

TEINTURERIES

Apartés 2019

Apartés 2019

TEINTURERIES



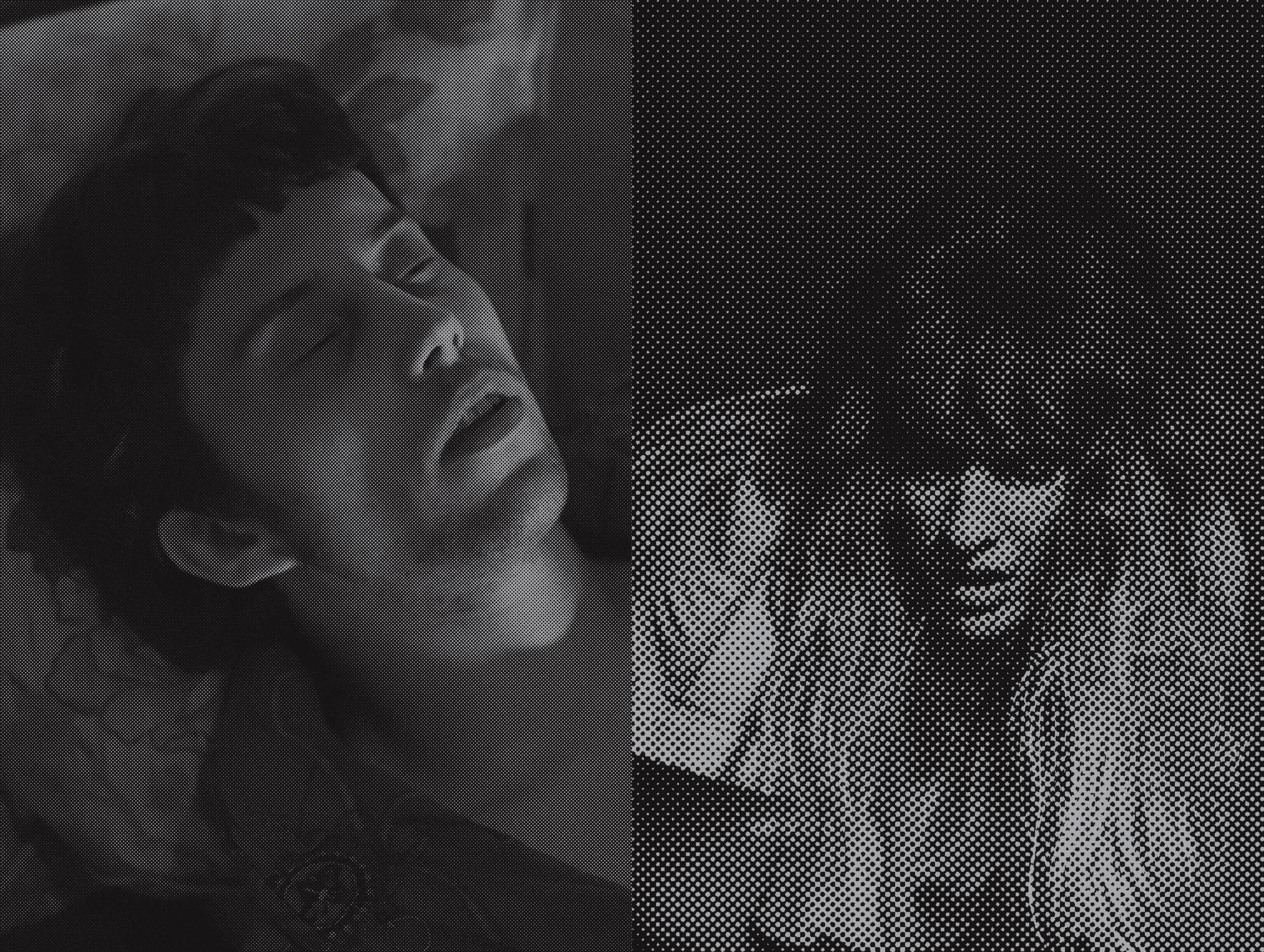














/

Un.e étudiant.e en deuxième année de formation part à la rencontre d'un.e artiste des arts de la scène. De leur entrevue, émerge un moment à part, suspendu, un échange qui se fait hors de l'école pour l'un et hors de la scène pour l'autre.

C'est ce moment d'aparté où la passion artistique se raconte autrement que nous souhaitons partager avec vous.

Un grand merci aux artistes pour leur confiance et leur générosité.

/

Au cours des trois années de leur formation, les étudiant.e.s des Teintureries sont incité.e.s à découvrir la diversité des propositions artistiques actuelles. A travers l'éventail des pratiques proposées par l'école et les spectacles qu'il.elle.s sont encouragé.e.s à voir et à analyser, les étudiant.e.s prennent conscience de la complexité de leur futur métier.

Dans ce contexte, chacun.e d'eux.elles, accompagné.e.s par Rita Freda, professeure en dramaturgie, est conduit.e à choisir un axe de réflexion en résonance avec une problématique propre. Ce processus trouve son aboutissement dans la rencontre avec un.e artiste dont le travail scénique répond au questionnement de l'étudiant.e.

Vous trouverez, dans ce recueil, des extraits choisis des ces rencontres, que nous vous invitons à découvrir.

En parallèle, les étudiant.e.s ont déployé l'axe de leur réflexion à travers une recherche personnelle qu'il.elle.s ont thématifiée et mise en espace dans le cadre d'un atelier dirigé par Emilie Blaser, *Eléments-Solos*.

A la fin de chaque entretien, vous trouverez des documents relatifs à ce travail de plateau qui a donné lieu à des présentations publiques.

01/	Stéphanie Barbeta	Romeo Castellucci
02/	Benjamin Bender	François Gremaud
03/	Térence Carron	Tanya Beyeler
04/	Alenka Chenuz	Thomas Jolly
05/	Loïc Chevalley	Anne Dorval
06/	Giulia Crescenzi	Nacera Belaza
		François Chaignaud
07/	Diane Dormet	Euripides Laskaridis
08/	Yann Hermenjat	Euripides Laskaridis
09/	Maxime Reichard	Marc Paquien
10/	Nicolas Roussi	Denis Lavant
11/	Amélie Vidon	Evelyne Didi

01/ S.B. **STEPHANIE BARBETTA**

R.C. **ROMEO CASTELLUCCI**
metteur en scène
homme de théâtre
plasticien
scénographe

[italien]

Metteur en scène pour qui la vérité n'a rien à faire avec l'art, Romeo Castellucci est un résonateur de l'intime et un peintre de l'inconscient. Sur scène, le profane et le sacré se frottent jusqu'à ressusciter les fissures oubliées des spectateurs. Ne reste qu'une image sur la rétine qui devient, avec le temps, une berceuse ou une perceuse dans la mémoire...

01/01_S.B.

Dans votre ouvrage intitulé Les Pèlerins de la matière, vous dites que quand on entre sur scène, on sort du monde. Pour vous, la scène est-elle apatride ?

R.C.

Oui, évidemment. Le théâtre, c'est moins une façon de critiquer le monde que d'emprunter une autre réalité, pas seulement parallèle, mais aussi antinomique. Le théâtre, c'est une lutte contre le principe de réalité. Imaginer un monde possible devient aussitôt la preuve d'un autre monde possible, qui fonctionne d'une autre façon. Selon le sophiste Gorgias, c'est l'exercice du verbe non-être. Le théâtre, c'est une critique radicale du verbe être.

02_S.B.

Cet autre monde est-il déjà dans la civilisation ? Quand je pense à votre spectacle Democracy in America, je songe à Hobbes et à Rousseau, qui s'opposent sur l'origine de la civilisation comme transformation d'un état de nature. L'entrée sur scène est-elle une pré-civilisation ?

R.C.

C'est une question intéressante. Je pense que le théâtre n'est pas un état de nature. Le théâtre est aussi l'exercice de la loi ou peut-être le combat d'une loi contre une autre. La tragédie grecque évoque une idée à laquelle je suis très attaché, non par nostalgie, mais parce que c'est une question fondamentale : le cadre humain, c'est la loi, mais c'est aussi la nécessité et l'injustice de la loi. On comprend que la tragédie est un combat intime. Ce n'est pas un outil politique qui modifie la réalité, mais plutôt un travail intime sur ce conflit.

Dans Les Pèlerins de la matière, vous notez que le victimisme est la seule condition pour exister sur un plateau.

03_S.B.

Qu'est-ce que le victimisme et en quoi est-il nécessaire ?

R.C.

Le victimisme correspond à la structure sacrificielle du théâtre. Le sacrifice doit être

01/

innocent. C'est pour cela qu'on a besoin d'une victime. Ce n'est pas un choix personnel. C'est la structure primitive du théâtre qui appelle le victimisme. Ce n'est pas quelque chose d'émotionnel, mais un rôle. Souvent, il faut une victime innocente dans le mécanisme du drame. Le drame, c'est la séparation. L'anthropologie dit qu'il n'y a pas de drame s'il n'y a pas de victime. On est victime du pathos, de cette force extérieure qui entre dans la chambre et qui prend quelqu'un. Dans une vision, disons « accélérée », le pathos est la condition de l'acteur, pas celle du personnage. Dès les débuts du théâtre, il y a eu une morphogenèse qui a remplacé le sacrifice. Qu'est devenu l'animal sacrifié ? L'acteur, évidemment. Je rentre sur un plateau et simultanément, je suis la victime. Je suis dévoré par les autres et par l'action. L'autel est le plateau lui-même. C'est une structure.

04_S.B.

Le théâtre des murés, que vous revendiquez avec Claudia Castellucci, rejoint-il cette vision de l'acteur sacrifié ?

R.C.

Le théâtre dei murati, c'était une sorte de manifeste, un refus d'entrer dans le monde en faisant du commentaire. Dans ce cas particulier, il y avait une connotation politique dans le sens moderne du terme. C'était un refus du domaine, du pouvoir, du langage. Le théâtre, c'est toujours un combat avec le langage. C'était donc un manifeste polémique, écrit dans un moment furieux de ma première jeunesse et qui disait : « moi, je n'ai rien à voir avec le monde, je fais un mur et je reste de l'autre côté ». Si vous vouliez regarder le théâtre, vous deviez entrer dans le mur. À nos débuts, nous avons passé des journées entières à concevoir ces idées paradoxales avant de passer au plateau. Maintenant, j'ai un autre point de vue. Mais reste que le théâtre n'est pas un commentaire consolant de ce qui existe. Le théâtre ne sert pas à dénoncer

01/

les difficultés du monde. Je ne crois pas au théâtre social qui confirmerait la position des « justes ». Maintenant, comme à mes débuts, la fiction d'un spectacle est conçue comme un poison/antidote, dans la conception grecque du pharmakon.

05_S.B.

Vous dites que le théâtre est hors du langage. Le fait de se situer en-dehors du langage renvoie également à l'étymologie de l'enfance. Un acteur entre-t-il sur scène comme il vient au monde ?

R.C.

Un acteur porte l'âge qu'il a, mais il fait semblant d'être un adulte. Il faut assumer d'être un enfant parce que c'est une condition. Il y a la prétention d'inventer un monde nouveau dans les jeux d'enfants. Jouer signifie être dans un autre monde avec ses règles. Le jeu a aussi des lois. Dans le jeu des enfants, des règles sont établies sans lesquelles le jeu ne pourrait pas exister. Sur un plateau, nous sommes dans un état d'enfance, un pas en arrière de la sphère linguistique, où le langage est encore à venir. Tout est encore possible. Le drame est de découvrir que, pour ce faire, nous n'avons que l'ancien langage, le même que nous aimerions décomposer. C'est la grande leçon de la tragédie. L'enfant est celui qui est prêt à être massacré, à être tué dans cet affrontement. La cruauté est linguistique, c'est justement le déchirement, le détachement violent avec le langage.

06_S.B.

Dans votre création *Purgatorio*, le fils accorde son pardon au père. Cet acte donne l'impression que l'enfant a accès à des vérités que l'adulte ignore. En quoi l'innocence est-elle liée à la vérité ?

R.C.

L'innocence est intimement liée au fait de ne pas avoir de choix, d'être au-delà du choix. Dans la tragédie, le héros est forcé à subir un choix, induit par des forces exogènes,

01/

comme les enfants et les animaux. Ils représentent l'être avant la fiction. Travailler avec les enfants et les animaux provoque une friction, car ces deux présences représentent l'être pur dans un cadre fictif. Ils font résonner la friction entre le réel et la réalité. Le réel est le fait d'avoir un corps qui n'appartient pas au langage. Pire encore, le fait d'être réel est inatteignable et échappe à la dure loi du langage. Il y a une fracture, une crise. C'est peut-être un autre principe de la cruauté. Nous sommes touchés par ça, profondément, et cela n'a rien à voir avec le sentimentalisme.

07_S.B.

Si la présence des enfants et des animaux permet une telle fracture, pourquoi ne pas jouer uniquement avec eux ? Qu'apporte la présence des adultes dans vos spectacles ?

R.C.

Jouer uniquement avec des enfants... Ça peut être une idée. Mais on a besoin de rhétorique. Le théâtre cache le conflit par un costume. Son costume est la rhétorique. Elle cache le conflit. La meilleure rhétorique est celle qui est la plus tordue, la plus énigmatique. Gorgias disait que la rhétorique du sophisme était l'art fondamental. Faire quelque chose de faux devient la forme la plus haute de connaissance. La fiction permet d'avoir une prise de conscience sur la vie. La fiction écarte la vie pour regarder son noyau. Ça passe paradoxalement par le langage. La rhétorique du dispositif, de la fiction, est le poison/antidote dont nous avons parlé. Dans *Purgatorio*, j'ai réalisé la puissance de la fiction. Des spectateurs à Avignon, pendant le spectacle, se révoltaient contre le personnage du père, contre l'acteur. Ils le traitaient de cochon, l'insultaient, criaient. C'est la magie du théâtre : la scène est vide, on entend seulement les voix du père et du fils. C'est insupportable parce qu'il n'y a rien à voir. C'est en vidant le regard qu'on voit mieux.

01/ C'est une stratégie rhétorique formelle. Je ne fais pas pour autant un théâtre d'images. J'utilise des images pour aller au-delà des images. Cette scène en est la démonstration la plus claire.

08_S.B. Dans *Purgatorio*, quand les parents se retrouvent seuls, un texte didascalique est projeté sur les voiles avant l'exécution des actes. Quel est l'enjeu de ce décalage? Dans une séquence successive, le père dit au fils, à travers un discours formaté, que seule la science compte dans l'éducation. Quelle image du parent souhaitiez-vous donner?

R.C. Ce qui est projeté, c'est un texte qui, à travers un stratagème rhétorique, anticipe de quatre à cinq secondes l'action. Dans cette fissure, quelque chose entre en lien avec le destin dans la tragédie. Peut-être le mal lui-même. C'est comme si tout était déjà écrit. Le texte projeté peut contredire l'action, devenir mensonge, créer un décalage, quand le père devient ambigu. Dans cette situation, j'ai travaillé sur le stéréotype du bon parent. Pour moi, c'était important d'accentuer la distance entre le père et le fils. Ce père est un homme droit, professionnel, qui a construit sa vie autour d'un travail, ce qui lui a permis d'acheter une maison, d'être riche. Il fallait ce stéréotype pour ensuite le détourner, en donnant à voir l'abîme du rapport humain, des relations humaines.

09_S.B. Le texte projeté permet de transcrire des faits bruts. Est-ce que l'acteur peut également transmettre des paroles brutes ou est-ce que les faits, dès lors qu'ils sont prononcés, sont empreints de quelque chose?

R.C. Le langage est limité. Nous pouvons crier pendant quatre heures sans jamais obtenir l'efficacité d'une image. Dans ce cas, le texte projeté est plus fort. Raconter une histoire n'est pas efficace: on trouve partout des faits divers. Il faut que la forme donne à voir une histoire.

01/ La forme, c'est le couteau qui pénètre le corps du spectateur. Si la forme n'est pas aiguisée, elle ne pénètre pas assez profondément. Le but est de caler l'image dans la structure de la mémoire.

10_S.B. Pour moi, les images que vous créez sont d'une grande poésie et pourtant dans *Les Pèlerins de la matière*, vous affirmez que la poésie fait l'idiote sur scène, et qu'il ne faut pas mettre en scène de la poésie. Pourquoi?

R.C. Le mécanisme du théâtre et celui de la poésie sont trop similaires pour aller de pair. Leur similitude cause leur incompatibilité.

11_S.B. Vous décrivez une similitude qui frôle l'identité. Le théâtre et la poésie pourraient être indiscernables?

