, d'autres le feront à sa place et cela pourrait ne pas être agréable.

JEREMY PERRUCH
DUD ● TP ● FEB 2018

VINCENT ● BABEL ● ACTEUR

Vincent Babel est, depuis mon adolescence, l'un des premiers comédiens professionnels à m'avoir donné envie de faire du théâtre.

Je l'ai vu jouer en 2010 dans la reprise du spectacle « Calvin, un itinéraire » mis en scène par Cyril Kaiser. Son jeu sensible et puissant m'avait fortement marqué. Deux ans plus tard, je l'ai rencontré lors de la création du « Misanthrope » de Molière réalisée par le même metteur en scène. Il y jouait le rôle d'Alceste. Quant à moi, je participais pour la première fois à un spectacle professionnel. J'étais très impressionné de me retrouver à jouer aux côtés d'un comédien émérite tel que lui. Je me souviens que dès le

début des répétitions, Vincent m'avait chaleureusement accueilli, tout comme l'ensemble de l'équipe artistique du reste.

Comédien de formation, Vincent Babel exerce aussi la fonction de metteur en scène. Il assume des responsabilités pédagogiques en enseignant le théâtre au sein de l'École de Culture Générale Jean-Piaget. Il est par ailleurs aussi actif au sein du Syndicat Suisse Romand du spectacle. Lors d'une rencontre, nous avons évoqué les rêves de théâtre qui l'animaient lorsqu'il était enfant ainsi que les divers engagements qu'il exerce depuis sur la scène théâtrale romande.

Comment est née
votre envie de faire
du théâtre ?

C'est un rêve d'enfant. Ma mère m'emmenait beaucoup au théâtre depuis ma prime enfance. À l'âge de huit ans environ, j'ai vu avec elle « Les Trois Mousquetaires » au Théâtre de Carouge dans une mise en scène de Marcel Maréchal. Ce spectacle nous a tellement plu que nous sommes allés le voir plusieurs fois en suivant sa tournée. En voyant les acteurs jouer, je me disais : « C'est extraordinaire ce métier ! On joue tout le temps ! On est tout le temps en création sur un personnage, sur une composition, et en même temps, on a la possibilité de voyager, de visiter le monde ». Par ailleurs, quand j'étais tout gamin, j'étais excessivement timide. Je vivais dans la campagne genevoise. Ma maîtresse d'école a dit un jour à ma mère qu'il y avait un cours de théâtre qui s'ouvrait dans le village et que le suivre me permettrait de m'ouvrir aux autres. C'est ainsi que j'ai commencé à faire du théâtre. J'ai eu un plaisir fou à m'amuser à être quelqu'un d'autre. Aller chercher d'autres choses ailleurs m'a aidé à développer ma personnalité.

Vous avez joué plus
d'une fois sous la
direction d'un même
metteur en scène tel
que Julien George,

Michel Marguet, Sandra Amodio, Georges Guerreiro ou Cyril Kaiser et Éric Salama. Comment appréciez-vous ces retrouvailles artistiques ?

C'est une vraie chance d'établir des compagnonnages avec des metteurs en scène, voire avec des équipes artistiques. Certains metteurs en scène travaillent aussi régulièrement avec les mêmes personnes, par exemple pour la scénographie, les lumières ou l'univers sonore. Dans le cadre de retrouvailles, tout va plus vite parce qu'on a déjà un langage en commun. On comprend donc plus facilement les indications du metteur en scène. La première rencontre avec un metteur en scène ressemble à une rencontre amoureuse. Il y a l'envie de plaire au metteur en scène, de le satisfaire, de le motiver et de l'inspirer. Après cette fragilité du début, un rapport de confiance se met en place et on peut aller plus loin dans la recherche artistique. On ne cherche plus seulement à plaire et on ose faire des propositions parfois beaucoup plus radicales... Le metteur en scène, parce qu'il y a ce rapport de confiance, peut aussi réagir plus directement. Il n'y a pas de malaise. J'ai eu la chance de toujours travailler avec des metteurs en scène aimants, délicats, à l'écoute des acteurs. On peut, dans le respect, amener un comédien hors de sa

zone de confort. Face à un metteur en scène cassant, qui se plaît à humilier les acteurs, je me ferme complètement et ne peux plus rien produire. Je n'ai, fort heureusement, jamais travaillé dans de telles conditions et je m'en tiens le plus éloigné possible.

Après avoir travaillé pendant cinq ans en tant qu'assistant auprès de Georges Guerreiro, vous signez un première mise en scène en novembre 2010 au Théâtre Pitoëff : « Love Letters » d'Albert Ramsdell Gurney. Cette expérience prolongée en tant qu'assistant vous a-t-elle conduit à la mise en scène ?

Pas vraiment. Je ne me suis pas dit qu'après tous ces assistanats avec Georges Guerreiro j'étais prêt à faire mes propres mises en scène. En fait, ce sont deux comédiens, Deborah Étienne et Frédéric Landenberg, qui m'ont demandé de les mettre en scène dans « Love Letters ». J'ai d'abord été très réticent. Je leur ai fait remarquer que je n'étais pas metteur en scène. Ils m'ont répondu : « On savait que tu dirais ça. Mais on a quand même envie que ce soit toi, parce qu'on a confiance en toi et qu'on sait que tu feras un très beau

spectacle ». Cette expérience a été très riche. Pour moi, un metteur en scène, c'est quelqu'un qui a une vision globale, une esthétique, qui sait ce qu'il veut raconter, qui choisit un texte ou une thématique qu'il souhaite développer dans une écriture de plateau. Je n'ai pas ce type de vision. J'ai des intuitions, essentiellement sur le jeu. Je sais où j'ai envie d'emmener les acteurs, comment j'ai envie que le texte soit rendu. Pour « Love Letters », j'avais confié la scénographie à un compagnon de longue date, Jean-Luc Farquet, un comédien qui vient des beaux-arts et un artiste peintre absolument fabuleux. Il a lu le texte et, après avoir réfléchi et parlé avec moi, il en est arrivé à cette conclusion : « Ce qu'il faut, ce sont des acteurs, un travail de lumière, mais pas de scénographie ». Je lui ai tout de même demandé de rester sur le projet avec moi et je l'ai engagé en tant que collaborateur artistique. Il a apporté énormément sur les déplacements dans l'espace et la géométrie spatiale des corps. Le travail du sonorisateur Michel Zurcher a aussi été exceptionnel, tout comme celui de José Espina à la lumière. On ne peut pas faire du théâtre tout seul. Il faut travailler avec ses partenaires. Dès « Love Letters », j'ai réalisé, en tant que metteur en scène, un travail d'équipe. J'ai appris cela de mes expériences d'assistantat auprès de Georges, pour l'avoir vu travailler, composer avec les différents artistes qui l'entourent et trouver des

compromis. C'est intéressant de voir un artiste prendre la proposition d'un autre artiste, la métamorphoser, la modifier quelque peu pour que l'œuvre dans sa globalité ait du sens.

