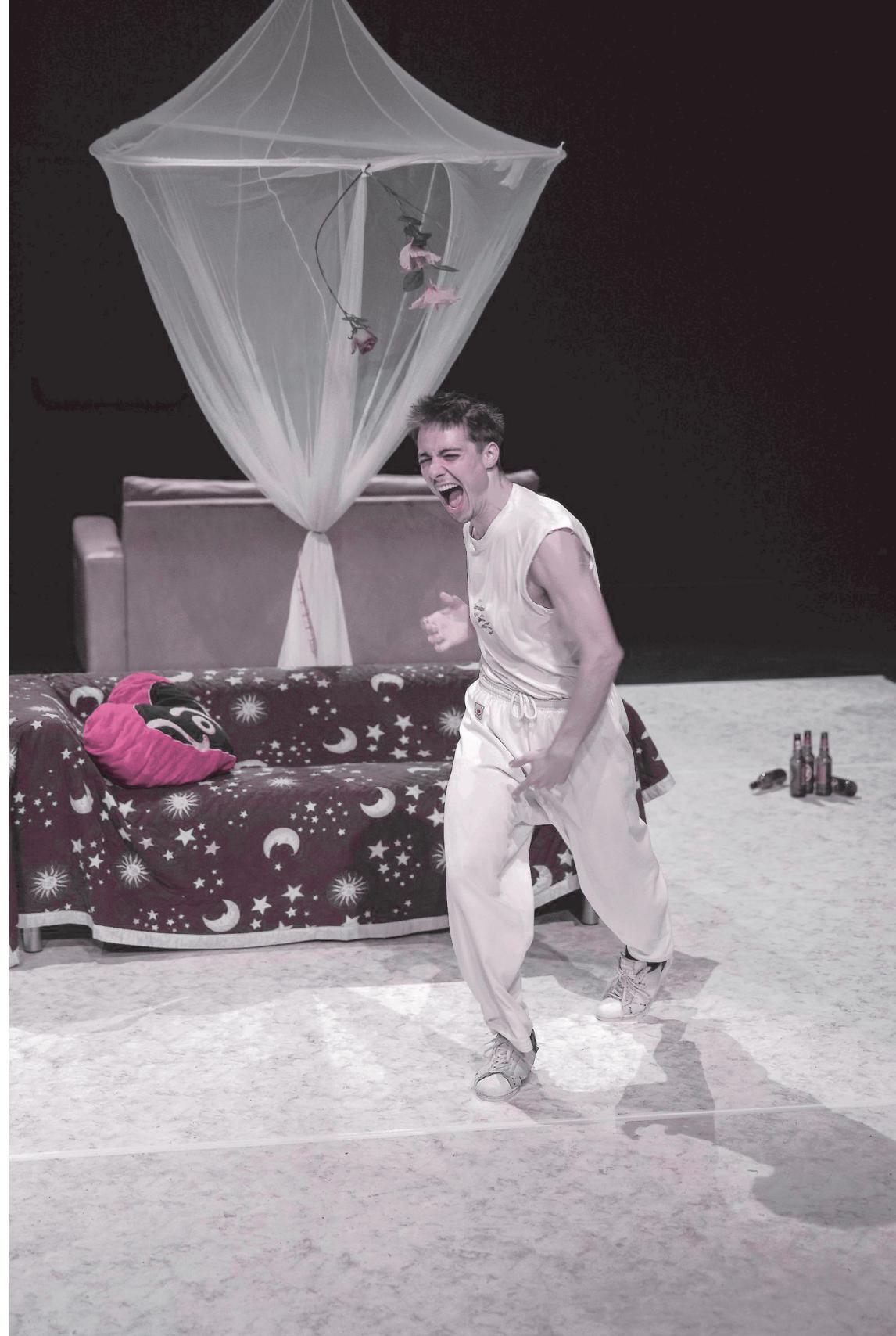


TEINTURERIES

Apartés 2023











Année 2023, dernier acte pour les Apartés, juste avant que le rideau ne se baisse sur les Teintureries qui laissent la marque d'une formation exigeante et humaniste, rejoignant les questionnements essentiels de nos sociétés contemporaines.

Ces questionnements, les jeunes acteur.rice.s tentent de les porter ici avec l'acuité demandée par leur formation artistique, pour ensuite les mettre en dialogue avec un.e artiste des arts de la scène qu'il.elle.s ont rencontré.e.

Tout d'abord, faisant lien, d'une part, avec l'angle théâtral et, d'autre part, avec une vision plus personnelle de leur futur métier, les étudiant.e.s des Teintureries enquêtent sur un thème essentiel et souvent récurrent dans leur pratique quotidienne.