R.C. Oui. Ils sont au même endroit. C'est vrai. Mais bizarrement, c'est difficile pour moi d'imaginer un geste artistique sur un plateau avec un poème. Le théâtre utilise une façon de générer de la poésie. En effet, il y a le même principe génétique, voire génital, dans la poésie et le théâtre. C'est pourquoi ils ne peuvent pas habiter la même maison. La poésie fait l'idiote parce qu'elle joue deux fois. Monter sur un plateau, c'est déjà un geste poétique... J'ai une expérience différente depuis que j'ai travaillé sur Hölderlin. Comme Artaud, il avait choisi le théâtre comme lieu pour penser l'être.

12_S.B. Vous avez écrit, dans une lettre à Frie Leysen, que la biographie est décevante, là où l'existence est surprenante. En quoi la biographie, l'existence et le témoignage diffèrent-ils sur un plateau? Qu'en est-il de *Rwanda 94* créé par le Groupov à partir d'un témoignage du génocide rwandais?

R.C. Le théâtre, c'est l'explosion de la biographie. Gorgias l'évoque avec l'antibiotique. C'est contre la vie. La biographie a la prétention d'être vraie, sincère, authentique. Or, la vérité

n'a rien à voir avec l'art. Nietzsche disait que l'art nous libère de la vérité. L'art combat le verbe être. Le témoignage a aussi à voir avec l'écriture de la vie. Il n'a pas sa place sur scène. On ne peut pas enfermer l'existence dans l'écriture. Au début de *Inferno*, j'arrive sur le plateau et je dis: « Je m'appelle Roméo Castellucci ». Trois chiens viennent alors dévorer mon nom. C'est un geste anti-biographique et existentiel.

Salzburg

24 juillet 2018

Thème « Exploration des carcans féminins : des images qui cloisonnent à la parole qui délivre. »

Espace Le coin

Texte(s) Marguerite Duras, L'Amant
Jean-Pierre Siméon, Stabat Mater Furiosa



02/ B.B. **BENJAMIN BENDER**

F.G. **FRANÇOIS GREMAUD**
comédien
metteur en scène

[suisse]

François Gremaud s'est formé d'abord à l'École Cantonale d'art de Lausanne (ECAL), puis au sein de la section théâtre et mise en scène de l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle à Bruxelles (INSAS). En 2005, il fonde l'association la 2b Company avec laquelle il se lance dans la création de petites ou grandes formes théâtrales ou autres. En parallèle aux mises en scène réalisées en son propre nom, il présente dès 2011 des réalisations créées avec le collectif Gremaud/Gurtner/Bovay qu'il a fondé en étroite association avec les comédiennes Michèle Gurtner et Tiphonie Bovay-Klameth. A l'occasion de Pièce, dernière création en date de ce trio lausannois, j'ai rencontré François Gremaud afin de mieux comprendre sa méthode de travail et son intérêt pour la pratique amateur.

02/01_B.B.

Quel est le processus de création du collectif Gremaud/Gurtner/Bovay ?

F.G.

Nous avons découvert une méthode de travail qui est la même pour tous nos projets. Nous improvisons après nous être donnés ou non une thématique ou une contrainte, et nous nous filmons. Nous regardons ensuite la vidéo et nous débriefons. Si nos improvisations nous font rire, ça veut dire qu'il y a quelque chose qui s'opère et nous les retenons. Nous sommes partis aussi de cette idée que nous aimions beaucoup l'idiotie de nos improvisations, leur part intuitive que nous voulions conserver. Nous gardons donc nos improvisations telles quelles, sans les retoucher. Lorsque le contenu d'une improvisation nous plaît, nous le retranscrivons avec exactitude. Comme en musique, nous traçons trois portées, qui correspondent à la ligne du temps, sur lesquelles nous rapportons ce que nous avons dit. Si nos trois voix se sont chevauchées lors des improvisations, nous reproduisons ce chevauchement dans la retranscription. Tout le travail consiste à considérer la matière improvisée comme une partition à interpréter par la suite. Nous travaillons en gardant les erreurs de français, les mots inventés, les accidents qui se sont produits. Cette partition, sur laquelle sont restitués ces éléments, devient pour nous le texte sacré. D'une certaine façon, nous la considérons avec beaucoup de soin.

02_B.B.

Toutes les idées qui émergent de votre imaginaire peuvent-elles être gardées ?

F.G.

Tout pourrait potentiellement être intéressant. Mais nous réalisons un gros travail de sélection et de montage. *Pièce*, par exemple, n'est composée qu'à partir de 15% des improvisations que nous avons faites. Il y a donc énormément de déchets. Il s'agit d'être assez juste dans la sélection des bribes qui consti-

02/

tueront le spectacle. Il y a des improvisations que nous aimions bien, mais que nous avons écartées parce qu'elles ne rentraient pas dans le montage. Pareil pour *Les Potiers*, un spectacle qui dure trente minutes, mais pour lequel nous devons avoir deux heures et demie de chansons « stupides ».

03_B.B.

Vous cherchez à donner du sens à travers le travail de montage. Pourtant *Les Potiers* se présente comme une succession d'histoires qui n'ont pas de rapport entre elles...

F.G.

Ce qui opère, dans *Les Potiers*, c'est de montrer sur le plateau ce qu'on évacue d'habitude. David Lynch note : « Je ne vois pas pourquoi les gens attendent d'une œuvre d'art qu'elle veuille dire quelque chose alors qu'ils acceptent que leur vie à eux ne rime à rien ». Je crois fondamentalement que la vie n'a pas de sens, mais qu'on passe son temps à essayer de lui en donner. La plupart du temps, à travers les procédés fictionnels du théâtre ou du cinéma, nous essayons de faire une belle œuvre, bien construite, ayant un milieu, un début et une fin ; nous essayons de montrer un enchaînement de faits ayant du sens alors que, dans la vie, tout est complètement décousu, détaché. Dans une journée, par exemple, on se lève le matin, on prend des céréales, après on regarde peut-être ses mails, puis tout à coup, on se dit : « Mince, le facteur sonne... », etc. Le seul sens qui apparaît dans la vie, c'est celui qu'on veut bien lui donner. En général, on fictionnalise sa journée. On oublie que tout n'est qu'une suite de petites choses mises les unes derrière les autres, qui n'ont rien à voir les unes avec les autres, mais qui vont pourtant ensemble parce que c'est ça la vie. Pour préparer *Les Potiers*, nous avons pris un cours de poterie et nous nous sommes rendus compte que les gens qui le suivaient ne parlaient que de leur quotidien.

02/

Nous nous sommes dit que nous allions mettre en avant sur le plateau cet assemblage de choses complètement disparates, redonner les lettres de noblesse au quotidien en parlant du temps, de ce qu'on aime, des voyages, de toutes ces choses-là.

04_B.B.

C'est en quelque sorte son propre quotidien qu'un spectateur retrouve dans vos spectacles?

F.G.

Durant la journée, on ne se regarde pas en train de dire n'importe quoi. Le fait de mettre le quotidien sur un plateau va produire un déplacement et amener à porter un regard sur nos vies. Nous croyons très fort au fait que le théâtre est le miroir du monde. C'est ce qu'a aussi fait Marcel Duchamp en exposant son urinoir dans une galerie d'art: il opère un déplacement. Il invite les spectateurs et les spectatrices à porter un œil nouveau sur un objet qu'ils voient tous les jours. Ce déplacement rend possible le questionnement, l'étonnement. Et l'étonnement, c'est la notion politique de notre travail. Nous partons de l'idée que l'étonnement est à la base de la pensée humaine, de la philosophie. En étant invités à s'étonner de choses, qui sont à priori très idiotes, les spectatrices et les spectateurs vont potentiellement commencer à penser. Avec nos spectacles, nous ne donnons jamais de mode d'emploi. Nous n'avons pas cette prétention-là. Nous ne pouvons pas dire: «Maintenant, vous devez réfléchir à vos vies, vous dire que vos vies sont assez vides». En voyant *Les Potiers*, on peut s'étonner et se dire: «Bon sang, le contenu de nos vies, ce n'est pas grand-chose» et souhaiter que ça change. On peut aussi se dire que c'est peu de chose, mais que ce peu de chose, c'est tout, et s'attendrir de ça. Jamais nous n'essayerions d'imposer l'un ou l'autre discours.

02/05_B.B.

F.G.

Souhaitez-vous entendre le rire du spectateur?

Le rire pour nous n'est jamais un but. C'est toujours un effet. Michèle, Tiphany et moi aimons rire. Nous rions quand quelque chose nous désarçonne, nous étonne. Je pense que c'est ce qui nous réunit. Pour paraphraser le philosophe Gilles Deleuze, nous sommes à la recherche de la nouveauté, de nouveaux territoires, de quelque chose qui nous échappe. Le rire, c'est le seul truc que nous avons trouvé jusqu'à présent. Nous savons que si les trois nous rions, c'est que quelque chose de nouveau s'opère. Mais c'est vrai que, dans les arts en général, le rire est très souvent suspect, synonyme de peu sérieux. Or, le rire est une émotion très forte et profonde, qui nous implique physiquement. L'être humain est l'un des seuls animaux à rire, comme il est l'un des seuls animaux à pleurer. Le rire est donc fondamental, mais souvent déconsidéré. Tous trois trouvons justement très joyeux d'aller là où nous ne sommes pas forcément bien vus. Les gens qui me bouleversent au théâtre sont souvent ceux qui provoquent chez moi beaucoup de rire, comme les metteurs en scène Christoph Marthaler, Philippe Quesne ou encore Alain Platel. Mais il ne s'agit pas de confondre le rire et la blague, le gag. Ce sont là d'autres procédés que nous ne recherchons jamais.

06_B.B.

Dans *Chorale*, dans *Les Potiers* ou dans *Pièce*, vous interprétez sur scène des amateurs qui consacrent leurs loisirs respectivement au chant, à la fabrication d'objets en argile ou au théâtre. D'où vient cet intérêt pour la pratique amateur?

F.G.

L'intérêt pour les amateurs vient du fait qu'ils se jettent corps et âme dans les choses qu'ils aiment. Je ne dis pas qu'ils sont dénués de jugement, mais on a la sensation que cet intérêt n'est pas placé au même endroit.

Comme ils pratiquent un peu en amateur, un peu en dilettante, ils y vont avec tellement de bon cœur qu'il y a quelque chose de l'innocence qui nous touche beaucoup, Tiphonie, Michèle et moi. J'ai fait beaucoup de théâtre amateur avant de commencer à m'intéresser au théâtre de façon professionnelle. C'est le cas aussi pour Tiphonie et Michèle. Je me souviens que la sincérité que nous y mettions l'emportait sur la recherche d'une virtuosité. Je pense que c'est ça qui nous plaît. Le moteur de l'amateur est souvent plus fort que son désir de perfection. Il est davantage guidé par son amour des choses que par le désir de réussir. Les amateurs ne se préoccupent pas tant des questions de jeu que du plaisir à être sur le plateau. Cela produit un jeu intéressant. Ils ne se posent pas la question de savoir ce qu'il est possible de faire ou non sur un plateau. Parfois leurs inventions sont tellement improbables qu'elles en deviennent belles. Les amateurs sont des espèces d'inventeurs, et comme dans l'art brut, ils produisent de l'art sans en avoir forcément conscience. Il y a un charme inouï dans la pratique amateur.

07_B.B. Comment créer un jeu amateur lorsque l'on est un acteur professionnel ?

F.G. Nous nous rapprochons des amateurs en improvisant systématiquement tous les trois ensembles. Nous allons vraiment dans l'intuitif et non dans l'intellectuel. Lors d'une improvisation, il faut bien inventer ce qui va advenir. Nous ne pouvons pas nous réfugier dans ce que nous savons, dans les textes que nous aurions déjà appris ou dans l'intelligence dans laquelle nous serions allés nous ressourcer. Nous devons juste faire, créer, y aller sans nous poser de question. D'une certaine façon, c'est ce qui nous rapprocherait du jeu « amateur ». Dans le mélange de nos intuitions, il y a quelque chose qui se rapproche d'une forme non pas d'amateur-

sme, mais de naïveté, de candeur. Ce n'est pas exactement la même pratique que l'amateur. Mais nous nous mettons dans un état de dénuement total et de risque absolu pour ne pas préjuger de ce qui va advenir. Nous nous mettons parfois dans une posture d'amateurs quand nous réalisons un film comme *Vernissage* alors que nous ne sommes pas des gens de cinéma, ou quand nous créons un spectacle comme *Chorale* sans être chanteurs, ni musiciens. Nous nous lançons dans une création sans du tout savoir comment ça marche. Mais nous y allons.

Lausanne

10 avril 2019

Thème « Comment mettre mon vécu au service de mon jeu d'acteur ? »

Espace La fenêtre

Texte(s) La Bible, Cantique des Cantiques
Mario Batista, Langue fourche
William Marx, Un savoir gai



03/ T.C. **TERENCE CARRON**

T.B. **TANYA BEYELER**
metteure en scène

[suisse]

En décembre 2017, au Théâtre de Vidy à Lausanne, je découvre Guerrilla, une création d'El Conde de Torrefiel, compagnie suisse espagnole fondée par Tanya Beyeler et Pablo Gisbert. Je suis bouleversé par la poésie et la force de ce spectacle. Je suis traversé par des frissons, des larmes, des rires libérateurs. Sur scène, les acteurs ne prononcent pas un seul mot ; un texte est projeté pour dénoncer, avec profondeur et ironie, un monde occidental privilégié, aveuglé par ses contradictions. En novembre 2018, dans le même théâtre, j'assiste à une représentation de La Plaza, autre spectacle de la compagnie suisse espagnole, qui présente aussi une revendication dénonciatrice, mais formulée avec plus de calme et de tendresse. Intéressé par la démarche artistique d'El Conde de Torrefiel, j'ai rencontré Tanya Beyeler pour mieux cerner sa manière de concevoir l'acte de création. Cette Suissesse d'origine tessinoise a étudié le théâtre à Valence avant de partir à Barcelone, où elle vit aujourd'hui. De mon côté, j'ai mis du temps à me sentir légitime dans mon désir de pratiquer une activité artistique. Je me disais que pour m'autoriser à être artiste, je devais peut-être quitter la Suisse, aller chercher ailleurs la pertinence d'un tel choix... Comment parvenir à créer sans être dépendant du lieu où l'on se trouve ? Telle est la question qui sous-tend notre échange.

03/01_T.C.

Pour quelles raisons avez-vous voulu faire du théâtre ?

T.B.

Pour voir ce que je voulais voir sur le plateau. Très basiquement. Parce que, lorsque j'allais au théâtre et que je me confrontais à des éléments qui ne me convenaient pas, je me projetais mentalement et me disais : « à ce moment-là, je ferai ça et ça... ». Et j'ai fini par le faire.

02_T.C.

Une création théâtrale ou artistique doit-elle avoir un écho politique ?

T.B.

Non. L'art ne se situe pas sur le plan du réel, mais sur le plan du possible ou de l'impossible. Le théâtre relève de l'imagination, de la fantaisie, de l'abstraction. Politique et théâtre peuvent être en miroir, mais ce ne sont pas les mêmes choses. Le théâtre n'est pas là pour donner des solutions concrètes. Un politicien, un médecin ou un architecte travaillent sur le plan du réel. Le point de départ des créations de notre collectif n'est jamais politique, mais toujours existentiel et intime. Comment nous sentons-nous dans le monde en ce moment ? Nous commençons à créer à partir de ce premier élément. Nous sommes deux et partons toujours de rien. Pablo Gisbert et moi sommes la matrice. Nous construisons ensuite une équipe, par intuition et par affinité. Nous avons créé La Plaza, par exemple, à partir de la personnalité des comédiens, de situations réalistes et d'improvisations de textes. Nous avons travaillé ainsi pendant des mois, et créé près de quatre-vingt-dix scènes. Pour le spectacle, seules quatre scènes ont été retenues. En fin de processus, nous avons réalisé un travail très formel portant sur une mise à distance du réel : nous avons voilé les visages, ralenti les mouvements, supprimé tout texte à dire.

03_T.C.

Pourquoi ne pas avoir confié du texte aux acteurs ni dans Plaza, ni dans Guerrilla ?

03/02_T.B.