Quel est pour vous l'enjeu de l'enseignement pédagogique du théâtre que vous exercez à l'École de Culture Générale Jean Piaget ?

L'École de Culture Générale est une école où les quatre options spécifiques offertes aux élèves à partir de la deuxième année — le social, la santé, la communication et les arts — sont toutes tournées vers l'autre. Ce sont donc des élèves assoiffés d'ouverture et d'échanges et c'est un plaisir toujours renouvelé que de travailler avec ce type de population. Au théâtre, le travail fait sur la parole, la maîtrise de son corps et de sa voix est essentiel. Ces adolescents seront tous amenés, à un moment ou à un autre, à devoir s'exprimer en public. Le théâtre leur donne des outils dont ils auront irrémédiablement besoin dans leur vie future. Avec les cours de théâtre, ils apprennent non seulement à se présenter ou à parler, mais aussi à « être ». Ils y trouvent, je l'espère, l'occasion d'un moment plus divertissant dans la semaine. Ils sont davantage actifs et participatifs. Ils n'ont plus à être assis, à écouter ou à prendre des notes.

L'adolescence est une période complexe de mutation. Le théâtre permet aux adolescents, pour qui ce n'est pas toujours facile, de se montrer et de s'ouvrir. J'essaie de leur faire prendre conscience que la prise de parole devant autrui n'est pas insurmontable. Je pense que de jouer à être quelqu'un d'autre peut être très enrichissant.

Sur quelles motivations
fondez-vous
l'engagement militant
mené au sein du
Syndicat Suisse Romand
du Spectacle ?

Je n'appartiens à aucun parti, mais la politique m'a toujours intéressé. « La défense des petits, des obscurs, des sans-grades », pour citer Victor Hugo, m'a toujours touché. À la fin de notre formation à l'ESAD, un comédien est venu nous parler du Syndicat et nous a invités à nous engager. Je trouvais intéressant, même financièrement, c'est-à-dire en payant ses cotisations, de soutenir une association qui défend les travailleurs du spectacle. Nos aînés se sont battus pour qu'un minimum salarial soit respecté, que des défraiements soient payés, pour que des jours de repos soient pris en compte, etc... Un comédien peut travailler non seulement au théâtre, mais aussi au cinéma, à la télévision, en sono, à la radio... Des conventions collectives ont été signées avec ces différents partenaires pour assurer et

permettre aux interprètes et aux artisans du spectacle d'être payés dans de relativement bonnes conditions. Si ces conditions sont excellentes en regard des salaires des interprètes français, elles sont risibles par rapport à la moyenne des travailleurs suisses. Il est important de se battre pour l'amélioration des conditions de travail et surtout pour que les emplois artistiques et les engagements d'artistes résidents augmentent dans les différents théâtres de Suisse romande. Le combat est sans fin et difficile à mener parce qu'on est souvent en prise avec des employeurs potentiels. En effet, en tant que syndicaliste, on met en péril ses propres engagements lorsqu'on vient s'interposer lors d'un conflit entre un metteur en scène ou un directeur de théâtre et un interprète, un technicien ou un scénographe. Les portes de certains théâtres m'ont été fermées pendant toute la durée d'une direction (et on sait que certaines directions peuvent être longues). C'est un risque à prendre. Je le prends avec plaisir, même si je regrette de ne pas disposer de davantage de temps pour être plus efficace aux côtés de notre secrétaire générale, Anne Papilloud, qui mène énormément d'actions pour le Syndicat. En tant qu'enseignant, je travaille quasiment tous les matins et en tant que comédien ou metteur en scène, je répète les après-midis et suis en représentation les soirs. Le temps que je peux donc consacrer à

l'engagement syndical est limité, même s'il n'en reste pas moins extrêmement important.

Comment parleriez-vous
de votre métier d'acteur
à un jeune comédien ?

J'ai beaucoup de chance de faire ce métier qui m'apporte tant, de pouvoir le pratiquer régulièrement, de me voir proposer des styles de jeux et des types de pièces très différents. Je souhaite à tout jeune acteur d'avoir autant de chance. C'est un métier difficile, exigeant, qui prend beaucoup de temps. Je ne parle pas uniquement du temps de répétition ou du temps de représentation. Quand je me réveille le matin, je pense à la répétition à venir ou à la représentation du soir et je me couche en y repensant. C'est une profession de foi, un sacerdoce. J'aimerais parfois arriver à sortir le travail en cours de mon esprit, mais j'en suis parfaitement incapable. Je suis souvent extrêmement touché parce que nous sommes remerciés par des applaudissements après avoir joué un personnage sur scène, pour avoir dit au mieux les mots d'un auteur. Nombreux sont ceux qui mériteraient d'être applaudis à la fin de leur journée de travail ! Les infirmières, les ambulanciers, les balayeurs, les cuisiniers, etc... Ils font leur job et rentrent chez eux sans avoir été applaudis. Cette reconnaissance que nous avons chaque fois que nous avons la chance d'être sur

scène est un privilège que nous ne mesurons pas forcément.