On y retrouve la présence, l'intime, la vulnérabilité, le regard des autres, l'équilibre mental et corps, l'être et le social, l'émotion, la lisibilité, le travestissement, la quête des possibles, la liberté dans la technique, la puissance des mots, l'authenticité dans l'artifice, la vérité dans la fiction, la relation au public, la simplicité, la quête de soi.

Ensuite, au cours de leur deuxième année de formation, alors que les jeunes acteur.rice.s commencent à s'emparer du métier qu'il.elle.s ont choisi, chacun.e prépare et organise une rencontre avec l'artiste qu'il.elle a choisi.e.

C'est ce temps d'échange privilégié hors école et hors plateau que nous vous présentons dans ce recueil. A toutes et tous les artistes qui ont ici donné leur écoute, leur voix, leur réflexion et leur authenticité, nous disons un grand merci.

01/ A.D.A. **AUORE DOLO ANDALORO**

A.L. **AURÉLIA LÜSCHER** [Suisse]
actrice
metteuse en scène

Thème **Ce qui se dessine sur le plateau avec nos cicatrices visibles et intérieures**

Date **06 juillet 2022**
via Zoom

Peut-on jouer Juliette si on est âgée? Une femme fatale quand on est grosse? Aucun corps n'est neutre. Le mien est tatoué et ma voix contient une fêlure qui la rend rauque. Ces signes et cicatrices sont une part importante de ce que je suis et créent un décalage par rapport aux canons classiques de la comédienne et de la femme en général. Cela donne à mon personnage un caractère que j'assume et qui m'interroge à la fois. Va-t-il m'entraver dans le choix de certains rôles? Va-t-il me servir à bousculer les a priori? Je suis allée chercher auprès d'Aurélia Lüscher des éléments de réponse et de réflexion. Avec le Collectif Marthe, la comédienne et metteuse en scène s'empare de textes féministes pour les transposer sur scène et mettre en image ce que le patriarcat et le «male gaze» font au théâtre, dans une joyeuse mise en abyme...

01/ A.D.A.

Dans le Collectif Marthe, vous êtes quatre comédiennes qui vous ressemblez comme des sœurs, vous êtes brunes, jolies, sveltes et représentez un certain type de corps en scène. Votre théâtre prône pourtant le droit à la différence. Comment faites-vous coïncider cette image à votre propos ?

A.L.

Pour répondre à cette question, il me faut revenir sur la façon dont le Collectif Marthe s'est créé. La rencontre s'est faite lors de notre formation à la Comédie de Saint-Etienne en 2012. Il faut savoir qu'à ce moment-là, il n'y avait aucune démarche pour rendre les concours accessibles aux personnes qui ne pouvaient pas se payer le billet de train, les frais d'inscription, les logements et toutes ces choses à payer pour quelques répliques et sans aucune garantie de passer le concours. Finalement, on se retrouvait dans un entre-soi notoire. De cette prise de conscience, est né un constat qui s'est transformé en un questionnement : pourquoi la France dans son entièreté n'est-elle pas représentée sur les plateaux ? Nous nous sommes rencontrées autour de cette question et avons trouvé des points de ralliement dans les réflexions autour du féminisme. Nous nous sommes connues dans ce contexte précis et nous sommes aimées comme ça. Notre compagnie est à cette image. On travaille ensemble parce qu'on s'aime et qu'on a des choses à se raconter. Pourquoi engager quelqu'un d'autre dans le seul but d'être bien-pensante ?

Heureusement, concernant l'accès à la formation, les choses changent. Dans l'école de Saint-Etienne aujourd'hui, une classe prend en charge les élèves qui ne peuvent pas assumer les coûts de scolarité et cela suffit pour ouvrir à davantage de mixité dans les écoles.

Pour en revenir au Collectif Marthe, on fait en sorte de ne pas être un cliché de la représentation de l'image de la femme sur le plateau. On essaye également de garder nos identités ar-

01/

tistiques au sein du collectif et, d'ailleurs, souvent nous ne sommes pas d'accord. Je crois, au final, que c'est ce qui fait notre force, que c'est bien notre différence qui permet à notre compagnie d'exister.

02_A.D.A.

Dans votre mise en scène de *Tiens ta garde*, vous interprétez des personnages de genres, de classes et d'époques différentes. Peut-on jouer un rôle autre que celui qu'induit notre corps ?

A.L.