Le texte est présent, mais à travers un dispositif de projection. Pour moi, ça marche bien : tous les spectateurs lisent en même temps, chacun pour soi, avec leur propre voix, leur rythme, leur bagage... J'ai toujours une frustration quand j'assiste à du théâtre parlé et plus particulièrement avec des acteurs : soit parce que je n'aime pas leur visage, ou leurs regards, ou leurs voix, soit parce que je n'aime pas comment ils disent le texte ou les pauses qu'ils font... Il y a donc toujours des interférences entre le texte et moi. C'est bien évidemment une histoire de goût. Il y a des acteurs que j'aime beaucoup, mais peut-être qu'un autre ne les aime pas. Un texte projeté arrive de manière plus directe. Chaque spectateur le reçoit de manière intime. Dès lors, sur le plateau, nous pouvons travailler la distance ou l'abstraction.

04_T.C.

Comment s'agence le processus de travail et de mise à distance ?

T.B.

D'abord, nous cherchons des images en improvisant à partir d'une situation qui est toujours sous son aspect réaliste. Puis, nous faisons un travail de distance pour poétiser. Je vous donne l'exemple d'un exercice que nous avons fait à partir d'une situation classique. Deux personnes invitent des amis à la maison pour souper, puis leur montrent des photos de vacances. À partir de cette situation très banale, presque comique, les comédiens ont caché leur visage sous un voile blanc et se sont montrés non pas des images mais des couleurs. Puis, ils rejouent cette même situation mais sans prononcer une seule parole. L'attention se focalise alors sur les corps. Ensuite, sur une musique, les comédiens ralentissent le mouvement, ou font des pauses. D'une improvisation à l'autre, pour une même situation de départ, nous essayons de trouver d'autres dynamiques, moins naturelles ou plus poétiques. Toutes les

scènes travaillées pour *La Plaza* se développaient autour d'un conflit. À trois semaines de la première, nous avons supprimé tout conflit. Parce que nous voulions que le conflit ne soit pas dans la situation représentée, mais dans le texte projeté ou dans l'imagination du spectateur. Par exemple, il y avait aussi un acte de viol dans la scène, au cours de laquelle une femme se fait enlever son sous-vêtement par un homme. Mais finalement, nous n'avons pas besoin de le donner à voir parce que le spectateur se le représentait dans sa tête.

05_T.C. On dit souvent que le conflit entre deux personnes est central au théâtre. Qu'en pensez-vous ?

T.B. Le conflit doit être présent au théâtre, absolument. Pour moi, c'est essentiel. Mais le conflit peut être présent ailleurs que dans l'histoire. Les conflits peuvent être présents dans la lumière, dans la musique. Dans la première partie de *La Plaza*, il ne se passe rien sur scène. On voit des fleurs, des bougies allumées. Le spectateur perçoit tout de suite un conflit à partir de cette simple image. Nous cherchons donc bien toujours le conflit, mais nous le déplaçons. Ce sont des bases de dramaturgie. Lorsque nous avons une personne qui danse seule sur le plateau, selon la norme, le focus lumière devrait être sur elle. Mais si nous illuminons le tout, il y a conflit. Lorsqu'il y a beaucoup de personnes sur scène et que nous les mettons dans la pénombre, il y a aussi un conflit. Pourquoi ? Parce que nous faisons une chose qui n'est pas attendue. Nous travaillons en nous mettant à la place du spectateur. Nous cherchons à générer du conflit qui soit pris en charge par des éléments théâtraux.

06_T.C. Vous n'avez pas peur, avec cette mise à distance, de quitter l'émotionnel ?

L'auteur dramatique allemand Bertolt Brecht travaillait beaucoup sur la distance. La mise à distance est le meilleur moyen d'émouvoir parce que l'information traitée par le mental peut toucher le cœur. C'est un révélateur. Je peux ne pas être émue par un acteur qui est ému. Selon moi, les pièces les plus parfaites sont celles qui stimulent autant l'esprit que le cœur, celles qui entrent vraiment dans toutes les parties du corps. Ça n'arrive pas toujours.

07_T.C. Le théâtre doit-il être provocateur ?

T.B. Oui. Parce qu'il faut provoquer quelque chose. Bien ou mal. Rire, pleurer, penser, détester. Changer l'état d'une personne qui est là et qui regarde. Tout comme le fait la musique, le théâtre provoque les sens. Quand on touche la sensibilité, ça provoque quelque chose.

08_T.C. Sentir le danger permet-il de créer davantage ?

T.B. C'est compliqué de répondre à cette question. Lorsque nous sentons le danger à un niveau animal, comme chacun peut l'éprouver, ça bouge, ça fait bouger, ça provoque, ça fait réagir. Mais, chacun expérimente le danger d'une manière différente. La création est une réaction. Peut-être que maintenant, si je revenais habiter en Suisse, je serais capable de créer parce que mes expériences sont plus nombreuses et ma personnalité plus adulte. Mais quand j'avais dix-neuf ans, je n'avais pas une personnalité assez forte pour trouver la nécessité, pour trouver la force de réagir à partir de ce que j'avais en moi. J'avais besoin de stimuli extérieurs plus forts et je suis allée les chercher.

09_T.C. Votre peur est-elle présente en permanence dans l'acte de création ?

T.B. Oui. Au début du travail, nous nous installons toujours dans des situations extrêmes, de peurs ou d'angoisses, parce que nous ne savons jamais ce que nous allons faire. Nous ne

03/

travaillons jamais à partir de choses claires. Ça génère une certaine tension qui nous aide à être plus attentifs à ce qui se passe sur le plateau dans le studio de répétitions, à ce qui peut grandir, être développé. Nous essayons toujours de ne pas être dans le confort. C'est fatiguant. Mais, pour l'instant, nous travaillons comme ça.

10_T.C.

En procédant ainsi, est-ce difficile de trouver un espace de programmation dans un théâtre ?

T.B.

C'est très compliqué. Nous avons plus ou moins réussi à avoir un statut qui instaure une vraie relation avec les personnes qui veulent travailler avec nous, à être dans un rapport de confiance. C'est ce même rapport de confiance que nous avons avec les gens que nous engageons dans nos équipes artistiques. Nous faisons du théâtre contemporain. Nous avons donc l'obligation de chercher de nouvelles formes. Nous ne pouvons pas nous contenter de ce que nous avons déjà fait.

11_T.C.

Quel est l'auteur qui vous a marqué dernièrement ?

T.B.

Sara Mesa, une auteure espagnole, pour son écriture très fine. Elle cache beaucoup. Elle ne dit pas ce qui est bien ou mal. Et c'est juste. Tout est énigmatique. Il y a donc beaucoup de vides à remplir. On ne sait pas quoi penser. On ne sait jamais où on est. Et on doit toujours choisir.

12_T.C.

Y a-t-il des figures du théâtre contemporain dont vous vous rapprochez ?

T.B.

J'espère que non. Il y a des fortes personnalités artistiques, mais je ne veux pas être comme elles. Chaque artiste a son langage formel. C'est ça qui est intéressant. C'est une erreur de vouloir être quelqu'un d'autre. Des créateurs, il y en a plein. Chacun cherche et développe sa propre personnalité. Quand un

03/

artiste présente une création, il est aussi fragile que le spectateur.

13_T.C.

Est-ce difficile de donner du sens à ce que l'on crée, à ce que l'on vit ?

T.B.

Oui. Mais c'est aussi facile parce que c'est inévitable. Chacun voit la vie à sa façon. La confusion fait partie de la vie. C'est une question de concentration, une question d'idées. Je donne ce que je sens. C'est très généreux et très difficile parce que nous travaillons avec des sensations, avec des images.

14_T.C.

Avez-vous parfois peur d'être moralisatrice ?

T.B.

Nous évitons toujours d'être moralisateur. C'est la peste. Je ne suis pas ici pour donner une leçon. Nous essayons toujours de faire en sorte qu'une création ne donne jamais des solutions, mais pose des questions.

Lausanne

2 novembre 2018

Thème « Concrétiser les mots en supprimant un état et une atmosphère protectrice. »

Espace Le coin

Texte(s) Jim Jarmusch, Dead Man



04/ A.C. **ALENKA CHENUZ**

T.J. **THOMAS JOLLY**
acteur
metteur en scène

[français]

En mai 2015, j'ai assisté à la mise en scène d'Henri VI de Shakespeare par Thomas Jolly. Ce spectacle, qui durait dans son intégralité dix-huit heures, m'apparaît aujourd'hui encore comme un acte artistique fort et marque la naissance en moi d'une admiration pour le travail de cet acteur et metteur en scène français. Comment est-il possible de trouver sa personnalité artistique tout en étant habité par les oeuvres de ses idoles et sans avoir à répondre à la nécessité de plaire ? J'ai voulu échanger autour de cette question avec Thomas Jolly.

04/01_A.C.

Que retenez-vous de votre formation à l'École du Théâtre National de Bretagne (TNB), alors dirigée par Stanislas Nordey ?

T.J.

Avant de rentrer au TNB, j'avais déjà un bagage très lourd, très gros et très intense. Au TNB, j'ai complètement désappris au point que j'en suis sorti paniqué, ne sachant plus du tout comment jouer, ni quel était ce métier. Plutôt que de m'apprendre à être acteur, Stanislas Nordey m'a laissé le temps et l'espace pour apprendre à être quelqu'un, aujourd'hui et ici. Il m'a appris à dire qui je suis, à me regarder en face, à aller à ma rencontre, à celle de mes obsessions, à comprendre comment ça marche. J'ai ce corps, cette voix, ce regard sur le monde, ces goûts. Ils sont là. Qu'est-ce que j'en fais ? Il ne s'agit pas de savoir si je suis ou non un bon acteur. Il s'agit de savoir quel acteur je veux être. Un jour, après la présentation d'un travail où j'avais glissé dans les textes de Walt Whitman deux morceaux de Stockhausen et une chanson des Spice Girls, Nordey m'avait dit : « On peut aller de Britten à Britney, de Claudel à Closer ! Tout est matière à prendre ». Les acteurs se forment, et c'est normal, avec une fascination du résultat à atteindre. Mais je trouve qu'un acteur qui se connaît, qui a le courage de l'honnêteté de soi, a la plus grande qualité. Par exemple, Denis Lavant bosse avec ce qu'il est. Il a joué Roméo avec ce qu'il est. Génial ! Tout est possible à partir de là. Tout. Parce qu'on ne correspond à rien. Parce qu'on n'a pas de représentation de soi. Parce qu'on n'est pas dans la volonté de plaire, de faire, de répondre à la commande. On est alors dans un processus beaucoup plus structurant.

02_A.C.

Dans le cadre de ma formation, j'ai le sentiment que le fait d'en apprendre plus m'amène à douter et à me remettre en question de plus en plus...

04/02_T.J.

À mon avis, c'est salvateur. L'école est un endroit protégé. Il n'y a pas de production ni de public, même s'il y a une présentation d'atelier. Ça veut dire que nous pouvons faire de la merde et s'en foutre. Dans une école, on est sans cesse bringuebalé. Mais ce n'est pas grave, parce que la vie est longue. Nous pleurons, nous nous sentons désespérés, détruits... Mais on s'en fiche, parce que dans deux ans, c'est fini. C'est comme quand on se fait larguer, on se dit qu'on ne pourra plus jamais aimer, mais trois semaines plus tard, on aime quelqu'un d'autre... On pleure, mais ce n'est pas la fin de la vie. On le sait. Quand on se sent bringuebalé, il faut revenir sur le savoir : quand on est dans une école de théâtre, on ne choisit pas les gens avec qui on travaille, ni les partenaires, ni les intervenants, ni les textes... La question à se poser est donc : comment travailler à aimer et à ne pas subir ? C'est là-dessus que j'ai beaucoup travaillé quand j'étais à l'école parce que je subissais tout. Il est important de ne pas subir, parce que dès lors que nous subissons un texte, un intervenant, un camarade, nous ne pouvons pas travailler. Agir, plutôt que subir. Ce qui compte, c'est comprendre les chemins ; comprendre quel est le travail ; quel est le rapport au metteur en scène. Faire chaque stage à fond. Un acteur, c'est quelqu'un qui dit « oui » et qui à la fin de chaque stage se constitue sa propre caisse à outils. Pour moi, les acteurs sont responsables. Je dirais qu'il y a trois familles d'acteurs. Comment peut réagir, par exemple, un acteur à qui on demande de lever la main ? L'acteur bête, d'une bêtise fabuleuse, va lever la main, sans se poser de question. L'acteur intelligent va faire semblant d'attraper quelque chose, ce qui revient au même résultat. L'acteur bête qui se croit intelligent va dire : « Pourquoi ? Quelle est ma nécessité ? Dramaturgiquement, com-

ment l'expliques-tu ? ». Ceux qui pinaillent, qui ne testent pas, qui sont toujours en train de défier, de dire « oui, mais... », qui ne sont pas dans le faire, sont pour moi des acteurs qui diffèrent leurs responsabilités.

03_A.C. Quand et comment êtes-vous parvenu à vous arracher à la volonté de plaire ?

T.J. Quand j'étais à l'école, c'était très difficile. Je voulais partir tous les mois. Dans ma promo, nous nous détestions. Il n'y avait aucune bienveillance. C'est très compliqué le renouvellement du regard quand on est en formation. Après l'école, j'ai décidé de ne pas accepter les projets qu'on me proposait quand je n'en avais pas envie. Je suis ce que je suis. Quand je travaille avec un metteur en scène, je veux que ma matière serve son propos, mais je ne veux pas lui plaire pour servir son propos. J'étais malheureux. Je ne savais pas comment faire. Quand on est à l'école, on bosse du matin au soir. À la sortie de l'école, du jour au lendemain, on se retrouve avec deux nouveaux amis : la solitude et l'inactivité. Pour moi, c'était impossible de me dire que j'avais suivi toute cette formation pour me retrouver seul et inactif. Le pianiste peut bosser son piano. Le danseur doit bosser, sinon il perd sa technique. Le chanteur d'opéra, c'est pareil. Le peintre peint, l'écrivain écrit. Et l'acteur ? Il attend ! Non. L'acteur agit. Acteur, acte : donc j'acte. C'est ainsi qu'est née La Piccola Familia. Au départ, c'était un groupe de travail créé par trois potes. Sans objectif de résultat. Nous avons trois semaines de travail. Je voulais me tester à la mise en scène avec une petite forme. Et nous avons fait Arlequin poli par l'amour de Marivaux. C'est un spectacle que nous avons repris depuis. Mais ce qui est intéressant, c'est qu'à la base, je ne voulais pas en faire un spectacle.

Quels sont les pédagogues ou les metteurs en scène qui vous ont marqué ?

T.J.

Il y a eu Valérie Lang, une très grande actrice (aujourd'hui décédée), une femme que j'appréciais énormément. Elle faisait un travail de labeur et de pointillisme ! Il fallait que toute la ponctuation soit respectée. Elle disait : « Comment tu traites le point-virgule ? ! ». Je trouve que nous sommes souvent des acteurs « en gros » : c'est-à-dire que l'amour, ça nous fait jouer ; la colère ça nous fait jouer ; papa, maman, ça nous fait jouer, etc. Grâce à Valérie Lang, j'ai compris que « du », « des », « le », « la », « les », « mais-où-et-donc-or-ni-car », tous ces petits mots de grammaire structurent le travail et sont des bouées, des prises d'escalade. C'est grâce à ça, à des détails, des petits mots et des signes de ponctuation que, d'un coup, j'ai une consistance dans mon travail. J'ai compris que, sans ce travail, sur le même texte, je pouvais être magnifique un jour et médiocre le lendemain. Moi, je ne veux pas d'aléatoire dans le travail. Ce n'est pas possible. Jean-François Sivadier m'a appris à dire bonjour le matin, à trouver la joie dans le travail. Avec Nordey, j'ai compris l'importance de l'étonnement. Lui-même est un acteur qui joue dans l'étonnement permanent. Et cet étonnement est une ouverture pour le public, et pour soi-même, cela ouvre une gamme géniale de nuances. Grâce à l'école, j'ai aussi appris à formuler moi-même des choses que je notais le soir dans mes petits cahiers. Par exemple : « agir sur le texte pour être agi par le texte ». Car le théâtre n'est pas magique. Il faut en effet agir sur ses mots pour avoir un répondant émotionnel. Je dis souvent que j'ai une boussole grâce à quatre metteurs en scène qui ont chacun compris une réalité. Romeo Castellucci a compris que le théâtre est d'abord un spectacle visuel vivant, que la ma-

chinerie est aussi importante que les effets de scène. Jean-François Sivadier a compris la question de la communauté, du collectif, du rapport au public direct et de la dimension festive du théâtre. Stanislas Nordey a compris la question du texte et de la clarté de la pensée. Claude Régy a compris comment, à partir de la vie, de son temps, réussir à créer, dans son théâtre, des zones qui sont presque oniriques et mystiques. Chacun a trouvé une vérité. Et moi, j'essaie de cumuler, dans mon théâtre, ce qui me plaît chez chacun d'eux. C'est à-dire que je veux que les gens en prennent plein la gueule visuellement, qu'ils perçoivent le théâtre comme étant festif et communautaire, que la pensée soit claire, et que je parvienne à les emmener dans des sphères d'onirisme tout en m'inscrivant dans mon temps, tout en créant à partir de mes goûts, de mes envies.