Jérémy Perruchoud
Vincent Babel

Genève
19.02.2018

ACTEUR
SCÈNE
AUTEUR
METTEUR EN
JACQUES PROBST

AYMERIC TA

PAREL 10 FEV 2018

Acteur, dramaturge, lecteur et passeur de textes, Jacques Probst a joué dans plus de soixante spectacles, écrit une vingtaine de pièces et de nombreux monologues, fait découvrir ou redécouvrir « La Prose du Transsibérien » de Cendrars depuis plus de quarante ans. Ayant lu et entendu sa voix dans ses pièces et dans

une lecture au Poche, j'ai eu envie de le rencontrer afin d'échanger sur la relation entre ses deux identités, le dramaturge et l'acteur. Dans cet entretien, il est donc question du rapport entre le jeu et l'écriture dramatique à travers son parcours de vie poétique.

Qu'est-ce qui vous a conduit à l'écriture théâtrale ?

Comme dit Robert Walser, « La scène, c'est la gueule ouverte et sensible de la littérature » et cela me correspond assez bien. J'ai écrit beaucoup de poèmes entre douze et dix-huit ans. À seize ans, j'ai rencontré Michel Viala. On se retrouvait le soir dans des cafés et on se montrait ce qu'on avait écrit. Pendant un an, on a balancé nos poèmes au Café de la Bourse, à Carouge, et dans d'autres cafés. C'est lui qui m'a appris le b.a.-ba de la scène. C'était un très bon acteur. Il écrivait bien, il était revendicateur pour l'époque. Ses pièces ont bien marché, elles étaient populaires. On nous a vu balancer nos poèmes dans les bistrotts, et un jour, on m'a engagé pour jouer dans « Fin de partie » de Beckett. Après avoir joué dans cette pièce, je me suis dit : « C'est quand même pas mal ! C'est un poème à plusieurs personnages... Je vais faire ça ! ». Alors, j'ai écrit une pièce avec deux personnages qui s'appelaient « L'Écuelle ». Par la suite, j'ai joué dans deux ou trois autres pièces, notamment dans un Shakespeare mis en scène par André Steiger à la Comédie. Puis, à vingt ans, j'ai fait de la prison. C'était intéressant de se retrouver, à vingt ans, dans la vieille prison de Saint-Antoine qui était moyenâgeuse. C'était la première fois que j'allais en prison. En prison, j'ai écrit une pièce avec

quatre personnages : « Jamais la mer n'a rampé jusqu'ici ». J'ai noté plein de trucs que je voyais dans la prison : la lucarne, les barreaux, l'ombre... C'était ma vision de ce que j'avais en prison. Dans ma pièce, je ne dis pas que le personnage est en prison. Mais c'est parti de cela.

Quels sont les auteurs qui ont nourri votre rapport à l'écriture ?

Je dirais Charlie Parker, Thelonious Monk, John Coltrane. J'ai appris à écrire essentiellement avec Thelonious Monk. J'écoutais à peu près que du jazz, un peu de classique aussi, mais surtout du jazz. Maintenant j'écoute également l'un et l'autre.

Comment cette référence au jazz travaille-t-elle la poésie de votre écriture ?

Ce sont d'abord les rythmes. Le rythme. C'est ça qui m'intéresse le plus finalement. La musicalité du texte. Le jazz donne du rythme. J'aime les quartettes de jazz parce que les instruments ne sont pas tenus par des partitions. Les musiciens ont une partition pour connaître les thèmes. Mais ils les connaissent souvent par cœur. Après, c'est donc de l'improvisation. Il y a des grandes différences d'interprétations. Il y a des musiques que j'aime beaucoup. J'ai six ou sept versions différentes de la même musique jouée par divers

musiciens. Savoir quelle est la meilleure interprétation ne m'intéresse pas. Ce qui est passionnant, c'est de voir la différence. Cela devient comme une autre pièce de musique parce que le tempo n'est pas le même.

Le jazz est-il plus présent dans vos monologues que dans vos autres pièces ?

Non. Quand j'écrivais une pièce, j'écoutais beaucoup de quartettes ou des trios pour des pièces à trois personnages. Et, à chaque fois que j'avais une panne, j'écoutais Monk puis je repartais dans l'écriture. Mais la musique ne tourne pas pendant que j'écris. C'est la musique qui m'inspire le plus. Une critique de la « Tribune de Genève » avait noté, à propos de mes pièces, que j'écrivais des partitions. Cela m'avait fait plaisir. On reconnaît un auteur surtout à son style. C'est le style qui compte d'abord. Il vient avant l'histoire !

Donc pour vous, la manière de raconter est plus importante que ce qu'on raconte ?

Oui. Céline — qui est un écrivain que j'aime — dit dans une interview filmée que tout est question de style. Pour moi, Céline c'est le grand auteur de la langue française du XXe siècle. Dans la prose, il y a un avant et un après Céline. Comme dans le langage théâtral, il y a un avant et un après

Beckett. Céline dit aussi dans cette interview filmée que si on voit sur une table une poire, une pomme, un pichet de vin et trois prunes dans une coupe, ce n'est pas très intéressant, mais si c'est Cézanne qui les a peints, cela commence à avoir une autre gueule. Tout cela pour dire qu'on s'en fout de ce qui est peint. Toute l'affaire, c'est la façon dont on peint.

Qu'apporte au dramaturge le comédien que vous êtes ? Et en quoi le comédien que vous êtes a-t-il modelé l'auteur dramatique que vous êtes ?

Je pense souvent à qui nourrit qui. Pour moi, c'est l'auteur qui prime. D'ailleurs, durant les répétitions, au moment où mes partenaires ont le trac et que la pièce est difficile, j'aime les embêter en disant que pour moi, jouer, c'est des vacances. Si j'écris, ce ne sont que des notes. J'aime bien les répétitions, c'est de la pure détente, cela me dépayse un peu. Bien sûr, je charrie parce que j'ai la trouille comme les autres. Le trac, c'est quelque chose de nécessaire. Pour moi, donc, c'est l'auteur qui prime. Si je ne pouvais plus jouer, cela m'embêterait parce que j'aime bien cela, mais ce ne serait pas si grave : j'écrirais. En revanche, si je ne pouvais plus écrire, alors là...

Je n'arriverais plus tellement à vivre...
Cela deviendrait un peu coton.