Je réfléchis très souvent à ça. Dans le processus de création de *Tiens ta Garde*, par exemple, nous nous sommes appuyées sur l'ouvrage d'Elsa Dorin *Se défendre*, une philosophie de la violence, essai philosophique qui s'articule autour des méthodes d'auto-défense dans les groupuscules de droite comme de gauche. Une partie importante traite du mouvement Black Panther que nous voulions représenter au plateau, bien qu'il soit très éloigné de nous. Il s'avère que, dans notre collectif, nous sommes toutes blanches, que nous ne vivons pas dans la même époque, que ce n'est pas notre combat. Ce projet nous a énormément questionnées sur la représentation et les questions de domination. Nous en sommes arrivées à la conclusion que jouer des dominants, tel que le Ku Klux Klan en l'occurrence, ne posait pas de problème. Mais jouer le Black Panther, Rosa Parks ou Malcolm X, ce n'était pas notre place. Alors, comment donner la parole à leurs propos ? Nous avons choisi de diffuser un très beau poème de June Jordan, autrice et militante afro-américaine, qui décrit la place de la femme noire dans notre société, la place de l'homme noir également, le droit à la violence, le viol. Marie-Ange Gagnaux allumait une radio et traduisait le poème en simultané. Cela s'est entièrement intégré à la dramaturgie du spectacle. Nous avons gardé cette parole, nous nous la sommes appropriée, mais nous ne l'avons pas jouée à sa place.

Aujourd'hui, la question de la représentation est un sujet qui fait scandale. Lorsque la comédienne suisse Claude-Inga Barbey interprète une personne trans et une femme de ménage portugaise, cela déclenche une polémique. Face aux réactions qui demandent l'interdiction de ces sketches, les gens s'indignent et crient à la censure. Cela se produit souvent aujourd'hui dans le domaine de l'humour. Je pense que non, on ne peut pas dire ce qu'on veut comme on le veut. On peut effectivement tout dire, mais il faut réfléchir à comment on le dit, pour ne pas blesser les plus fragiles. Dans nos créations, nous aimons beaucoup jouer des hommes et les ridiculiser, nous faisons un travail presque clownesque, mais les hommes restent un groupe dominant. Pourquoi rabaisser des groupes qui n'ont déjà pas la parole et pourquoi la prendre à leur place ? Il ne faut pas prendre cette question à la légère. Requestionner la manière dont on représente les choses peut réellement avoir un impact collectif. C'est pourquoi je pense que cet exemple du Black Panther est représentatif de tout ce qu'on essaie de faire. Donc, évidemment, on peut jouer un rôle autre que celui qu'induit notre corps. Tout dépend de comment on le fait et à quelles fins.

03_A.D.A.

En tant que metteuse en scène, travaillez-vous le corps comme élément de dramaturgie ? Comment détermine-t-il votre choix de distribution ?

A.L.

Nous ne sommes pas du tout dans une logique de distribution. Pour l'instant, ce sont nos corps qui déterminent la dramaturgie dans notre travail. Dans *Le Monde renversé*, le spectacle s'est écrit à partir des liens faits entre nos lectures féministes et nos expériences personnelles que ce soient nos rendez-vous gynécologiques, la question de l'avortement ou nos expériences avec la médecine. Nous avons ensuite mis en lien ce matériau avec le vécu des sages-femmes ou des

sorcières du Moyen Âge. Nos corps ont été des outils très puissants de dramaturgie durant l'écriture du projet.

Sur Tiens ta garde, cela a été différent puisque nous avons travaillé sur des groupuscules d'autodéfense et qu'aucune de nous n'avait éprouvé de violence physique en manifestation. Alors, pour ressentir dans nos corps cette violence-là, nous avons travaillé avec Elodie Assorin qui donne des cours d'autodéfense en mixité choisie, sans hommes cisgenres, à la Mutinerie à Paris. Aucune de nous n'est particulièrement douée en sport, c'est ce qui fait aussi le comique du projet. Cette expérience a été un vrai pilier pour le projet et même son point de départ, car, dans sa forme finale, l'histoire se déroule dans une salle où se donnent des cours d'autodéfense. Alors forcément, si « qui » nous sommes détermine la dramaturgie, nos corps ne déterminent pas la distribution.

Je travaille aussi avec la Compagnie le désordre des choses, en collaboration avec l'auteur Guillaume Cayet. Nous travaillons essentiellement à deux. Dans cette compagnie, nous sommes davantage dans une logique de distribution de rôles et de personnages. Dans chaque projet, nous essayons d'être attentifs à la parité de genre et de race sur le plateau. En 2017, pour le spectacle *B.A.B.A.R. (le transparent noir)*, dans lequel il y a un rôle de mère de famille catholique de droite, nous avons envoyé le texte à la comédienne Nanténé Traoré que Guillaume avait rencontrée lors d'une résidence d'écriture. Il lui a envoyé le texte sans lui dire dans quel rôle il voulait la distribuer en lui demandant simplement : « Que penses-tu du projet ? ». Nanténé lui a répondu en lui proposant une liste entière d'actrices blanches. Quand Guillaume a rectifié en lui disant que c'est avec elle qu'il souhaitait travailler, elle lui a répondu qu'elle n'y avait même pas pensé. Son

énergie correspondait parfaitement au rôle et elle a été ravie de l'interpréter. J'espère qu'un jour les choses changeront et que les personnes racisées ne seront pas cantonnées au rôle d'Othello.