05_A.C. Comment est-ce que vous jonglez avec la question de la liberté et des contraintes que sont les indications de jeu ou de mise en scène ?

T.J. Nous faisons un travail avec des êtres humains qui viennent d'endroits différents : nous n'avons pas fait les mêmes formations, nous n'avons pas le même âge, nous n'avons pas les mêmes expériences, etc. Le seul bien commun qui nous rassemble, et sur lequel on ne peut pas tortiller, c'est le texte. Si quelque chose est écrit, il faut que ce quelque chose soit commun au metteur en scène et à l'acteur. L'acteur pour moi est un créateur. L'actrice est une créatrice. Je donne un exemple concret : si c'est écrit : « Je suis au désespoir », en tant que metteur en scène, je veux voir quelqu'un qui est au désespoir. Je ne sais pas ce que ça signifie et je ne sais pas comment il faut le faire. J'estime que ça relève du travail de l'acteur, de sa liberté. A lui de se débrouiller pour être

au désespoir. À l'acteur de savoir comment traduire « être au désespoir ». C'est son métier. J'aime bien comparer le travail de l'acteur avec celui du pianiste. Il n'y a rien de plus strict qu'une partition. Si le pianiste doit faire : ré, mi, fa, il ne fait pas : ré, mi, sol, il fait : ré, mi, fa. Et jamais on n'entend un musicien dire qu'il est esclave ou simple exécutant. Mais on a des acteurs ou des metteurs en scène qui disent « Ça, on coupe ! ». On ne va pas couper quatre mesures de Bach ! Ça n'aurait aucun sens ! Même si elles sont difficiles ! Un pianiste préserve pourtant une liberté folle en décidant comment travailler le toucher, le rythme, ce qu'il y a avant ou après, etc. La part créative est déjà là. C'est dur d'être au désespoir sur un plateau, tous les jours. Je crois que la liberté de l'acteur n'est pas là où il croit. L'acteur a un cadre. Et ce cadre n'est pas le metteur en scène, mais le texte. Le texte commande des choses. À l'acteur de répondre à ces demandes. Et d'être heureux de le faire. La liberté de l'acteur vient de son approche du texte, comme elle vient pour le pianiste de son approche de la partition.

Paris

6 octobre 2018

05/ L.C. **LOÏC CHEVALLEY**

A.D. **ANNE DORVAL**
actrice

[canadienne]

En 2014, un dimanche soir, je sors du cinéma bouleversé. Je viens de rencontrer l'oeuvre esthétique de Xavier Dolan et je viens de voir un jeu d'actrice subtil et exceptionnel qui est celui d'Anne Dorval dans Mommy. Quelques années plus tard, je découvre Anne Dorval dans Le coeur a ses raisons et je ne la reconnais pas. Alors comment une actrice peut-elle être si différente et tout le temps aussi juste ? Je l'ai rencontrée en m'intéressant à son processus de préparation, tant au théâtre qu'au cinéma.

05/01_L.C.

Comment vous êtes-vous préparée pour votre interprétation dans *Mommy* ?

A.D.

Il faut savoir que ma matière première se situe vraiment dans le texte. C'est lui qui me nourrit. Xavier Dolan m'a apporté le scénario, on a fait des lectures et on en a discuté. Après, c'est l'imagination. Le reste se crée avec les artisans autour de moi. On dit souvent des acteurs qu'ils ne sont pas des vrais créateurs, qu'ils sont des interprètes. Ce qui est vrai, mais il y a également une grande part de création dans ce que nous faisons. Il n'y a pas deux interprétations pareilles. Nous avons tous notre façon de jouer et il faut qu'elle devienne très personnelle. Parfois on fait des choses qui semblent bizarres, presque insensées et pourtant, à un moment, cela devient très cohérent. Grâce au montage, au costume, à l'éclairage et à tous les artifices propres au cinéma, cela devient possible.

02_L.C.

Vous vous laissez donc beaucoup porter par l'instinct ?

A.D.

Mais toujours ! Mais c'est travaillé en même temps ! Il faut se laisser diriger, conduire par un metteur en scène qui va nous amener quelque part. Il faut réagir vite, y aller avec l'instinct, mais aussi entendre ce que le metteur en scène désire et imagine. C'est un mélange des deux. Il faut être assez souple pour intégrer toutes les informations et pour les donner assez rapidement.

03_L.C.

Comment aimez-vous être dirigée par les metteurs en scène ?

A.D.

Il faut qu'il y ait de l'amour. Il faut de la patience. Il faut sentir que le metteur en scène nous aime, qu'il nous a choisis pour les bonnes raisons et qu'il peut tout nous pardonner à partir du moment où nous sommes rigoureux et où nous travaillons fort. Je pense qu'un metteur en scène doit nous aimer inconditionnellement. À partir du moment où l'on sent que c'est

05/

inconditionnel, à ce moment-là, on peut décrocher la lune pour un metteur en scène. C'est beaucoup plus facile de s'abandonner, car on sait qu'il ne profitera pas de cette vulnérabilité qu'on lui donne. Pour tout donner, il faut vraiment que cet amour-là soit réciproque entre le metteur en scène et l'acteur.

04_L.C.

Dans *Réparer les vivants*, vous incarnez une femme en attente d'une greffe de cœur et qui est fatiguée, car son cœur ne fonctionne plus correctement. Comment faites-vous pour nourrir cette fragilité rendue à l'écran sans aller dans cet écueil qui consisterait à ne rien faire ?

A.D.

On ne fait jamais « rien », même quand on donne l'impression de ne rien faire. C'est très compliqué de ne rien faire. Ce dépouillement-là demande du travail sur soi, car il ne faut pas illustrer un propos par une gestuelle ou quelque chose de trop volontaire. Je pense qu'il faut s'isoler, c'est une affaire de concentration. Pour ce film-là, j'ai rencontré des gens qui avaient été greffés du cœur, des femmes plus âgées que moi et des jeunes femmes. J'ai rencontré une jeune femme qui n'avait pas trente ans et qui en était à sa troisième greffe, qui est déjà une survivante et qui ne sait pas jusqu'à quel âge elle va vivre. Je me fais le porte-parole de ces gens-là. Je veux dire qui ils sont et les défendre. Je veux qu'ils existent, je veux qu'on les écoute et je veux que ces gens-là aient une vie meilleure. Quand on offre notre travail à quelqu'un, cela donne un sens à ce qu'on fait et s'abandonner devient une responsabilité. On dirait que ça nous donne une forme d'énergie. C'est très contradictoire parce que dans le cas de ce film-là, c'est une femme qui est à bout de souffle, qui a du mal à respirer, qui doit calculer pour faire le moins d'effort possible en attendant de recevoir un cœur ; mais j'ai été émue par l'énergie des gens que j'avais

05/

rencontrés, par leur urgence de vivre, par la crainte qui ne les quitte jamais. Il y a également la direction de Katell Quillévééré qui a beaucoup joué. Elle était très investie et avait fait beaucoup de recherches. Par conséquent, elle en savait beaucoup sur le processus du don d'organe. Au final, elle nous a donné beaucoup d'informations et au bout d'un moment, on finit par les intégrer toutes.

Quand on ouvre la bouche pour dire quelque chose ou quand on met le pied à terre pour faire un geste, notre corps ne bouge plus de la même façon, notre respiration n'est plus la même. Nous ne sommes plus nous-même. Nous sommes tous ces gens qu'on imagine et tous ces gens qu'on a rencontrés.

05_L.C. Que se passerait-il si vous ne trouviez personne à qui offrir votre travail?

A.D. J'aurai toujours quelqu'un à qui l'offrir.

06_L.C. Que se passe-t-il dans la tête d'Anne Dorval lorsqu'elle joue?

A.D. Je ne suis plus là. Lorsque la caméra s'allume, nous devenons quelqu'un d'autre. L'intérêt de notre travail est là. À partir du moment où la caméra se coupe, j'en sors très facilement. Je serais déjà morte si je devais tenir un personnage sans arrêt, mais je n'en vois pas l'intérêt.

07_L.C. Comment faites-vous pour éviter d'être dans le mental?

A.D. Rien ne sert de trop intellectualiser. L'être humain est mystérieux.

Nous-même dans notre vie, on ne comprend pas tout ce qu'on fait. On ne peut pas tout expliquer. C'est en se mettant en danger qu'on arrive à se dépasser. Si on ne prend pas le risque de se casser la gueule et d'avoir l'air ridicule devant tout le monde, on ne pourra jamais espérer faire de grandes choses.

05/08_L.C.

Quel conseil pourriez-vous donner à un jeune acteur?

A.D. Je n'ai pas tellement de conseils à donner. S'il y en avait un, ce serait peut-être de se faire confiance et de faire confiance aux gens qui sont autour. Parce que les gens, au départ, ne sont pas là pour nous détester et c'est de ça dont il faut se souvenir.

via FaceTime

1er décembre 2018

Thème « S'abandonner face au public. »

Espace Le pilier

Texte(s) Alain Damasio, La Horde du Contrevent



06/ G.C. **GIULIA CRESCENZI**

N.B. **NACERA BELAZA** [franco-algérienne]
chorégraphe
interprète

F.C. **FRANÇOIS CHAIGNAUD** [français]
danseur
chorégraphe

Dans mon parcours de formation j'ai été amenée à me poser la question de l'énergie et de l'ancrage sur scène. En novembre 2017, au Théâtre de Vidy, je découvre pour la première fois le travail de la chorégraphe Nacera Belaza à travers la présentation d'un parcours qui passe d'un solo à un trio, puis à un quatuor. Je suis bouleversée par La Nuit, La Traversée, Sur le fil. Je perçois dans cette danse une qualité d'énergie concentrée, puissante et intérieure. En décembre 2018, dans le même théâtre lausannois, j'assiste à la Romances inciertos, un autre Orlando, une création conçue et interprétée par le danseur François Chaignaud. A l'issue de la représentation, je suis totalement déroutée, notamment par l'intensité, l'exaltation et la générosité avec lesquelles l'interprète habite le plateau. Fascinée aussi bien par la danse de Nacera Belaza que par celle de François Chaignaud, je les ai rencontrés tous deux séparément pour évoquer leurs univers respectifs.

06/01_G.C.

Dans mon parcours de formation, j'ai été amenée à me poser la question de l'énergie et de l'ancrage, deux notions qui me semblent difficiles à définir. Comment les appréhendez-vous ou les présenteriez-vous ?

N.B.

Ce sont des notions que je ne dissocie pas. Je considère la présence de l'interprète de manière globale. L'énergie et l'ancrage sont des composantes de cette présence sur un plateau. Ce que je peux dire de l'énergie, c'est qu'il faut apprendre à la canaliser. On parvient à la canaliser en apprenant à se connaître. Je cite souvent cette phrase : « la liberté, c'est de pouvoir passer à travers un trou de serrure ». Cela veut dire qu'on doit suffisamment se connaître et se canaliser pour accéder à tout son potentiel. Mais il n'y a pas que l'énergie à canaliser, il faut aussi apprendre à connaître la peur, les résistances, la tension, toutes ces composantes de l'être humain, car on compose en permanence avec elles. En ce qui concerne l'ancrage, je sais que pendant des années, sans le décider vraiment, j'ai travaillé le centre, puis l'enracinement. Pour moi, il y avait en effet cette nécessité de s'enraciner pour faire naître des choses. Puis, en 2003, j'ai vécu un tremblement de terre épouvantable en Algérie. Cet événement m'a littéralement et définitivement déracinée. Depuis, j'ai cessé de faire confiance à la terre. Et cela a fondamentalement transformé ma danse. À partir de cet événement, ma danse a commencé à s'appuyer encore plus fortement sur l'imaginaire et l'intériorité. Pour moi, l'enracinement revient à se déposer à l'intérieur de soi, à ne laisser aucune peur ou résistance altérer cette présence pleine.

02_G.C.

Dancez-vous en visualisant des images diverses, voire des histoires ?

N.B.

J'utilise, entre autre, l'image d'une double sonde. La première sonde est dirigée à

06/

l'intérieur de soi pour appréhender son intériorité. Il s'agit là d'un ancrage très fort : percevoir l'ensemble des sons, formes, mouvements qui vivent au dedans. La seconde sonde est extérieure. Elle fait entendre tout ce qui se passe autour de soi, c'est-à-dire l'espace vide, le son, la lumière, les spectateurs. Cette double direction de l'écoute a pour but de nous ouvrir sur l'extérieur et en même temps de nous plonger à l'intérieur de soi. Ce jeu de double écoute est très important. Il permet vraiment de gagner une acuité et une objectivité de conscience. Au centre de ces deux points se trouve un endroit juste, que seule une forme d'équilibrisme permet d'atteindre. On ne peut tout entendre à l'intérieur de soi, car c'est aussi un lieu de grande confusion. Je fabrique donc une sorte d'image - mais ce mot n'est pas juste, car il est extrêmement réducteur - une image qui stimule en tout cas l'imaginaire, et sur laquelle l'esprit, le corps, l'être tout entier se concentre. J'imagine et structure cette image, et avec elle s'opère une sorte de diversion qui me permet de ne plus me voir, de ne plus m'entendre, de ne plus voir ce que fait mon corps. Un comédien qui me touche est souvent celui qui visualise lui-même ce qu'il me dit, et qui, visualisant, me donne à voir. Il en va de même pour le danseur. Je suis touchée par un danseur qui, laissant cet imaginaire se déployer à l'intérieur de lui, me fait voir ce qui le traverse, me fait entendre ce qu'il entend. Je considère que c'est quelque chose qui doit lui échapper. C'est par ce biais-là qu'il se relie à lui et à l'autre.

03_G.C.

Pour vous un danseur ne peut pas s'en tenir aux sensations. En quoi la seule sensation éprouvée ne peut être satisfaisante ?

N.B.

Un danseur se réfugie souvent dans ce qu'il ressent. Si je me sens altérée ou déplacée par le tsunami d'énergie que déverse le public

sur le plateau, je dois travailler en contrepoint en trouvant un ancrage intérieur suffisamment fort et calme. En pratiquant ce travail, il devient plus aisé de faire la distinction entre ces sirènes que sont les sensations et l'imaginaire. L'imaginaire va stimuler des sensations, mais les sensations ne sont pas l'objectif à atteindre pour le danseur : elles doivent passer comme des nuages sur un paysage. Pour cela, il faut apprendre à gérer les réactions émotionnelles, à mettre de côté les sensations. Avec l'imaginaire, on apprend à cheminer à l'intérieur de soi. Quand l'interprète s'habitue à parler ce langage, il parvient à se guider et détecte quand il se fait piéger par ses sensations ou autres leurre, telles que les émotions ou la forme qui s'inscrit dans son corps. Malheureusement, la plupart du temps, le danseur est spectateur de ce qu'il fait : il exécute des mouvements, il est prêt à faire tout ce qu'on lui demande. C'est pourquoi le mouvement prédomine sur l'intériorité. Je ne suis pas touchée par un danseur qui déroule ses possibilités physiques. Il est important qu'un danseur emmène les spectateurs dans son monde intérieur, qu'il laisse apparaître sa vulnérabilité et sa fragilité, cela revient à prendre d'importants risques et peut sembler effrayant car fragilisant. Mais je ne souhaite en aucun cas réduire le public à n'être que spectateur d'un savoir-faire.

04_G.C. Quelle est la perception que vous avez de votre corps en train de danser et celle de votre corps au quotidien ?

N.B. Dans notre quotidien, nous attribuons des fonctions à chaque partie de notre corps : le dos porte, la tête réfléchit, les jambes portent. Le corps est segmenté de partout. Le corps est également marqué par une personnalité, un caractère, des fantasmes, des désirs. Je fais de l'art, mon corps est mon instrument et il doit

par conséquent devenir une page blanche sur laquelle je peux projeter mon imaginaire. Il faut donc changer profondément la perception et la représentation de notre corps en intégrant la notion d'unité. Les mots «échauffement», «préparation» me semblent inadéquats. Car c'est une réelle transformation qui s'opère quand on passe d'un corps ordinaire et fonctionnel à un corps unifié, sensible, réceptif. Pour ma part, je me sens prête à danser quand j'ai coupé toutes les attaches et quand je me repose, non pas sur mes propres ressources physiques, mais sur l'imaginaire, sur l'invisible qui va me mettre en mouvement. Finalement, je me rends compte que cette confiance totale en l'imaginaire est souvent évoquée, mais très peu vécue.