Vous avez écrit des pièces à plusieurs personnages. Lorsque vous avez été distribué dans l'une de ces pièces, avez-vous découvert d'autres facettes de votre œuvre ?

Je n'aime pas jouer dans mes pièces, sauf les monologues que j'écris soit pour moi, soit pour convoquer des musiciens. Quand j'ai joué dans « Jamais la mer n'a rampé jusqu'ici » dans la mise en scène de Philippe Mentha, j'ai beaucoup appris ! Il voyait mon personnage tout autrement que moi. En écrivant, je voyais Carne très sombre : c'est un peu comme cela qu'on est à vingt ans. Mentha le voyait très narquois. Par exemple, à un moment de la pièce, il me demandait de sourire et moi je lui disais non. Alors il m'avait expliqué : « Si. Regarde pourquoi : le personnage dit ceci, puis il dit cela. C'est à crever de rire, non ? ». Finalement, j'étais d'accord. C'est lui qui avait raison. Je me suis rendu compte que parfois on écrit quelque chose, mais on ne sait pas tout à fait ce qu'il y a d'écrit. C'est bien quand un metteur en scène solide comme Mentha, ou comme Besson, découvre des choses qu'on ignorait. Besson disait trouver un grand humour

dans mes pièces. C'est vrai que j'aime bien dramatiser une chose, puis la dégonfler. Des fois, quand je vais au théâtre, je m'aperçois de ce qu'il y a dans ma pièce alors que moi je l'avais écrit sans le voir. Parfois, des gens expliquent ce qu'on a fait... Il y a pour moi dans l'écriture une part d'irresponsabilité : je laisse courir...

Vous laissez courir parce que vous ne voulez pas transmettre un message ?

Je ne veux pas transmettre de message. Je veux juste écrire une pièce, une histoire d'une heure et demie ou deux. J'ai des idées politiques, comme tout le monde, mais je ne les écris pas. Je n'ai pas envie d'écrire des pièces politiques. Il y a des auteurs qui disent : « Si on n'écrit pas des pièces qui ont un sens politique, alors cela ne vaut pas la peine ». Je ne suis pas d'accord. La politique sur scène ne m'intéresse pas.

Y aurait-il une bonne manière d'interpréter un texte ?

Souvent le texte est assez fort tout seul, il n'y a pas besoin de le renforcer. On a tendance à en faire trop avec le texte : il suffit de le balancer. Je trouve que les bons acteurs n'ont rien à faire, ils n'ont qu'à être là, avec leur présence. Ils peuvent même ne pas parler et durant toute une scène, on ne voit qu'eux. Les grands acteurs ne jouent pas, ils ne font rien, mais on y croit. Quand on est dans

le truc, on fait croire n'importe quoi au fond. Il faut juste être convaincu de ce que l'on fait, ou faire comme si on l'était, parce qu'on n'est pas forcé de l'être... Le mieux, c'est d'en faire le moins possible, c'est comme ça qu'on se fait le mieux entendre.

Quelle vertu reconnaissez-vous à une écriture impulsée par des sentiments de colère ?

La colère ne me fait pas écrire. Elle a plutôt tendance à me freiner. Je ne suis pas calme non plus quand j'écris, c'est plutôt quelque chose qui tourne comme un moteur et je sens qu'il faut que j'écrive. Parfois, on peut se souvenir d'une ancienne colère, mais ce n'est pas une réaction de colère par rapport à ce qui nous arrive. C'est déjà assez fatigant... J'aime écrire et parfois non, j'aimerais mieux faire autre chose, mais on est obligé de continuer. Ce qui est crevant dans l'écriture, c'est qu'elle nous remet en question tout le temps. C'est obligé puisque l'écriture sort de soi. Si quelque chose sort, c'est qu'il y a quelque chose qui ne va pas dedans.

Vous dites ne pas avoir envie d'écrire, mais être obligé d'écrire...

Des jours, je me dis que je n'ai pas envie de travailler, mais puisque j'écris, il faut écrire. Il y a comme une obligation qu'on se fait à soi-même. Cela dépend des jours. Il y a des fois où je sens

que cela marche bien et je m'amuse, cela sort tout seul. D'autres fois, je rigole moins parce que je suis fatigué ou au contraire, j'ai trop de vitalité. Pour jouer, ce n'est pas bon non plus. Pour moi, lorsqu'on se sent extrêmement bien et gonflé à bloc, que ce soit en écrivant ou en jouant, ce n'est pas bon parce qu'on a tellement d'énergie qu'on en met trop. Je joue et j'écris mieux quand je suis fatigué. C'est pour cela que je n'ai pas peur d'être fatigué sur scène. De toute façon, on ne se laisse pas tomber par terre pour s'endormir. La fatigue, si on l'accepte et qu'on ne lutte pas contre, permet au corps de se détendre complètement et à l'imagination de tourner. C'est dans ces moments qu'on trouve le plus de choses. Mais chacun a une réaction personnelle. Surtout sur scène.

NATHAN TOPOM ● 28 ● FEB ● 2018

NICOLAS BOUCHAUD ● ACTEUR

En novembre 2016, j'assiste, au Théâtre de Vidy, à une représentation de la mise en scène de Jean-François Sivadier : « Dom Juan » de Molière. Le rôle-titre est interprété par Nicolas Bouchaud. Je suis saisi par son interprétation, sa dégainé « Mick Jaggerienne », son énergie contagieuse, son phrasé insolent, sa diction précise. Je suis conquis par cet acteur dont je fais un modèle à suivre. Nicolas Bouchaud est de retour dans ce même théâtre lausannois en juin 2017

avec « Interview » de Nicolas Truong. À cette occasion, je lui fais part de mon désir de m'entretenir avec lui sur son travail d'acteur. Il accepte. C'est ainsi qu'en février 2018, je le retrouve pour un rendez-vous au Théâtre Saint-Gervais où il est à l'affiche de deux solos : « La Loi du marcheur » et « Un métier idéal ». Lors de notre rencontre, nous avons échangé plus particulièrement sur sa manière d'appréhender un texte, sur son expérience du jeu.

Comment s'articule pour vous la question du travail à la table et du travail sur le corps ?

Le travail à la table n'empêche pas le travail sur le corps. C'est à la table que je ressens les premières impressions physiques d'un rôle, que je peux commencer à sentir comment le texte bouge. Cela n'a rien à voir avec les points et les virgules mais avec la matière de l'écriture. Chaque écriture a un mouvement qu'il s'agit de comprendre physiquement pour pouvoir le mettre en action, de façon à ce que le texte ne soit pas un texte littéraire, mais un texte qu'on puisse incarner. C'est le texte, l'écriture qui fait bouger le corps. Quand on dit, par exemple, qu'il y a une différence entre un théâtre de texte et un théâtre qui n'est pas de texte, on oublie juste une chose très importante : un texte, et a fortiori chez un auteur comme Molière, c'est une proposition de jeu. C'est donc une proposition pour le corps. Un texte de Molière, je prends à dessein le théâtre le plus classique, c'est une matière à jouer et non une matière pour l'intellect. Il s'agit pour chaque auteur de trouver la physicalité de l'écriture. C'est ça le grand bonheur du jeu. Je ne crois pas que des acteurs seraient plus libres en partant d'improvisations ou d'un texte qui n'existerait pas. Je pense juste qu'il y a une espèce de flemmardise à se dire qu'un texte met des

bâtons dans les roues. Non. Un texte comme « Dom Juan » est une extraordinaire machine à jouer....

C'est lorsque vous avez pleinement saisi le texte que vous vous sentez donc libre ?

Oui. Pleinement saisir le texte, ça veut dire se l'approprier complètement, ne pas avoir peur d'une phrase, des mots, de certaines expressions, même si on ne les utilise plus aujourd'hui. Ça me rend complètement fou de rage que certains metteurs en scène pensent que c'est en réécrivant complètement un texte qu'on le rend plus proche des gens. Il ne s'agit pas d'être puriste par rapport à un texte. Mais réécrire entièrement un texte, puis le présenter quand même comme étant bien tel texte, je trouve qu'il y a là une espèce de supercherie ou de malhonnêteté intellectuelle profonde. Ce qui est inquiétant, c'est que très peu de gens le disent. Incarner un texte, c'est comprendre comment ça bouge. Molière a tout le temps écrit pour le plateau, pour les effets que ça allait produire, et non pour être publié. Comment rendre un texte vivant ? C'est ça la question que se pose un acteur. Que ce soit pour un texte classique ou pour un texte contemporain. C'est quoi témoigner du vivant ? Est-ce plus facile à faire avec des thèmes d'aujourd'hui qu'avec des thèmes traités dans « Dom Juan » ? Je ne le crois pas. Rendre vivant, c'est une question de

jeu. Jouer, ce n'est pas être. Jouer, c'est faire. C'est pour ça qu'il n'y a pas à « être » un personnage. On devient quelqu'un parce qu'on « fait » des choses sur un plateau. Parler, c'est faire quelque chose et non penser quelque chose. C'est mettre en action le langage. Et le langage a un effet sur les gens. Il fait rire ou pleurer. Il est violent ou il n'est pas violent, etc. Les mots ont une matérialité qu'il faut saisir physiquement. Il faut comprendre le rythme, le contre rythme. C'est comme ça qu'on joue. Ce n'est pas en se demandant d'abord qui on est, qui on doit devenir. On ne devient rien. On est soi-même et on est altéré. On devient un acteur altéré ou une actrice altérée, comme tous les gens dans la salle. Si je présente un personnage construit, logique, ça n'intéresse personne. Ce qui intéresse, c'est de voir des gens sur le plateau qui sont comme eux, mais grossis au microscope. Ce qui intéresse, c'est de voir des gens qui n'incarnent pas un personnage, mais qui sont une personne. Comme pour chacun d'entre nous, la personne qui est sur le plateau ne sait pas ce qui va lui arriver. Quand on se lève le matin, on ne sait pas ce qui peut arriver dans une journée. Essayer de faire avancer le texte comme si la parole s'invente au fur et à mesure, au moment même où on la prononce, c'est extrêmement important pour le jeu. Au théâtre, tout est condensé : le chaos, la crise. Quand on joue, on se met au cœur de la

crise, au cœur du chaos. C'est ça qu'on fait.
Et on s'amuse avec ça. Donc, ce qu'on montre
au théâtre, c'est une vie en train de se faire.

Dans « Un métier idéal »,
vous évoquez le « Roi
Lear » de Shakespeare
comme étant un roi qui a
deux corps... Pourriez-
vous revenir sur le
cheminement qui vous a
amené à faire une telle
considération ?

Le Roi Lear commence à insulter sa fille Goneril :
« Que les vapeurs... ». Sa violence est plus forte s'il
est lui-même surpris par la violence de ses paroles.
L'horizontalité du langage est claire : ma fille
n'est pas sympa, je l'engueule. Si on met ce sens
avant de dire les mots, on n'entend plus la
verticalité du langage. Or, j'essaie de trouver
la verticalité du langage. Au théâtre, il faut laisser
sortir les mots comme des balles. Après, on voit
ce qui se passe. Tout en engueulant sa fille, le Roi
Lear ne cesse pas en fait de parler de son propre
corps. Il se demande : « Pourquoi je suis en
train de pleurer ? Pourquoi j'ai si mal ? ». Il parle
à son corps puisqu'il dit : « Vieux yeux stupides,
je pourrais vous arracher de vos orbites et je vous
jette par terre pour que vous continuiez à pleurer
par terre ». Quand on a étudié, on se rend compte
qu'il y a un truc génial à cette époque-là, c'est

que le roi a deux corps. Il a un corps naturel et
un corps politique. Un roi ne meurt jamais parce
que le corps politique du roi ne meurt jamais.
C'est le corps naturel du roi qui meurt. La tragédie
du Roi Lear, comme celle de Richard, c'est
la tragédie des deux corps du roi. Ce qui est
extraordinaire, c'est que le Roi Lear s'aperçoit tout
d'un coup que ce qui parle en lui, c'est un corps
qui souffre. Et ce corps qui souffre, c'est son corps
naturel, pas son corps de roi, parce que ce corps
de roi a tous les droits. L'espace de jeu qui s'ouvre
quand on comprend ça n'est plus le même
que celui qui consiste à dire : le Roi Lear, c'est un
pauvre roi qui est abandonné par ses filles. Si
on comprend que ce corps naturel va lui procurer
la plus grande douleur imaginable, on comprend
aussi qu'avec cette douleur, c'est la vie qui
arrive. Donc, quand le Roi Lear est au plus fort
de sa folie, il est au plus fort de sa vie. Là,
on fait jouer des choses intéressantes.