Paris

27 février 2019

06/01_G.C. Dans *Romances inciertos*, un autre Orlando vous dansez sur des pointes, des échasses et des talons. Quels sont les enjeux de ces points d'équilibre précaires ?

F.C. J'aime beaucoup pratiquer les points d'équilibre précaires. Les pointes ne me décentrent pas, mais me surélèvent et m'approchent du ciel. En m'élevant ainsi, je réduis le point d'appui au sol, sans le rendre plus frêle ou plus fragile, au contraire: il est concentré et intensifié. Tout le corps est alors obligé d'être très actif, gainé et engagé pour tenir debout et lutter contre la gravité. J'ai plus de forces, je suis plus engagé qu'à pieds nus. Même quand je danse à pieds nus, je préfère travailler sur la pointe des pieds ou sur une jambe. La personne en équilibre sur une jambe peut plus facilement tomber et la force qu'elle déploie pour ne pas tomber communique au public de la fragilité, de la délicatesse et de l'empathie. J'aime beaucoup ce paradoxe.

02_G.C. Quelle perception avez-vous de votre corps quand vous dansez ?

F.C. La perception de mon corps est la plus présente possible. Même si ce n'est pas tout à fait vrai. Une fois, pendant une représentation de *Romances*, le show était magique alors que je pensais totalement à autre chose, à mes mails, à mes prochains projets, à des questions de production. Tout était facile, juste et en place, mais cela tient un peu d'une exception. Je n'aime pas, en effet, quand le performer est physiquement là tout en étant absent. Les moments que je préfère sont ceux durant lesquels la perception épouse l'instant présent. Les talons, les déséquilibres, les expériences intenses, les partitions rigoureuses de danse ou de théâtre, permettent d'épouser cet instant présent. Quand je danse, j'ai un mouvement à faire à chaque demi-seconde. Si je suis sur des

06/ échasses, je ne peux pas penser à autre chose qu'au poids de mon corps. Toutes ces stratégies, ces difficultés, le fait de faire presque «trop» de choses en même temps – comme chanter et danser – m'aide à être entièrement là, dans mon corps. On retrouve cela partout, en danse, au théâtre et aussi dans l'amour, par exemple.

03_G.C. Quelles sont les personnalités artistiques qui vous ont inspiré ?

F.C. Je suis trop attaché à la sensation de la connaissance par la pratique personnelle pour envisager un mentor. J'apprends beaucoup dans la collaboration, mais surtout ensuite en pratiquant moi-même. C'est sûrement un aspect fort de la danse contrairement au théâtre, car déjà enfant, quand on danse, on répète des trucs sans fin. Les danseurs ont une endurance à la répétition, à la lassitude et au renouvellement de la perception d'une situation. Je suis touché de voir les artistes qui perdurent dans cet art. Souvent, ils ou elles s'arrêtent vite de danser, car c'est dur, fatiguant, et que cette résistance à la répétition est nécessaire. Certains instrumentistes qui m'accompagnent dans *Romances* m'ont fasciné. Daniel Zapico, l'un des meilleurs théorbistes actuels, répète au moins trois heures par jour des phrases musicales du spectacle qui ne sont pas particulièrement difficiles. Il les joue dans différents tempi. Quand on le voit sur scène, on sent qu'il a pris du temps avec chacune de ses notes. Je suis très touché de voir sur scène, non pas uniquement de bonnes idées mais la matérialité d'une pratique, la vie abandonnée pour ne faire que cela.

04_G.C. Dans votre pièce *Romances Inciertos*, un autre Orlando vous paraissez sur scène physiquement transformé pour interpréter trois figures fictives fortes. Pourquoi vous importe-t-il de danser en étant métamorphosé ?

C'est très important car à mon sens, la métamorphose c'est le début de la danse. La danse, avec tout ce dont on parle, l'énergie, l'ancrage, est un moyen de s'inventer un corps et non pas seulement d'inventer des formes. La métamorphose est un outil et pas juste un langage. La danse, pour moi, commence par le maquillage, le costume, la transformation, car c'est à travers ça qu'on détermine son rapport au monde. C'est évident pour le spectateur: l'apparence du danseur raconte quelque chose. Mais même pour soi, l'allure et la parure déterminent des sensations et des perceptions spécifiques. Interpréter une même danse ou un même texte en revêtant des costumes différents va permettre de s'inventer, de se déplier à chaque fois autrement. Pour moi, c'est parfois difficile de créer sans les costumes, car tout costume crée du geste, du son, etc. C'est bien la preuve que la danse est aussi l'invention d'un corps, d'une silhouette et des gestes qui en découlent. Mais il ne faut pas se contenter d'une image superficielle. L'imaginaire que cette figure déploie est très important. J'aime bien voir la danse comme un art de se transformer.

Lausanne

9 mars 2019

Thème « Comment s'ancrer et travailler le calme et la précision afin de dégager de la puissance sur scène ? »

Espace Le pilier

Texte(s) Evguénia Iaroslavskaïa-Markon, Révoltée



07/ D.D. **DIANE DORMET**

E.L. **EURIPIDES LASKARIDIS**
chorégraphe
metteur en scène

[grec]

Euripides Laskaridis est un metteur en scène, réalisateur et performeur grec qui vit et travaille à Athènes. En 2009, il fonde la compagnie Osmosis au sein de laquelle il développe plusieurs performances avant de créer son premier solo : Relic, suivi en 2017 par Titans et, plus récemment, Thirío qu'il a présenté durant la dernière Biennale d'Athènes en 2018.

C'est également en 2018, lors du Festival des Printemps de Sévelin, que je découvre le travail d'Euripides Laskaridis en assistant à une présentation de Titans. Cette création reste un des spectacles les plus marquants qu'il m'ait été donné de voir. Son univers à la croisée du conte et du mirage futuriste, laissant une infinité d'interprétations possibles, m'a ouvert de nouvelles perspectives en termes de rapport au jeu et de présence scénique. J'ai souhaité l'interroger sur sa manière de concevoir son identité artistique et sur ses procédés de création qu'il a lui-même développés.

07/01_D.D.

Avant d'en arriver à la performance, quel a été votre parcours ?

E.L.

J'ai d'abord fait des études d'architecture. J'ai ensuite suivi une formation professionnelle de comédien à Athènes à l'école Karolos Koun et joué professionnellement au théâtre, à la télé et au cinéma pendant plusieurs années. Par la suite, je suis allé à New York où j'ai obtenu un Master of Fine Arts (MFA) de mise en scène au Brooklyn College.

La danse a également toujours été présente, c'est un domaine qui m'a toujours inspiré, notamment le travail de la chorégraphe Pina Bausch ou Dimitris Papaioannou avec qui j'ai eu l'occasion de travailler. Bien sûr, je ne me suis jamais considéré comme un chorégraphe étant donné que je n'ai jamais étudié la danse. Je suis plutôt issu de l'univers du théâtre.

02_D.D.

Pourriez-vous me parler de votre dernière création présentée à la Biennale d'Athènes en 2018 et intitulée *Thirío* ?

E.L.

Le titre de cette création m'a questionné. Je me suis demandé si les gens allaient savoir prononcer ce terme grec «*Thirío*», qui peut être littéralement traduit par le mot «*bête*». Est-ce que le titre devait juste être *Beast* ? Mais «*Thirío*», étant un terme polysémique, peut aussi être utilisé pour parler d'un enfant insupportable ou d'une personne ambitieuse et prête à tout. *Beast* aurait donc été trop réducteur. J'ai donc gardé l'original. Au moment de sa création, ça faisait presque un an que j'avais cette créature dans la tête. À l'origine, c'était un personnage sombre avec une moustache. Mais pour une raison que j'ignore, telle que créée à ce jour, *Thirío* (la créature porte le même nom que la pièce) n'a pas de moustache. C'est une créature d'art qui n'a pas besoin d'être sur une scène pour se manifester. Elle peut évoluer partout, sauf dans un magasin. Cette créature-ci n'est pas

07/

rattachée à une performance, à une scénographie ou à un jeu de lumières spécifique, contrairement aux créatures présentes dans *Relic* ou *Titans*. *Thirío* est une créature qui voyage, qui pourrait même être à ma place maintenant, en train de boire un café. Il m'est arrivé de l'expérimenter avec les créatures de *Relic* ou *Titans*, de leur faire quitter la scène, mais ça fait toujours un peu cirque, comme si le monstre était de sortie. J'ai conçu *Thirío* comme une créature qui peut se rendre et être n'importe où. Sous l'apparence de *Thirío*, dans son costume, j'ai performé à la Biennale d'Athènes, mais j'ai aussi participé à des visites itinérantes organisées dans ce cadre, au même titre que n'importe quel spectateur. Je suis également allé chercher un prix pour *Titans*, en *Thirío*. Ces moments sont pour moi davantage intéressants que lorsque *Thirío* performe à proprement parler. Je me demande encore comment faire vivre une créature qui n'a pas forcément besoin d'être sur une scène et rattachée à un spectacle précis. Je dois bientôt me rendre en Italie pour y diriger une Masterclass. *Thirío* pourrait, en tant que spécialiste, venir parler du travail d'Euripides par exemple. Je ne sais pas comment ce projet va évoluer, je suis encore en pleine découverte. C'est une création vivante, plus je la pratique, plus je la comprends.

03_D.D.

Votre travail de création se base sur le principe «*de l'extérieur vers l'intérieur*». Comment avez-vous développé cette manière de procéder ?

E.L.

Je suis arrivé à ce principe après plusieurs projets dans lesquels je ne m'amusais pas. J'ai fait le point et me suis demandé : «*Enfin, qu'est-ce que j'ai vraiment envie de faire ? Comment retourner à mes basiques ?* ». À cette époque, la Grèce était en pleine crise. Il n'y avait plus beaucoup d'opportunités alors

qu'auparavant, il y avait toujours quelque chose à faire. C'était la période idéale pour me remettre en question. C'est à ce moment que j'ai commencé à travailler sur *Relic*, premier solo que je considère relever pleinement de cette forme d'art et de ce langage qui sont les miens. Dans le processus de création, j'ai commencé à réaliser que ce n'était pas important pour moi d'avoir une histoire au préalable, ni d'avoir une justification pour incarner une grosse créature ou autre, etc. Tout en prenant le risque que ce soit superficiel et dénué de sens, je me suis lancé dans la création en me disant: « Je vais juste le faire pour m'amuser! ». Mais assez rapidement, mes amis et autres personnes qui venaient assister à des étapes de travail m'ont fait remarquer que, même si je ne proposais pas d'histoire ni de récit, ils pouvaient projeter un sens. C'est la raison pour laquelle j'ai réalisé que finalement, je ne travaillais pas de l'extérieur vers l'intérieur - ce à quoi j'ai été formé en tant qu'acteur. Ce n'est pas mon style. Je pars de ce qui m'interpelle, me titille à l'extérieur, sans raison apparente, pour ensuite essayer de comprendre ce que ça signifie et ce qu'il y a derrière. Dans ma tête, lorsque je performe, il y a bien sûr un récit. Mais ce récit peut varier d'un jour à l'autre, quand bien même je fais les mêmes actions. J'aime aussi en discuter avec le public. Si un spectateur me dit avoir vu telle chose dans telle scène, et que cela ne m'était pas venu à l'esprit auparavant, je l'utilise le lendemain comme une nouvelle couche. Peu à peu, le récit grandit et s'élargit au lieu de simplement devenir toujours plus spécifique.

04_D.D.

Vous partez de ce qui vous interpelle à l'ex-térieur. Y a-t-il néanmoins une part de vous dans vos créatures ?

E.L.

C'est une question difficile... Qui suis-je ? Il y a bien sûr un peu de ma mythologie per-

sonnelle, quoi que cela puisse signifier. Cette mythologie ne s'est pas élaborée uniquement à partir de moi, de mon passé, de mes aspirations pour l'avenir, mais aussi à partir de ma famille, de mes amis, de la Grèce. Les personnages sont plus riches que moi parce qu'ils ont la liberté de canaliser plus de choses, bien au-delà de mes limites. Donc oui, bien sûr, il y a des parties de moi, mais de manière élargie.

05_D.D.

Vous revendiquez la transformation comme un élément essentiel de vos créations, elle est d'ailleurs présente à tous les niveaux: le corps, l'espace, le son. Pourquoi ?

E.L.

Pour moi, le défi c'est de réussir à prendre la réalité de la vie – la réalité des objets, des matériaux, de notre apparence physique, des sons – et de trouver des moyens pour déformer cette réalité, pour la déplacer et faire émerger une forme de poésie. La transformation est la clé pour y parvenir. C'est une propriété intrinsèque de notre ADN puisque nous vieillissons à chaque seconde. C'est une qualité humaine fondamentale. C'est grâce à la transformation que la vie existe. Nous naissons, nous mourons, et après notre mort, nos molécules deviendront de la nourriture pour autre chose. Même si elle se produit très lentement, et que par conséquent nous ne la voyons pas, elle nous est familière. Le public saisit donc rationnellement mais aussi instinctivement le principe de la transformation. Se retrouver face à une transformation extrême, c'est aussi plonger dans les abysses des mythes, des contes de fées, dans une autre dimension que nous ne voyons pas, mais que nous pouvons nous représenter grâce à l'imagination, via l'image du monstre, par exemple. La transformation peut donc jouer un double rôle en permettant à chacun de se rappeler sa nature, de jouer avec son imagination tout en se sentant protégé. On peut

07/

donc se dire : « C'est une créature qui n'existe pas. Elle vient d'un autre univers, donc c'est OK si c'est étrange et bizarre ».

06_D.D.

Vous étiez une grosse femme dans Relic, et une créature cosmique dans Titans. Est-ce le personnage ou l'univers qui émerge en premier ?

E.L.

La créature vient en premier. Puis l'univers jaillit autour d'elle. Pour revenir sur Thirio, il me faudra encore un certain temps avant que je comprenne ce qu'elle est, car je résiste pour l'heure à déterminer son univers. La créature devient plus concrète dans son comportement, sa personnalité quand ce qui est autour d'elle commence à être défini. Je préfère utiliser le mot créature qui ouvre plus de possibilités, car dans mon esprit, le mot « personnage » – ou « character » en anglais – est lié au mot grec χαρακτήρας, que l'on utilise pour décrire une personnalité. D'ailleurs, l'expression anglaise « character » m'évoque plutôt le mot « caricature ». Ces créatures ne sont pas des personnages, elles existent bel et bien dans ma tête. C'est étrange à dire, mais quand je performe ces créatures, je ne fais pas semblant, je SUIS vraiment elles. En anglais, le pronom utilisé pour parler d'une créature, n'est pas « he (il) » ou « she (elle) », mais « it ». Pour moi, ces créatures ne sont pas 100% féminines ou 100% masculines. Elles peuvent aisément être homme ou femme au même moment, ou ni l'un ni l'autre. Souvent, j'appelle moi-même Relic la « grosse femme », mais je le fais comme on surnommerait un enfant « Dodo », juste parce que c'est un terme amusant. Certes, je porte des hauts talons, des perruques qui sont des éléments considérés comme efféminés et je sais qu'à un moment donné les spectateurs vont utiliser des termes tels que « femme » ou « nana » pour en parler. Mais pour moi, ce n'est pas

07/

nécessaire de définir le genre d'une créature. Le fait qu'une créature soit homme ou femme n'a aucune importance.

07_D.D.

En tant qu'artiste, comment vous définiriez-vous en quelques mots ?

E.L.

Joueur, curieux et, j'espère, non-conformiste. Mais je n'en suis pas sûr (rires). J'aspire à être non-conformiste...

Athènes

décembre 2018

Thème « Ne plus s'excuser au plateau, affirmer sa présence avec audace »

Espace Le sol v/s le mur

Texte(s) Sacha Zaleski, I am so sorry
Alexandra Badea, Je te regarde



08/ Y.H. **YANN HERMENJAT**

E.L. **EURIPIDES LASKARIDIS**
chorégraphe
metteur en scène

[grec]

Euripidès Laskaridis est un metteur en scène, réalisateur et performeur grec. Il présente ses créations dans de nombreux pays du monde. Le ridicule et la transformation sont les deux thèmes dominant de son travail. Je l'ai d'abord rencontré à travers son spectacle Titans, qui était programmé aux Printemps de Sévelin en mars 2018. La folie de l'imaginaire débordant et ludique qu'il représentait sur scène m'avait fasciné. C'est lors d'un workshop de cinq jours aux Teintureries, en septembre 2018, que j'ai découvert une partie de son processus créatif. Son approche étant totalement à l'opposé des façons de travailler dans lesquelles je me sentais à l'aise, j'ai eu de la difficulté à me saisir de ses propositions et à y prendre du plaisir. Cependant, au cours de cette semaine de workshop, je sentais un intérêt grandissant pour sa manière de créer. C'est pourquoi j'ai souhaité m'entretenir avec lui afin de mieux cerner ses modalités de création.