Comment évoqueriez-
vous les principales
étapes qui vous
permettent d'aborder
un personnage ?

Ce qui est génial quand on est en état de création
c'est que tout rentre, tout, absolument tout.
Et puis dans un travail, d'abord de dramaturgie,
le but c'est de se demander comment on va
rendre sensible quelque chose qui nous a d'abord

touché par la pensée. Je m'aperçois aujourd'hui que ma pente naturelle c'est de démonter le texte, comme un moteur de voiture ou une mécanique. Il ne faut jamais prendre un texte comme s'il avait été écrit par une seule personne voulant dire telle chose. Quelqu'un qui écrit ou quelqu'un qui joue fait du montage ou du collage. Par exemple, chez Molière, c'est extraordinaire de regarder comment on passe d'une scène un peu sérieuse à une scène totalement grotesque ; ou comment, à l'intérieur d'une même scène, on passe de l'effroi au grotesque. C'est le vivant de la structure de l'écriture. Je ne prends jamais un texte comme un bloc. Jamais. Quand je lis un texte, j'en repère les endroits hybrides. Dans n'importe quel grand roman de la littérature, présente et passée, on peut remarquer qu'il y a tout à la fois : de la forme dialoguée, de la forme descriptive et du tragique. Tout le temps. Ça me rend fou lorsqu'on met des catégories aux choses, lorsqu'on catégorise le jeu d'un acteur, quand on dit : « Ton personnage, il fait ça... ». Jouer un texte, c'est avoir envie de se barrer ; c'est, tout en le jouant, avoir envie de jouer un autre texte ; c'est le mettre en rapport avec d'autres textes ; c'est faire des trous. C'est tout ça, jouer ! C'est ne pas être dans l'identification. C'est ne pas être soi. C'est être soi. C'est une envie de creuser des tunnels pour gagner encore plus en liberté. C'est ça jouer !

Quels horizons se sont ouverts ou peut-être bloqués, en jouant seul sur scène dans certains spectacles ?

Si je me cantonnais à la solitude sur le plateau, ça bloquerait. Quelqu'un qui se cantonne ne peut plus jouer, ni au théâtre, ni même au cinéma. Il y a danger lorsqu'on s'enferme. Or, je reviens régulièrement à des spectacles dans lesquels je joue avec d'autres sur scène. Ces solos m'ont ouvert énormément de choses. Tout d'abord, j'ai travaillé sur des textes qui me sont assez personnels, que j'avais envie d'offrir en partage. Lorsque je me suis lancé dans « La Loi du Marcheur », j'avais déjà le sentiment d'être reconnu comme acteur. Je n'avais pas besoin de monter seul sur scène pour dire : « Regarder, je sais jouer... ». Avec Éric Didry et Véronique Timsit, qui m'ont accompagné, on a travaillé beaucoup sur la manière de traquer le rapport intime que j'ai avec ces textes ainsi que le rapport au public. Sur scène, j'ai parfois le sentiment de les avoir écrits. Dans au moins deux des quatre solos réalisés, j'ai même l'impression de ne pas être un acteur. C'est-à-dire que mon travail, ce n'est pas jouer, mais faire passer, transmettre. Sur scène, je ne me sens pas seul parce que je travaille avec l'écoute de la salle et cette écoute est différente. Tout le temps. C'est super beau, dans

« Un métier idéal », quand le médecin dit que c'est le malade qui est le personnage central et que, pour soigner, il ne s'agit pas seulement de connaître la maladie mais de comprendre la personne et que, pour comprendre la personne, il va falloir rentrer dans un rapport d'écoute et s'adresser à elle. Quand j'interprète Serge Daney ou le médecin, je ne peux pas m'identifier. Ce qui m'intéresse, c'est de mettre en route la pensée. Avec ces projets solos, j'ai compris que jouer ce n'est pas « ressembler à », ni « imiter » : jouer c'est être soi dans un dialogue vivant, présent avec le texte et avec une salle. Il y a un dialogue génial, totalement silencieux et indirect, entre soi et la salle. Quand on a beaucoup joué un spectacle, quand on le connaît vraiment par cœur, quand le texte n'est plus du tout jeu parce qu'on l'a fait sien, on peut s'ouvrir complètement. C'est un exercice tout à fait extraordinaire, proche de l'extase. C'est-à-dire qu'on est totalement ouvert et qu'on se laisse traverser par toutes les émotions qui passent.

Nathan Topow
Nicolas Bouchaud

Genève
28.02.2018

THAIS VENETZ

2018

GENERACTEUR

CEDRIC DORIER METTEUR EN

Amateur de peinture, de musique et plus particulièrement d'opéra, Cédric Dorier envisage la création scénique comme une toile sur laquelle les corps des acteurs se meuvent comme au rythme d'une partition musicale. J'ai désiré le rencontrer afin de comprendre comment, à travers son parcours artistique et les personnalités l'ayant marqué, il a forgé son imaginaire, son univers poétique, et comment il a construit sa carrière d'acteur, de metteur en scène et de pédagogue.

Entre 1998 et 2001, vous avez suivi votre formation d'acteur au Conservatoire d'Art dramatique de Lausanne. Que reprenez-vous de ces années d'apprentissage ?