08/01_Y.H.

Quel est le point de départ de vos spectacles ?

Je ne pars pas d'une histoire, mais de plein d'éléments différents. Ça peut être une créature que j'imagine et à laquelle j'aimerais donner vie sur scène. Mais ça peut aussi être la manière de faire bouger une lumière. Quand j'ai l'idée d'une créature, je me mets devant un miroir et j'essaie de faire naître son portrait. Image après image, scène après scène, je donne vie à cette créature. Chaque image, chaque scène est comme une petite histoire en soi. Je les organise ensuite selon un ordre qui ne repose pas sur un souci de narration. La nature humaine est ainsi faite que chaque spectateur va donner sens à ce qu'il voit.

E.L.

À partir de quelle image avez-vous créé *Titans*, une performance présentée lors de l'édition 2018 des Printemps de Sévelin par ces quelques mots : « Dans un royaume avant les prémises des temps, deux créatures solitaires réfléchissent aux petites et grandes choses qui constituent notre monde : la routine quotidienne, la beauté des étoiles, le silence du temps » ?

À l'origine de ce spectacle, il y a le désir de faire vivre une créature qui a un grand front et un ventre gonflé. Je ne sais pas d'où me vient cette idée. Je sais juste qu'elle est venue me chatouiller. Je savais, dès le départ qu'il y aurait aussi cette autre figure très sombre, au premier abord moins importante, mais dont le rôle prendrait finalement de l'envergure.

02_Y.H.

Comment la première image de la créature principale a-t-elle évolué au cours du processus ?

E.L.

Le processus a duré presque une année. J'ai commencé par des artifices très simples : mettre un coussin sur mon ventre et poser sur ma tête un chapeau de clown volumineux et rempli de choses diverses. Ensuite, avec mon costumier, nous avons réfléchi aux moyens de rendre

08/

l'image plus organique, aux matériaux à utiliser. Progressivement, la créature est apparue et le spectacle s'est développé. Comme le spectacle allait être joué plus d'une fois, le costume devait durer dans le temps. Le coût du latex est cher. Pour la conception de la créature, il a donc fallu aussi tenir compte de la réalité matérielle et économique de la scène.

03_Y.H.

Dans *Titans*, comment s'est développée la relation entre les deux personnages, la créature que vous interprétez et cette autre figure sombre ?

E.L.

Au départ, j'ai demandé à un très bon ami, dont j'admire le travail de performeur, de participer aux répétitions pour mettre à l'épreuve de la scène certaines de mes idées. Nous nous sommes mis au travail, même si je savais déjà qu'il ne pourrait pas m'accompagner jusqu'au terme de cette aventure. Nous nous sommes laissés emporter par le plaisir du jeu, en partant de choses très simples. Comme pour chacune de mes créations, j'ai filmé les séances de travail et je les regardais en fin de journée. Je choisisais les idées qui me paraissaient contenir de la matière, du potentiel. Le lendemain, nous reprenions le jeu à partir de ces éléments. Je n'ai aucune idée préconçue. Durant la phase de création, je ne m'interroge pas de manière intellectuelle sur la relation qui existe entre les personnages, sur leur origine, sur leur identité. Je fais plutôt des considérations de type général. Je me dis : « Ce sont probablement deux dieux qui se trouvent dans l'univers. L'un est noir, toujours caché et il a beaucoup de pouvoir. L'autre est très bruyant ». C'est ça le point de départ. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas la relation entre ces deux figures mais comment elles vont transformer ensuite un morceau de sagex en moto, par exemple.

08/04_Y.H. En quoi les personnages de Titans sont-ils des archétypes ?

E.L. Ces figures sont archétypales pour moi parce qu'elles sont toutes deux issues du spectre des dieux. Il y a un aspect mythologique. Elles n'appartiennent à aucune société. Leurs origines sont très lointaines et elles sont seules dans l'univers.

05_Y.H. Comment parvenez-vous à réaliser un spectacle si riche de significations alors que vous semblez essentiellement mû par un esprit ludique ?

E.L. Après avoir joué et trouvé des idées qui me plaisent vraiment, je dois encore beaucoup travailler afin d'être en mesure de les répéter, de les sublimer. Ça ne se résume donc pas à un seul moment de plaisir du jeu en répétition. Il faut trouver le son et la lumière qui accompagnent chacun de ces moments. C'est en revenant à l'improvisation initiale, en la répétant, que le sens se révèle. D'une certaine façon, les idées infusent en moi. Progressivement, elles deviennent plus substantielles et des liens se forment entre elles. Un monde se développe sans que j'en sois vraiment conscient. Comme il s'origine en moi et que j'en suis le principal créateur, j'ai l'espoir qu'il trouve au final sa cohérence, même s'il est composé à partir d'idées qui semblent éparses.

06_Y.H. Comment faites-vous pour que la signification de vos spectacles reste ouverte ?

E.L. Je fais une allergie aux sens fermés. Chaque fois qu'il n'y a qu'une seule réponse bien spécifique, je deviens sceptique et résistant. Je n'aime pas les postulats, ni les grands récits, du type : la Grèce est un symbole de démocratie ; les Allemands sont des gens froids ; la Suisse fonctionne comme une horloge bien huilée... Ces clichés – qui sont banals, mais sur lesquels nous calquons parfois nos vies – peuvent

08/ être très problématiques. C'est pour ça que j'essaie de ne pas imposer une signification. Je n'y parviens pas toujours. Mais parfois je crois que ça fonctionne. C'est ainsi que chaque personne peut comprendre des choses différentes pour une même scène.

07_Y.H. Comment se fait-il que la performance trouve une unité malgré l'absence de narration ?

E.L. Je ne sais pas si elle a une unité. Je l'espère, mais c'est au public de le décider. Je ne m'attends pas à vivre une expérience facile lorsque je vais voir une performance. Je n'ai pas envie de rester dans une zone de confort, de voir un spectacle où les scènes ont un début, un milieu et une fin et d'où je peux sortir en disant : « J'ai compris. Voilà le sens de ce que j'ai vu ». J'aime voir des choses dont le sens n'est pas forcément clair, mais qui sont capables de me tenir en haleine.

08_Y.H. Comment avez-vous arrêté l'ordre des séquences ?

E.L. C'est un processus fait de tentatives, de réussites et d'échecs. J'aime ouvrir mes répétitions à des amis de confiance. Je me réjouis d'entendre ce qu'ils ont perçu. Leurs retours m'informent sur ce que je suis en train de créer.

09_Y.H. Avez-vous rencontré une difficulté particulière lors de la création du spectacle ? Si oui, comment l'avez-vous résolue ?

E.L. Il y a eu plusieurs difficultés. La première est que j'ai voulu réutiliser un langage qui avait fonctionné dans mon premier solo : un langage qui était fait de corps, de mouvements, d'accessoires, de lumière et de sons. Il s'agissait de le faire à une plus grande échelle et avec un partenaire de scène. Allais-je trouver quelqu'un qui me suivrait dans mon enthousiasme ? C'est après de nombreuses sessions de répétitions que j'ai choisi la personne qui pourrait

08/

incarner parfaitement la créature fine, grande et aérienne que j'imaginai. Je ne savais rien de cette personne. Je connaissais uniquement son physique et sa façon de bouger. Par chance, nous étions à 100% compatibles. Ça a été un vrai challenge pour moi. Le fait que je ne sache pas ce que je voulais raconter précisément représentait pour moi un autre défi. J'avais des idées de scènes mais je ne savais pas comment les agencer pour proposer un voyage qui mène d'un état à un autre de façon organique.

10_Y.H.

Pourquoi vous importe-t-il de travailler dans vos créations à partir des notions de transformation et de ridicule ?

E.L.

Nous nous transformons à chaque instant, mais nous ne nous en rendons pas compte. La transformation entre moi enfant et moi tel que je suis aujourd'hui est extrême, mais elle a été lente. La transformation fait avancer la vie. On devient ce qu'on mange et on sera mangé à notre tour. Voilà ce qu'est la transformation pour moi. Je joue en fait avec une chose familière, inscrite dans notre ADN. Au lieu de laisser mon corps se transformer lentement, je le fais d'une façon extrême sur scène : je me fais pousser un gros nez, par exemple. Je ne transforme pas seulement le corps, je transforme aussi les objets, en prenant par exemple une lampe pour en faire un vaisseau spatial. La poésie commence peut-être au moment où ces éléments peuvent prendre des formes différentes sous nos yeux. Le ridicule surgit au moment où, par exemple, on surprend quelqu'un avec le pantalon baissé, au moment où est révélé le fait que nous sommes des créatures très vulnérables dans un monde qui nous demande d'être forts. Recourir au ridicule, pour moi, ce n'est pas me moquer des créatures, mais rire avec elles. Nous rions parce que nous nous reconnaissons dans ce que nous voyons et non

08/

parce que nous nous sentons supérieurs. Je fais le portrait de telles créatures parce que je me sens encore plus ridicule et désespéré qu'elles. Je ne les juge pas, je les aime. La transformation et le ridicule parlent de la nature humaine. C'est pour ça qu'elles sont importantes pour moi et me touchent profondément.

11_Y.H.

Quels éléments appris durant votre formation d'acteur nourrissent vos créations actuelles ?

E.L.

Durant ma formation, j'ai appris à utiliser les outils que sont ma voix et mon corps. Ce qui m'est très utile aujourd'hui. J'ai rencontré un professeur qui nous encourageait à improviser et à aiguiser notre imagination. J'ai compris que la pratique de la scène était un artisanat très difficile. Il faut aller en répétition avec légèreté et plaisir, comme un enfant. Mais quand on veut recréer un moment d'inspiration, le partager avec d'autres, pouvoir le faire revivre, il faut alors avoir la précision et la persévérance d'un bon chirurgien.

via Skype

29 décembre 2018

Thème « Parvenir à lâcher prise pour m'investir pleinement dans mon jeu. »

Espace Le mur

Texte(s) Yann Verburgh, H.S. Tragédies ordinaires



09/ M.R. **MAXIME REICHARD**

M.P. **MARC PAQUIEN**
metteur en scène

[français]

Dans le cadre de mon cursus de formation aux Teintureries, j'ai suivi deux ateliers dirigés par le comédien et metteur en scène français Marc Paquien : en première année sur Les Amoureux dans le théâtre de Molière et dans celui de Marivaux ; en deuxième année sur Electre de Sophocle dans la traduction d'Antoine Vitez. J'ai été intéressé par l'aisance avec laquelle Marc Paquien se saisit d'un texte, laisse infuser les mots d'un auteur pour les sculpter ensuite à sa façon. Aussi, j'ai voulu m'entretenir avec lui afin de mieux cerner quelques étapes de son itinéraire artistique ainsi que son rapport au texte, à la direction d'acteurs et à la mise en scène.

09/01_M. R.

Quel lecteur étiez-vous enfant et quel intérêt aviez-vous pour la littérature ?

M. P.

Quand j'étais enfant, je dévorais les livres, plus que maintenant. J'ai de la chance parce que je viens d'une famille bourgeoise et cultivée. Pour moi, c'était donc naturel d'avoir des livres à la maison. J'ai appris à lire en lisant *Le Monde*. J'avais huit ou neuf ans, quand j'ai commencé à lire le journal. Je viens d'une famille où la lecture était accessible. J'ai plein de copains pour qui ce n'était absolument pas le cas. Ils ont dû faire trois fois plus de boulot pour aller vers la littérature, pour y prendre goût. Il y avait une librairie en bas de chez moi, je prenais des livres et je disais : « Ma mère passera payer ». Il y a plein de livres que j'ai lus trop jeune. Vraiment. Je pense avoir ainsi raté plein de pans de la littérature. J'ai eu plus de mal avec certains grands classiques. Tout ce qui était trop scolaire m'intéressait moins. J'étais surtout un lecteur de théâtre. Quand je suis arrivé en sixième, j'avais déjà lu tout Molière.

02_M. R.

L'attrait que vous aviez pour le théâtre durant votre enfance ou votre adolescence était-il associé au plaisir d'entendre des mots ?

M. P.

C'est complètement par hasard que j'ai commencé à faire du théâtre au collège, en sixième. Ça a été une révolution totale dans ma vie. Je venais de perdre mon père. J'étais un enfant un peu seul et le théâtre a été très concrètement une sorte de bouée de sauvetage. Faire du théâtre, c'était d'abord jouer, puis découvrir que lorsqu'on joue, on joue avec les mots. Ce n'est que peu à peu que j'ai découvert un rapport au langage. Ce rapport au langage est maintenant constitué en moi. Je connais mon propre instrument. Entre dix et douze ans, je suis allé à la Comédie-Française et j'ai découvert aussi le plaisir des mots en étant spectateur. Je devais assister à une représen-

09/

tation des *Caprices de Marianne* de Marianne de Musset, avec le comédien Francis Huster, mais il s'était blessé. Le spectacle avait donc été remplacé par *Partage de midi* de Paul Claudel avec Ludmila Mikaël dans le rôle d'Ysé. Je me souviens qu'elle disait à un moment : « Il est à vous Mesa ce beau rocking chair en or ». Je ne comprenais pas comment on pouvait parler d'un rocking chair en or... Ces mots-là ont trouvé un écho en moi. J'ai commencé à comprendre alors que le langage n'était pas là pour dire seulement des choses réalistes, mais qu'il ouvrait sur un autre monde, et que cet autre monde pouvait, par exemple, être un rocking chair en or. De plus, je trouvais osé la manière dont Ludmila Mikaël disait cette phrase. C'était incroyable pour moi de voir sur scène cette femme avec une telle beauté transcendante. Par la suite, j'ai découvert qu'on pouvait jouer avec le langage. J'ai commencé à comprendre aussi ce qu'est le style d'un auteur, pourquoi on est démuni quand on lit Marguerite Duras pour la première fois... Peu à peu, j'ai laissé le langage me saisir. C'est bien de ça dont il s'agit : laisser le texte venir à soi. Le seul moyen d'aborder le langage, ce n'est pas d'en prendre possession, mais d'accepter qu'il prenne possession de soi. Je crois que les mots m'ont permis de vivre dans une espèce de rêve de théâtre, de rêve d'acteur. Souvent, je décide de mettre en scène un texte parce que des mots trouvent un écho en moi. J'ai lu *Du ciel tombaient des animaux* de Caryl Churchill. Sur la première page figure cette réplique : « Je marche dans la rue derrière, j'entends trois femmes parler derrière une palissade alors j'entre ». En lisant ces mots, je savais que j'allais mettre en scène cette pièce. Les mots sont comme une clef intérieure. Ce qui est important pour moi, ce n'est pas de mettre en scène *Hamlet*, par

exemple, mais ce que les mots portent en eux, ce qu'ils m'évoquent, cet ailleurs vers lequel ils m'emmènent. Les mots assemblés finissent par former une langue. Tout grand poète, tout grand auteur invente une langue. Par ces simples mots « alors j'entre » Caryl Churchill invente de la langue.

Ça paraît réaliste. Ça paraît banal. Ça paraît simplement quotidien. Et elle travaille justement sur cet archi-quotidien, le creuse et propose une autre manière de parler du monde. Comme l'a fait Claudel en écrivant: « il est à vous Mesa ce beau rocking chair en or ». Chaque auteur, à sa manière, en inventant une langue, raconte le monde.

03_M. R.

Votre amour de la littérature a-t-il été déterminant dans le choix de faire du théâtre ? Plus que les mots même, ce sont les acteurs qui ont été déterminants. Quand j'étais petit, j'avais vu Molière, le film d'Ariane Mnouchkine et je me suis mis à rêver. J'étais fasciné par le mystère de la scène, par le mystère de l'acteur. Un mystère total. Je trouve que les acteurs ne sont jamais honorés. Comme disait le metteur en scène Antoine Vitez: « Aïmons nos acteurs ». Il y a quelque chose de tellement fou, de tellement mystérieux, de tellement émouvant dans ces vies dédiées au théâtre. Dédier sa vie au théâtre, c'est un sacerdoce. Michel Bouquet dit que nous sommes esclaves de ça. Je suis d'accord avec lui. Je pense que le théâtre est une espèce de force étrange qui nous rend esclave. Je voulais devenir acteur dès le lycée. Mais j'ai mis très longtemps avant de faire de la mise en scène. C'est en rencontrant le théâtre d'Antoine Vitez, de Giorgio Strehler, en voyant de très grands spectacles que j'ai commencé à comprendre à quoi servait la mise en scène.