Je suis entré au Conservatoire sous la direction d'André Steiger. On nous proposait une approche brechtienne. Je dirais que ce que je retiens de cette formation, c'est principalement le travail d'interprétation qui mettait en avant le texte. Ayant eu plusieurs intervenants, nous avons découvert différentes manières d'appréhender le texte. Les personnes qui m'ont le plus marqué pendant ma formation sont Philippe Sireuil et Marc Liebens, deux metteurs en scène belges. Tous deux nous ont stimulés pour acquérir une autonomie, pour être de plus en plus propositionnel dans notre prise en charge personnelle du texte et du jeu. En troisième année, Philippe Sireuil nous a beaucoup bousculés avec une pièce de Jean-Marie Piemme: « Emballez, c'est pesé! » Nous avons travaillé la musicalité de la langue, nous étions dans un rapport au texte proche d'une partition musicale. Tout était une question de rythme et de trajectoire de la pensée. Marc Liebens était sensible à une approche plus dramaturgique du texte et des situations qui alimentaient notre imaginaire collectif et nous

permettaient de trouver par nous-mêmes un terrain de jeu singulier.

Dès 2009, vous êtes invité à faire des interventions en qualité de pédagogue dans des écoles professionnelles de théâtre (les Teintureries et la Manufacture à Lausanne, Serge Martin à Genève). Dans quel contexte avez-vous été amené à faire pour la première fois de l'enseignement et quel a été l'enjeu de cette intervention pédagogique ?

En 2005, sur l'initiative des metteurs en scène Denis Maillefer et Muriel Imbach, l'Arsenic a accueilli un stage réunissant metteurs en scènes et comédiens. Je m'y étais inscrit en tant que metteur en scène. J'ai travaillé à cette occasion pendant quinze jours avec des acteurs sur une pièce de Paravidino. C'était passionnant. Nous étions en situation de recherche, sans la pression donc de devoir monter une pièce. J'ai tellement aimé cette expérience que, l'année suivante, j'ai pris contact avec Sandrine Kuster qui dirigeait alors l'Arsenic

pour lui proposer de donner un stage sur « La Thébaïde » de Racine avec un ami chorégraphe, à l'adresse de comédiens professionnels. Il y a eu quinze inscriptions. Tout est parti de là. J'ai réitéré l'expérience les trois années suivantes. En 2008, j'ai contacté François Landolt et l'ancienne directrice des Teintureries, Patricia Blot. Je lui ai fait part de mon désir de travailler avec des apprentis comédiens. Elle avait beaucoup aimé ma première coproduction Québec/Suisse au théâtre de Vidy : « Moitié-Moitié » de Daniel Keene. Elle m'a donc confié un atelier. Avec des élèves en dernière année de formation, nous avons travaillé sur « Britannicus » de Racine. Les écoles sont toujours friandes du travail sur l'alexandrin, un très bon outil pour apprendre à trouver une liberté dans la contrainte du vers.

Quelles personnalités artistiques ont nourri ou inspiré votre manière d'enseigner ?

Il y a le metteur en scène français Georges Lavaudant. Je me rappelle de plusieurs de ses mises en scène : « Lorenzaccio », « Hamlet » ou « Le Roi Lear ». J'ai parfois assisté deux ou trois fois à la même représentation pour être ému à nouveau, pour comprendre aussi comment il construisait la création, quelles ficelles il activait au niveau sonore et visuel. Il est très « fellinien » dans son approche festive et baroque de la

représentation. Il y a aussi deux autres metteurs en scène français que je considère comme mes mentors : Moshe Leiser et Patrice Caurier. Ils travaillent en tandem depuis plus de vingt ans. J'ai découvert leur travail, dans lequel je me suis tellement reconnu, avec « Le Couronnement de Poppée » de Monteverdi. Sublime ! C'était à Mézières, mon village natal. Je devais avoir treize ans. Je m'étais promis de travailler avec eux. En 2001, lors de ma dernière année de formation au Conservatoire, j'ai dit à Philippe Sireuil mon souhait de travailler aussi à l'opéra, de comprendre comment musicalement les compositeurs réussissaient à transmettre une émotion, en mettant en rythme un texte. J'avais là quelque chose à apprendre. Philippe Sireuil a fait part de mon désir à Moshe Leiser. Ce dernier m'a contacté pour me proposer d'être assistant stagiaire. C'est ainsi que je les ai rencontrés, lui et Patrice Caurier, sur la création du « Nez » de Dimitri Chostakovitch à l'Opéra de Lausanne. J'ai par la suite continué à travailler avec eux, notamment à l'Opéra de Genève et au Metropolitan de New York. Leur approche du travail est très physique et ludique. Ils m'ont appris comment le rythme du verbe et du corps traduit une émotion sans la plaquer. Le metteur en scène allemand Thomas Ostermeier m'inspire aussi énormément. Il sait donner du sens à l'œuvre choisie et créer une émotion forte et sensible à la

fois, ce qui est pour moi fondamental. Ses interprétations sont radicales, solides et précises. Les mises en scène trop intellectuelles ou trop froides m'empêchent d'être ému. Je ressens le besoin d'être déplacé au théâtre.

Je vous ai rencontré à la fin de ma première année de formation à l'occasion d'un atelier que vous avez dirigé aux Teintureries. J'ai apprécié le fait que vous laissez une grande liberté dans votre direction d'acteur. J'ai le sentiment que vous cherchez avec lui, que vous ne lui demandez pas d'atteindre un objectif qui serait préétabli, figé, inamovible. Comment est né ce souci de bienveillance et cette confiance à l'égard de la personne avec laquelle vous travaillez ?

Dans tout rapport pédagogique ou professionnel, il est important de donner des clés de confiance et de conscience. Faire confiance à l'étudiant pour qu'il puisse jouer, inventer, créer et reproduire en

stimulant son imaginaire. En tant que metteur en scène-pédagogue, je donne des objectifs pédagogiques précis et j'ai plaisir à guider l'étudiant-acteur dans une direction pressentie. Parfois il dépasse ma demande. C'est ce qui s'est passé en juin 2017 avec vous. Le travail sur Laurent Gaudé, « Maudits les innocents », était extrêmement fort. Il était question de situations de mort, de faim, de fatigue et de rapports de force. Et vos visages témoignaient de ces situations extrêmes. J'ai la sensation que le travail d'interprétation s'est fait dans le plaisir malgré la gravité du propos. Je ne crois pas en l'acteur souffrant. Pour moi, la recherche de la joie et la stimulation du désir de jeu de l'acteur sont essentiels. Je pense que les acteurs peuvent tout faire pour autant que les metteurs en scène soient exigeants, précis et bienveillants dans leur direction. Je me souviens que vous étiez tous au diapason. Je voulais co-crée avec vous, que l'on raconte ensemble une histoire. Selon moi, l'objectif a largement été atteint.

Qu'est-ce qui retient
votre attention chez un
acteur ou une actrice ?

Sa force de proposition à partir d'un cadre précis ou d'une contrainte. Je ne supporte pas les metteurs en scène qui montrent aux acteurs ce qu'ils doivent jouer. Ce qui est riche et dynamique, c'est la collaboration. Je pressens et donne une

direction, une ligne de force, un grain de voix, une sensualité des rapports et de l'espace, puis l'acteur va plus loin. La proposition qu'il fait, dépasse ce que j'avais imaginé. En voyant l'acteur faire sur le plateau, j'obtiens des réponses. Si je savais tout d'avance, je ferais un autre métier. Le partage doit circuler sans cesse. Je recherche chez un acteur une force de qualité propositionnelle, même si je cadre par la suite pour créer un objet cohérent. Dans ce travail, on doit être dans un état d'inventivité, d'ouverture et de « grâce ». C'est essentiel d'être dans le plaisir de l'enfance, dans une pureté ludique, dans l'excitation de créer une fiction et d'y croire. Ça doit être une fête du Corps et du Verbe. Même si on parle de choses horribles, même si les enjeux sont sérieux et graves, il faut y mettre de la lumière. Je suis aussi sensible à la conscience qu'a un acteur de ce qu'il produit. J'essaie de lui permettre de développer sa conscience personnelle, d'être capable de retrouver le chemin. Certains acteurs sont dans une interprétation qui relève plutôt de l'improvisation et ne parviennent pas à reproduire ce qu'ils ont trouvé. Or, selon moi, il est important de construire une partition physique, à la manière d'un danseur ou d'un chorégraphe. Même si l'acteur doit jouer en étant affecté psychologiquement ou physiquement, il peut s'appuyer sur cette partition physique et textuelle. J'ai fait certaines expériences avec

des metteurs en scène qui n'étaient pas structurés : on jouait les viscères ouverts et je me suis fait mal, j'étais usé. On doit faire évoluer notre instrument, en prendre soin. Je recherche aussi, bien sûr, chez les acteurs une présence sensuelle, qu'ils aient un rapport charnel à l'objet et à l'espace et une technique aiguisée. Tout acteur et toute actrice doit savoir développer en soi aussi bien sa part féminine que masculine, ne pas avoir peur de ça. J'aime voir sur scène un acteur qui est dans un mouvement perpétuel ; que son interprétation ne soit pas figée, ni trop consciente et surchargée de commentaires ; que les fils qui actionnent les enjeux soient invisibles durant la représentation alors que, durant les répétitions, tout a été travaillé et construit avec une grande précision.

Vous avez mis en scène de nombreux textes, aussi bien classiques que contemporains. Avez-vous toujours voulu faire de la mise en scène ?

J'ai toujours voulu faire de la mise en scène. En 1987, j'avais déjà créé une troupe à Mézières. Et chaque année, jusqu'en 1994, j'écrivais pour cette troupe une pièce que je mettais en scène. On créait le décor, les costumes. Aujourd'hui, avec ma compagnie « Les Célébrants », créée en 2005, je souhaite raconter des histoires en cherchant à en révéler le sens profond, questionner notre

rapport au monde, notre rapport à l'autre. J'ai envie de proposer sur scène des transcriptions poétiques du réel, de créer des univers symboliques à l'aide de scénographies ou de décors qui transcendent le réalisme. J'aime voir des rapports concrets et des rapports de force sur scène. Que ce soit à travers un texte classique ou contemporain, le théâtre est pour moi une cérémonie, un voyage poétique. J'aime le théâtre qui soulève des questions et laisse le spectateur, à travers ses références et son imaginaire, mener ses propres réflexions, continuer sa quête, trouver ses propres réponses.

Thais Venetz
Cédric Dorier

Lausanne
27.02.2018

Cette publication rassemble des extraits des entretiens réalisés par les étudiants de la Promotion 2019.

Encadrement pédagogique par Rita Freda, dramaturge et chercheuse en arts de la scène.

Images tirées de l'Atelier Elements:Opus II dirigé par Emilie Blaser.

Coordination :
Fanny Guichard

Design & typographie :
Tancrede Ottiger

Photographie :
Etienne Malapert

Captation :
Elie Grappe

Impression :
PCL Presses Centrales SA

Tirage :
400

TEINTURERIES
Ecole supérieure de théâtre
Sébeillon 9B
CH 1004 Lausanne

T +41 21 623 21 00
M info@teintureries.ch
W www.teintureries.ch

Directeur :
François Landolt

Directrice artistique :
Nathalie Lannuzel

Directrice administrative :
Anne Mermoud Ottiger

Responsable communication :
Fanny Guichard

Assistantes administratives :
Annalisa Dellavia
Barbara Deillon

PHOTOGRAPHIES

ELEMENTS : OPUS II

-
- | | |
|-----------------------|------|
| 1. Christophe Burgess | p. 2 |
|-----------------------|------|
-
- | | |
|-----------------|-------|
| 2. Lola Gregori | p. 12 |
|-----------------|-------|
-
- | | |
|----------------------|------|
| 3. Matilda Moreillon | p. 1 |
|----------------------|------|
-
- | | |
|----------------------|------|
| 4. Jérémy Perruchoud | p. 8 |
|----------------------|------|
-
- | | |
|---------------------|-------|
| 5. Aymeric Tapparel | p. 10 |
|---------------------|-------|
-
- | | |
|-----------------|------|
| 6. Nathan Topow | p. 4 |
|-----------------|------|
-
- | | |
|-----------------|------|
| 7. Thaïs Venetz | p. 6 |
|-----------------|------|
-

TEINTURERIES

RENCONTRES  2018