M. P.

09/04_M. R.

En tant que metteur en scène, travaillez-vous tous les styles de textes de la même manière ?

M. P.

Pour moi, la seule manière d'aborder un texte, c'est de faire silence, d'écouter. Chaque texte se présente comme une aventure particulière. Il s'agit aussi de tenir compte du nombre de comédiens à diriger ainsi que de la maîtrise que l'on a de la langue d'un texte. Par exemple, la première fois que j'ai mis en scène Jon Fosse, avec *Et jamais nous ne serons séparés*, j'ai dû m'accrocher. Je ne comprenais absolument pas comment gérer cette langue. J'ai cherché à comprendre, à créer quelque chose et j'ai finalement trouvé une clef textuelle, une clef musicale, une clef sonore. Quand j'ai mis en scène *La Locandiera* de Goldoni, où il y avait de nombreux changements de décors, j'ai été obligé de préparer mon chemin, de savoir par avance comment j'allais m'y prendre. J'ai décidé de mettre un mur en fond de scène et d'indiquer les différents lieux de l'action par des changements de meubles, par une chaise ou une table qui était déplacée. Ce principe scénographique était aussi un principe dramaturgique. Il allait influencer bien évidemment sur le jeu des acteurs et signifier que l'important, c'est l'humain. Ce parti pris initial était déjà suffisamment fort pour me laisser ensuite le temps de chercher pendant les répétitions, de me demander: que mettre sur scène ? Pourquoi ? Comment travailler avec les comédiens ?

05_M. R.

Dirigez-vous de la même manière un comédien en formation ou un comédien professionnel ?

M. P.

Bien sûr, c'est différent de travailler avec un comédien en formation ou avec un comédien professionnel, parce que je ne suis pas là pour les mêmes raisons. Mais peut-on dire que l'on dirige un acteur ? Je ne crois pas qu'on puisse lui imposer quoi que ce soit. Ou alors

on le fait à la manière d'un chef d'orchestre en disant : « Excuse-moi, mais là, sur le sens, c'est moi qui ai raison. Désolé, je fais la mise en scène. Et c'est ma vision. C'est à prendre ou à laisser ». En fait, ce qui m'importe, c'est d'accompagner, de chercher avec l'acteur, de chercher ensemble. Pas par gentillesse, mais parce que je crois que c'est plus efficace finalement. Et puis, de toute façon, il existe aussi des acteurs qu'on ne dirige pas, mais qui dirigent, qui imposent – dans le bon sens du terme – une direction. On apprend aussi avec eux. Car ce qu'ils sont accompagne le travail de mise en scène. Quand on est face à une comédienne comme Ludmila Mikaël, on ne va pas lui expliquer comment jouer la comédie. On est là pour essayer, à travers son être, de faire éclore de la langue une vision. On est aussi là pour l'accompagner. Ludmila Mikaël est une actrice qui a la culture du metteur en scène. Elle demande beaucoup au metteur en scène.

Elle a besoin de recevoir des notes. Elle a besoin de cet écho-là. Il y a, par ailleurs, des acteurs qui ont besoin que l'on soit plus silencieux avec eux. Par exemple, André Marcon, si je suis trop sur son paletot, va me dire à un moment : « Lâche moi ! ». Ou du moins, il va me faire comprendre que je ferais mieux de me taire pendant dix minutes, pendant un quart d'heure. Quand je vais dans une école, c'est pour apprendre aux comédiens en formation des choses, pour les mettre sur le chemin, pour les scruter, pour les observer. Entre deux indications à donner, je suis tout le temps à me dire : pour lui ou pour elle, à l'instant, qu'est-ce qui est le plus efficace ? Qu'est-ce qui est le plus généreux ou le plus percutant ? Qu'est-ce qui est le plus accompagnant ? En tant que professeur, je dois aussi comprendre comment une personne s'insère dans le groupe, de quoi

elle a besoin : d'un coup de pied au cul ou qu'on lui fiche la paix ? Dans une école, je suis là pour faire éclore les choses, pour que la personne en formation se trompe ou se casse la gueule, peu importe tant que je la tiens et qu'elle n'est pas en danger. En fait, je n'aime pas le mot formation. Je n'ai pas l'impression que l'on se forme, mais qu'on change, qu'on se réinvente, qu'on se cherche, qu'on se met des défis en tant qu'acteur. Il y a des acteurs qui n'avancent jamais, qui restent du début à la fin pareil. Et il y a des acteurs qui avancent, parce qu'ils vivent.

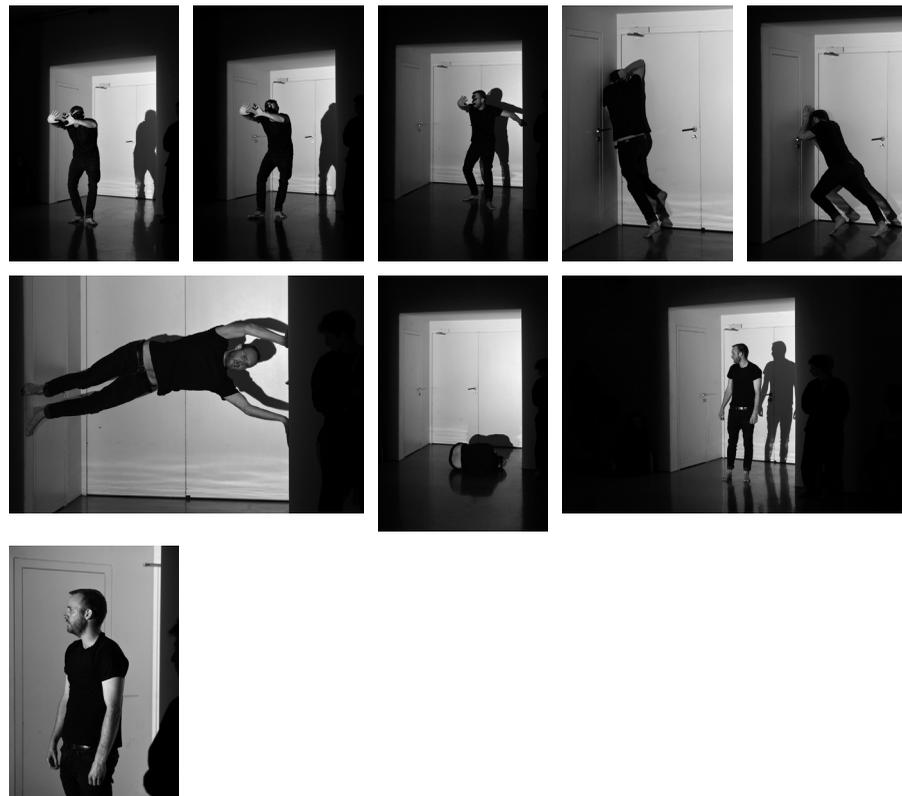
Paris

13 janvier 2019

Thème « Être et ne pas faire, réussir à être présent, ouvert, disponible pour donner mon texte tout en étant moi-même. »

Espace Le sol

Texte(s) Gérard Depardieu, Monstres (Les idées des autres)



10/ N.R. **NICOLAS ROUSSI**

D.L. **DENIS LAVANT**
acteur

[français]

C'est en regardant les films de Leos Carax que j'ai découvert Denis Lavant. J'ai très vite été fasciné par cet acteur. Sa présence unique, sa faculté de transformation corporelle et sa fragilité m'ont bouleversé. En avril 2018, j'assiste à une représentation du spectacle Monarques au théâtre 2.21 à Lausanne. Une rencontre est organisée avec les étudiants de ma promotion au cours de laquelle Denis Lavant nous parle de la manière dont il aborde le jeu.

Il décrit comment il parvient à canaliser son énergie corporelle - puissante et intuitive - et à la mettre au service d'un texte. Cette manière d'envisager le jeu est entrée en résonance avec ma propre conception du travail d'acteur. C'est pour en apprendre davantage sur son processus de travail et de jeu que je me suis entretenu avec Denis Lavant.

10/01_N.R.

D.L.

Comment en êtes-vous arrivé à être comédien ? C'est une longue histoire. J'ai toujours eu un certain don pour le mouvement, pour tomber, pour sauter... J'ai une énergie physique assez fulgurante. Très tôt, j'ai été attiré par le cirque, l'acrobatie, la chute, le comique, le comportement excentrique. J'ai aussi été attiré par le mime Marceau. Lorsque j'étais adolescent, j'ai suivi un atelier d'expression corporelle donné par Sylvie Bollot, dans une Maison de la Jeunesse et de la Culture en banlieue. C'est là qu'en faisant des petites pantomimes, j'ai fait mes premiers pas dans l'expression dramatique, et c'est à ce moment-là que j'ai fait ma première rencontre avec la scène. Parallèlement, je cultivais un certain goût pour la parole poétique, pour la pensée mise en images et en mots, pour la sculpture du mot, des sons, de l'imagerie donnée par les sons et l'esprit. En banlieue, par la suite, j'ai fréquenté un groupe de théâtre dirigé par un professeur d'histoire et de géographie, qui était passionné de théâtre. Avec lui, nous étions totalement libres. Et cela m'a convaincu de devenir comédien. J'ai appris seul les prémices des arts du cirque, le jonglage, la musique, l'acrobatie au sol, tout ce que je pouvais faire par moi-même. Je me suis dit que je devais acquérir ce que je ne connaissais pas, ce que je ne maîtrisais pas, à savoir le rapport au texte dramatique écrit, au personnage, à l'interprétation. Ce que j'obtenais spontanément avec le mouvement, je devais alors l'acquérir avec la parole. J'ai donc suivi plusieurs formations dans des écoles conventionnelles, d'abord à la Rue Blanche, c'est-à-dire à l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT), puis au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris.

10/02_N.R.

D.L.

Dans ces écoles, avez-vous appris à coordonner le travail sur la voix et le corps ?
Au Conservatoire, j'étais très à l'aise dans les cours de danse ou d'escrime. Durant les cours d'interprétation, ma première tendance était de bouger, mais je ne savais pas comment canaliser mon énergie pour la mettre au service du texte. Mon énergie explosait d'abord physiquement. Le texte passait en arrière-plan. J'ai beaucoup tâtonné et, souvent, je me suis cassé la voix. C'était compliqué d'allier ces deux énergies, à savoir l'énergie physique, qui était très présente chez moi, et une énergie plus intellectuelle, cérébrale, émotionnelle, liée à la pensée d'un auteur. Certains acteurs arrivent spontanément à relier ces deux énergies. Mon premier langage, c'est le corps, le geste, le mouvement. J'aurais pu être danseur plutôt que comédien. Mais j'ai choisi d'être comédien en me nourrissant de la danse. Je me suis efforcé de raccorder l'énergie du corps à l'énergie de la voix. Le geste, c'est bien moi qui le produis, mais ce geste est à l'extérieur de moi. Je peux donc avoir un regard sur mon geste, une sensation de mon geste : l'apprécier, le modifier, le sculpter, lui donner une intensité, une rapidité. La parole, c'est mystérieux. Les mots ont un poids. C'est, à mon sens, assez paniquant voire très intimidant car nous sommes préoccupés par ce qui va sortir, par le niveau vocal, par la densité et la justesse de la parole, par la voix elle-même. Pour moi, le rapport à la parole est encore plus impressionnant au cinéma. Lorsque je suis devant une caméra, je dois incarner un texte que j'ai dû répéter seul. Au théâtre, nous pouvons nous tromper durant les répétitions, nous pouvons faire résonner la parole, faire sonner le texte, le sculpter. Le jour de la représentation, même si c'est complètement différent, on se souvient de ce qui a été répété,

de ce qu'on a donné comme intensité car il existe une mémoire qui passe par l'oreille. Pour comprendre mon rapport à la voix, à son cheminement, j'ai réfléchi au rapport émotionnel. Si je m'approprie le texte et qu'il me touche – même si ce texte a été écrit par quelqu'un d'autre - je vais dire ce texte sans penser à ma voix. Car, lorsque nous sommes pris par une émotion, nous ne nous demandons pas quelle est la structure d'une phrase, ni comment elle sonne. Il n'y a pas de distance lorsque nous sommes pris dans un mouvement émotionnel. Les premiers rôles qu'on m'a confiés étaient des rôles muets. Dans la mise en scène par Antoine Vitez d'Orfeo de Monteverdi, j'étais un personnage muet qui évoluait au milieu des chanteurs. C'était facile. Antoine Vitez m'a demandé ensuite, dans Hamlet, d'être la reine de comédie dans la scène du théâtre dans le théâtre. Il y avait beaucoup de pantomime, c'était donc pour moi le bonheur total. J'avais aussi du texte, mais il était stylisé. Par la suite, à chaque fois que j'avais des rôles parlants, ils me convenaient. L'un de mes premiers rôles à texte était le personnage d'Hyppolyte dans L'Idiot de Dostoïevski. C'est un personnage qui tousse, qui souhaite faire une grande déclaration, qui ennuie tout son monde. Il est un anarchiste, un nihiliste... Et cela me parlait complètement. Je n'avais pas à réfléchir, j'endossais parfaitement le propos.

03_N.R. Il s'agit donc de trouver la bonne émotion pour que la voix sorte de manière juste ?

D.L. Pour que la voix soit juste, il s'agit d'être en phase. Le rapport à la parole, à la sincérité, passe par l'émotivité et aussi par l'imaginaire. Faire le lien entre le son, la parole, la sensation et l'objet qui est nommé, peut être autant abstrait que concret. Le fait d'être sensible aux textes poétiques m'a beaucoup servi. La

parole marche tel un appareil de projection de cinéma. C'est-à-dire que l'on donne à voir de l'image et pas simplement de la pensée intellectuelle. En poésie, c'est flagrant. Quand on lit Rimbaud ou Baudelaire, c'est un amassé d'images qui retenti. C'est par la posture que le lien se fait entre les deux langages. Si je suis dans la bonne posture, même si c'est inconfortable, je suis alors en phase avec l'émotion du texte, avec sa rhétorique, son adresse, et la voix sort de manière juste. Le sens est déposé dans les mots, dans le choix des mots, dans la syntaxe.

04_N.R. Comment nourrissez-vous votre rapport au texte ?

D.L. Le texte est un matériau. Il y a des choses qui ne sont pas complètement définies, qui doivent mûrir, infuser, s'approfondir, elles peuvent aussi s'éclaircir par un accident, grâce à une émotion du quotidien. Mon rapport au texte passe par le filtre de ce qui me préoccupe au moment présent : un sujet, un personnage, un texte, un écrit. Il y a des hasards qui marquent. Je suis actuellement en train de répéter Le sourire au pied de l'échelle. Ce texte d'Henry Miller parle d'un clown qui quitte le cirque parce qu'il est lassé de faire rire les gens. Si j'ai cultivé l'univers du cirque en faisant de l'acrobatie ou en jouant des petits instruments de musique, je n'ai jamais joué de clown. C'est sur ce rôle que je polarise mon attention en ce moment. Il y a peu, je marchais tout en étant dans mes pensées et, en passant devant une boutique, je suis interpellé par un homme. Je réponds « Bonjour » à ce que j'avais pris pour un « Bonjour ». Cet homme me dit alors : « Vous avez été clown ? ». Etonné, je lui réponds « Non, je suis comédien ». Cela prouve qu'inconsciemment quelque chose s'était mis à travailler en moi. Il faut se faire confiance, s'ouvrir au hasard, laisser place à l'incident, non seulement

au moment des répétitions, des représentations, mais aussi dans le quotidien.

05_N.R.

Préférez-vous vous exprimer par l'intermédiaire du théâtre ou du cinéma ?

D.L.

Je préfère être comédien de théâtre parce qu'il y a toujours quelque chose de l'ordre du merveilleux qui se réalise. J'aime bien ce quelque chose qui se façonne sur une scène et qui est différent soir après soir. Je ne renie pas du tout le cinéma. J'ai eu la chance d'en faire avec de grands cinéastes comme Leos Carax, par exemple. Mais je trouve qu'au cinéma, en tant que comédien, nous sommes extrêmement tributaires du regard de celui qui filme, du maître d'œuvre, du réalisateur ou du réalisateur-auteur. Le théâtre me pousse davantage à me dépasser, à aller à la rencontre du texte, d'un style. La personnalité de l'auteur est déposée dans l'écriture, dans la syntaxe, dans les respirations du texte. J'en suis persuadé. Lorsque l'on part vraiment à la rencontre de l'écriture d'un auteur, on trouve intuitivement le travail de l'expression corporelle. On sculpte les mots comme on sculpte son corps.

Paris

6 janvier 2019

Thème « Comment trouver une force tranquille en travaillant la détente et le relâchement corporel ? »

Espace Le sol

Texte(s) Leos Carax, Boy meets girl



11/ A.V. **AMÉLIE VIDON**

E.D. **EVELYNE DIDI**
actrice

[française]

En janvier 2017, lors de ma formation préprofessionnelle à la section théâtre du Conservatoire de musique de Genève, j'ai suivi un stage sur Le Bouc de Fassbinder dirigé par Evelyne Didi. Je garde de cette expérience un souvenir mémorable tant cette actrice au parcours impressionnant a su partager avec nous un plaisir du jeu qui tient de l'évidence autant que de l'authenticité. J'ai souhaité la rencontrer pour évoquer quelques étapes de son itinéraire artistique ainsi que son goût pour le théâtre qu'elle sait transmettre aux comédiennes et comédiens de tout horizon.

11/01_A.V.

E.D.

Comment le théâtre est-il apparu dans votre vie?

Il y a un petit film Super 8 que je regarde de temps en temps, c'est mon père qui filme mon petit frère. Je m'approche de lui, je lui donne une tape, je fais semblant de lire un livre que je tiens à l'envers, je fais une roulade maladroite. J'avais six ou sept ans et il y a déjà là toute une maladresse qui m'est restée jusqu'à aujourd'hui. J'avais un oncle aussi, chaque fois qu'il me voyait, il me disait « tomate » et je me mettais à rougir. Un mot agissait sur moi physiquement. Quand j'y pense, c'est peut-être là qu'est né mon désir de théâtre. Quand je suis arrivée en sixième au lycée, il y avait un club de théâtre. C'était Huguette Bouchardeau, une professeure de philosophie, qui s'en occupait. Elle nous emmenait voir des spectacles marquants comme *L'Arlequin de Strehler*. Plus tard, elle est devenue ministre. Pour moi, devenir actrice, ce n'était pas du tout envisageable. C'était un rêve. À dix-huit ans, j'ai rencontré une metteuse en scène anglaise, *Chattie Salaman*, qui voulait mettre en scène *Macbeth* en anglais. J'ai participé à son projet en jouant *Lady Macbeth*. C'est comme ça que tout a commencé. Dans le public, il y avait par hasard le metteur en scène *Alain Françon* et *Jean Dasté*. Tous les deux m'ont proposé d'aller travailler avec eux. J'ai d'abord suivi *Jean Dasté* et il m'a engagée à la Comédie de Saint-Étienne comme actrice stagiaire deuxième année. C'était une incroyable personnalité de théâtre et de cinéma. Il était pour moi celui qui avait joué dans *Zéro de conduite* et dans *L'Atalante*, des films de *Jean Vigo*. Je voyais comment il était avec tous ceux qu'il rencontrait dans la ville de Saint-Etienne. Tout le monde lui disait : « Bonjour, Monsieur Jean ». Quand je répétais, il venait vers moi et me disait toujours gentiment : « Ne t'inquiète pas, tu y arriveras

11/

toujours ». J'avais vingt-trois ans quand j'ai rencontré *Klaus Michael Grüber*, avec sa vision, sa folie, sa poésie, sa radicalité. C'était pour sa mise en scène du *Faust* de *Goethe* à la *Salpêtrière*. Ça a été un choc total. Il ne parlait pas beaucoup et en italien, mais tout était clair.

02_A.V.

Vous avez joué dans la troupe constituée par *Jean-Pierre Vincent* durant ses années de direction du Théâtre National de Strasbourg (TNS). Quels souvenirs gardez-vous de cette période?

E.D.

C'était un véritable collectif artistique. Cette troupe a aussi travaillé avec d'autres metteurs en scène comme *André Engel* ou *Michel Deutsch*, avec des dramaturges, des philosophes comme *Jean-Luc Nancy* et *Philippe Lacoue-Labarthe*. La parole circulait entre nous. Les acteurs étaient choisis par cooptation mais on n'allait pas chercher quelqu'un pour tel rôle, mais pour la troupe. C'est pas du tout pareil. Cette aventure a duré huit ans. Moi, je me sens bien au milieu d'un groupe. Le TNS avait tissé des liens forts avec la ville. Avec *André Engel*, nous jouions hors des théâtres : nous inventions des fictions à partir de différents lieux de la ville, et nous les jouions dans ces différents lieux. Quand *Jean-Pierre Vincent* a quitté le TNS pour devenir l'administrateur de la Comédie-Française, mon histoire avec des groupes s'est arrêtée. Nous nous sommes retrouvés, comme on dit, dans la nature. Mais grâce à ça j'ai pu travailler avec, entre autres, *Bob Wilson*, *Matthias Langhoff*.

03_A.V.

Comment expliquer ces diverses opportunités qui vous ont été offertes de jouer aussi bien au théâtre qu'au cinéma sous la direction de personnalités étrangères, telles que *Klaus Michael Grüber*, *Matthias Langhoff* ou encore *Aki Kaurismäki*?

Je ne sais pas. J'ai peut-être une manière d'être actrice un peu particulière, pas tout à fait classique. J'ai fait peut-être huit spectacles avec Matthias Langhoff et je continue à le voir régulièrement. Il n'y a pas longtemps, il m'a dit : « Ce qui est formidable avec toi, c'est qu'à chaque fois que je te demandais quelque chose, tu faisais l'inverse ». Pour Kaurismäki, c'est une autre histoire. Quand je l'ai rencontré, j'avais vu tous ses films et c'était mon rêve de cinéma. Je n'imaginai même pas tourner avec lui. Le hasard a fait qu'il l'a su et dès la première rencontre au bistrot, il m'a dit : « Bonjour Mademoiselle, voulez-vous être Mimi dans *La Vie de Bohème* ? »

Vous avez mené pendant trois ans un parcours autour de Fassbinder avec la troupe permanente de l'Établissement de service et d'aide par le travail (ESAT) La Bulle Bleue de Montpellier. Avec une équipe composée de comédiens en situation de handicap et des comédiens issus des Cours Florent de Montpellier, vous avez présenté une déambulation intitulée *Huit heures ne font pas un jour*. Que retenir de cette aventure ?

Maintenant, mon pays, c'est chez les fous... C'est incroyable de sentir ça alors que je fais du théâtre depuis cinquante ans. Je regarde travailler les acteurs de la Bulle Bleue et je me dis : « C'est mon école ! Je suis enfin à l'école ! » Ils m'impressionnent. Ils m'émeuvent. Quand ils sont dans le cœur des problèmes ou dans la langue ou dans une situation, ils ont un tel rapport au temps que le chemin pour comprendre une situation ou un rapport humain est immédiat. Même s'il faut toujours retravailler, chercher. Ils ont assez à faire avec leur lourde pathologie pour ne pas s'occuper de « Qu'est-ce qu'on attend de moi ? Est-ce que je suis un bon acteur ? », ces questions qui nous

alourdissent, nous, acteurs. Ils éliminent tous les faux problèmes. Nous avons travaillé pendant trois ans sur toute l'œuvre de Fassbinder. Dès le début du travail, j'ai voulu garder une trace de cette histoire en réalisant un film. Je me suis retrouvée dans un endroit où j'avais la possibilité de toucher du doigt une utopie, me remettre à réfléchir d'une autre façon, à inventer, en dehors des modes, des pressions, en dehors de tout ce qui encombre ou qui fait peur. Pourquoi a-t-on peur quand on fait un spectacle ? Peur de ce qu'on va dire, de ce qu'on va penser de nous... C'est complètement idiot. Il faut avoir peur de la violence d'un État ou de la violence du rejet des autres ou d'autres choses vraiment importantes qui concernent la vie et pas le métier. Ceux que nous considérons comme des gens absolument pas conformes dans leur corps ou dans leur façon de penser ont une sacrée dose de choses à nous apprendre à tous les niveaux. Ils ont du courage, de la ténacité. Ils font parfois des efforts que nous ne pouvons même pas imaginer. Pour nous, tout est presque évident, on fait une première lecture, on parle des personnages. Avec eux, on va presque tout de suite droit au but. Au début, je n'avais absolument pas prévu de faire un spectacle. Je voulais voir ce qui se passait au jour le jour. Il n'y avait aucune obligation. Ce qui est rare. Nous avons créé en partant du lieu et de ceux qui étaient dans le lieu. On les appelle « handicapés », nous essayons de les réinsérer dans la société en leur proposant la réadaptation par le travail. Mais moi je ne veux pas du tout les réadapter. C'est moi qui veux m'adapter à eux.

Quelle part faites-vous à l'actrice que vous êtes lorsque vous réalisez une mise en scène et faites de la direction d'acteurs ?

Je ne peux pas mettre en scène un spectacle sans tenir compte du fait que je suis une actrice. Derrière toute actrice et tout acteur, il y a une personne vivante. C'est cette personne que je veux essayer de trouver. Chaque personne a une énergie à mettre en rapport avec une situation et un langage à chaque fois différent et toujours en fonction d'une autre langue qu'elle emprunte. Quand je regarde travailler les acteurs, je déborde d'idées. Si je fais du théâtre, c'est pour quitter ma fiction à moi, pour aller voir ailleurs. Ce n'est pas seul, mais avec les autres acteurs qu'on part vers cet ailleurs, qu'on se faufile dans d'autres fictions. Je m'en fous de voir un acteur qui veut me montrer qu'il joue bien. J'aime être étonnée par quelqu'un qui bouge dans l'espace en disant des mots qui deviennent énormes, qui me font pleurer, rire, penser à mille à l'heure et qui font sens.

Vous avez à ce jour près de cinquante ans de carrière...

Oui, c'est de la folie... J'ai peut-être une capacité à faire en sorte que le désir ne soit pas ranci. Je suis gourmande et j'ai toujours de l'appétit. J'ai pas mal d'énergie, ça m'aide aussi, car il faut avoir une certaine endurance. Surtout avec tous les rôles de mères dont je dois m'occuper depuis ces dernières années. Ces rôles de mères qui me foutent en pétard et me donnent beaucoup de travail pour faire fuir les clichés. Il m'importe de tordre les lieux communs qui se trouvent parfois dans les rôles qu'on me donne, pour que je ne m'ennuie pas. Depuis vingt ans, j'ai été invitée dans plusieurs écoles. Mais je ne suis pas pédagogue. Je raconte des histoires, je fais des spectacles avec eux. Je leur dis qu'il y a toujours une ouverture, un endroit possible pour chacun. Même si ce n'est pas pour tout de suite. Même si ce n'est pas au moment où on le veut.

Quand on éprouve profondément un besoin ou un désir, quand l'objet du désir passe près de soi, on l'attrape. Il faut cueillir ce qu'on peut. Je suis plutôt du côté des cueilleurs que des chasseurs. Je cueille. Je bouffe. Je ne sais pas si les cueilleurs précèdent les chasseurs. Je suis en fait très archaïque.

Paris

27 janvier 2019

Thème « Exister dans une simplicité. »

Espace Le sol

Texte(s) Hermann Hesse, Eloge de la vieillesse
(Harmonie du mouvement et de l'immobilité)



Crédits

Cette publication rassemble des extraits des entretiens réalisés par les étudiant.e.s de la Classe 2020.

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

Images tirées de l'Atelier Éléments-Solos dirigé par Emilie Blaser, metteuse en scène et comédienne.

Coordination :
Fanny Guichard

Design & typographie :
Tancrède Ottiger

Couverture :
Younès Klouche

Photographie :
Mathilda Olmi

Impression :
Presses Centrales Lausanne

Tirage :
800

Crédits

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 :

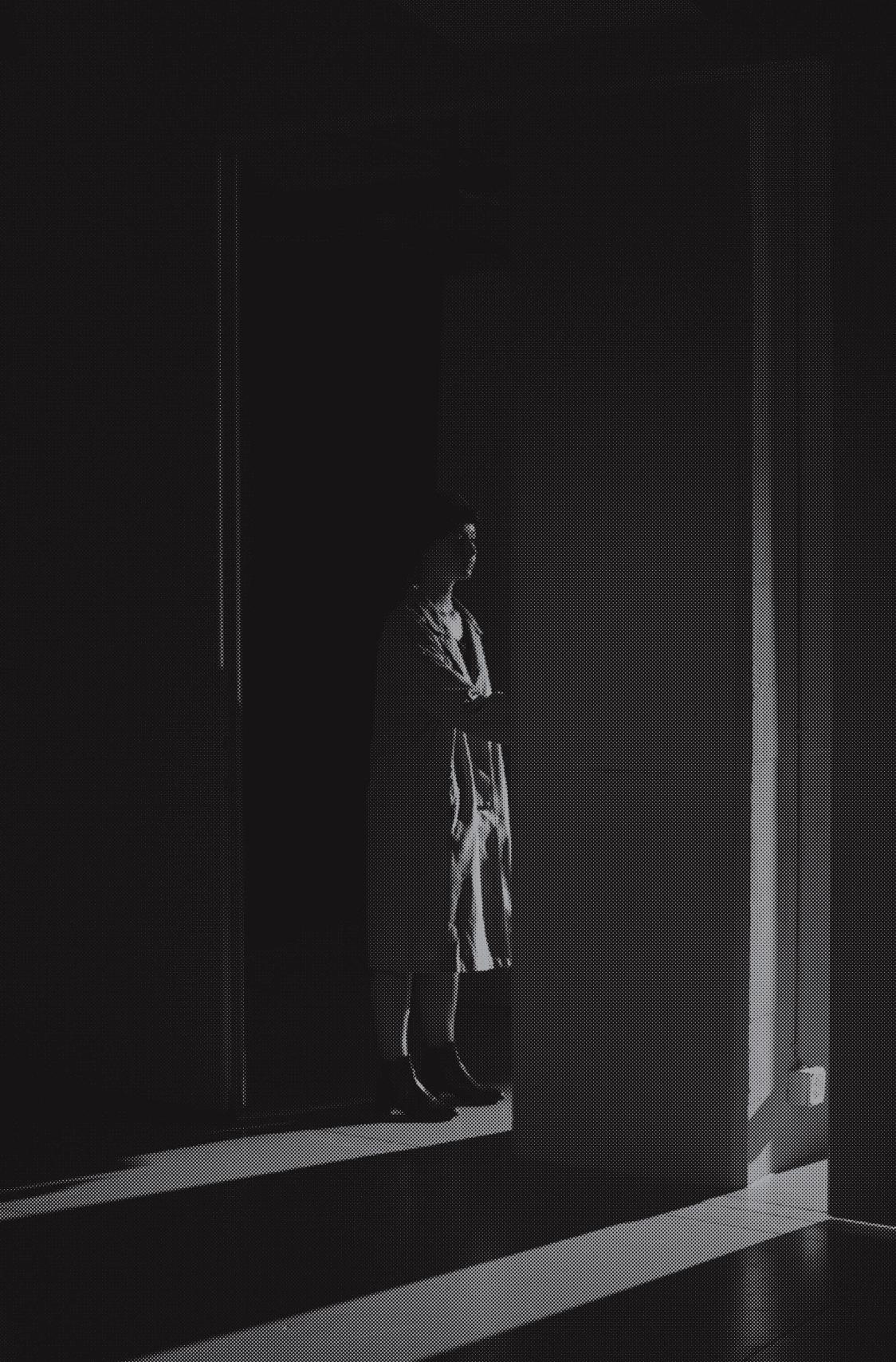
Fanny Guichard

Assistantes administratives :

Sylvie Berney

Annalisa Dellavia





















A black and white photograph of a bird sculpture, possibly a crow or raven, with its wings spread wide. The sculpture is positioned in the foreground, casting a shadow on the floor. In the background, a wall features a handwritten note on a piece of paper. To the left, a dark umbrella is partially visible. The entire scene is set against a light-colored wall and floor.

LUI TE VEUX LE METTRE
DANS MA SCENO
MAIS JE VOIS PAS OÙ?

Il s'appelle Thomas Jolly

avec

01/	Stéphanie Barbetta	Romeo Castellucci
02/	Benjamin Bender	François Gremaud
03/	Térence Carron	Tanya Beyeler
04/	Alenka Chenuz	Thomas Jolly
05/	Loïc Chevalley	Anne Dorval
06/	Giulia Crescenzi	Nacera Belaza
		François Chaignaud
07/	Diane Dormet	Euripides Laskaridis
08/	Yann Hermenjat	Euripides Laskaridis
09/	Maxime Reichard	Marc Paquien
10/	Nicolas Roussi	Denis Lavant
11/	Amélie Vidon	Evelyne Didi