Mon prochain spectacle traite de la gestion des cadavres et de la mise en place des services funéraires. Ce qu'on fait des corps, comment on les traite. Je ne vois pas d'autre personne pour l'interpréter que ma mère. Il est très compliqué de travailler avec sa famille et il est primordial d'avoir constamment un regard extérieur sur le projet. Nous avons déjà fait quelques enregistrements et cela s'est très bien passé. Dans le travail d'écriture de plateau, beaucoup de choses vont partir d'elle et elle aura toujours le dernier mot pour le rendu final, même dans la part de fiction. Dans ce travail où le lien familial est central, il induit forcément un choix de distribution.

04_A.D.A.

Un collectif de femmes est-il un outil politique? Et comment le théâtre peut amener ces transformations que vous mettez en scène?

A.L.

Je pense que la mixité choisie dans la création est un outil à éprouver. Certaines personnes n'ont peut-être pas besoin de cet outil, mais s'en servent dans leur vie personnelle, ce qui a forcément un impact direct sur la façon de penser ou de créer. Certains sujets tels que la sexualité ou certaines expériences personnelles peuvent être une source d'inspiration. Cependant, il n'est pas toujours simple d'en parler quand il y a des hommes dans la salle et la mixité choisie permet parfois de mieux développer sa pensée. Par ailleurs, je pense que les hommes aussi gagneraient à se réunir entre eux et échanger sur ces questions-là. S'il y a si peu de femmes qui dirigent des théâtres, c'est bien parce que cette façon de diriger qui implique des postes de plein pouvoir ne nous intéresse pas. Je crois en la délégation des tâches et des décisions que l'on retrouve dans

certain collectifs de femmes. Votre génération y est très attentive et cela commence à se mettre en place. Personnellement, j'ai la chance de travailler exclusivement avec des personnes que je connais. Je suis donc très à l'aise dans mes prises de paroles, mes prises de positions et dans ce que je défends. Cependant, j'ai vécu une expérience assez compliquée à l'occasion d'une création avec la Compagnie le désordre des choses, avec des acteurs et des actrices moins familiers. C'était un projet mixte – autant d'hommes que de femmes – où il est apparu que les hommes prenaient beaucoup de place dans le quotidien. C'était lié à des questions de personnalité. Il a été très difficile de se faire entendre. Très vite, je me suis désintéressée du projet, j'ai fait un travail minimum sans m'engager de manière sensible. C'est la seule fois où ça m'est arrivé. Je travaille désormais avec des personnes qui sont un minimum déconstruites, indépendamment de leur genre. Parce que je n'ai pas envie de constamment faire preuve d'autorité et d'exercer des rapports de pouvoir, difficiles à gérer dans un travail de création.

05_A.D.A.

Vos pièces sont le résultat d'une écriture de plateau, envisagez-vous de travailler des pièces de répertoire?

A.L.

Ce que j'aime réellement, c'est fabriquer moi-même l'objet, le concevoir. Si je devais m'amuser à le faire avec la contrainte d'avoir une distribution uniquement de femmes, je choisirais une pièce avec des rôles uniquement masculins. Cela serait très drôle de monter une pièce complètement misogyne. Si le répertoire m'intéresse moins, cela n'empêche pas que je trouve énormément d'auteurs et d'autrices issus du répertoire classique absolument géniaux. Tout bien réfléchi, je pourrais imaginer faire une adaptation de l'Odyssée, d'un roman ou même de la Bible. Cela pourrait être drôle de les mettre en perspective avec notre époque. Travailler sur les grands textes sacrés...

02/ A.B. **AURÉLIEN BATONDOR**

O.G.M. **OSCAR GÓMEZ MATA** [Espagne]
acteur
metteur en scène
scénographe
auteur

Thème **Aller au-delà du contrôle, du jugement et du sabotage de soi et prendre le risque de (tout) jouer**

Date **30 novembre 2021**
Lausanne

«Depuis la première fois où, adolescent, je me suis retrouvé sur un plateau et jusqu'à présent, l'un de mes plus grands plaisirs de comédien est d'arriver à retrouver cet état de <jeu total> où l'on se trouve quand on a 6 ou 7 ans. Sans peur du ridicule, sans peur du jugement, sans se demander une seconde si ce que l'on fait est juste ou bien, et si ça plaira.» Alors qu'il est, pour le moment, compliqué pour moi de convoquer à nouveau cette disponibilité totale au jeu, encore empêtré dans des peurs du jugement et dans le contrôle de ce que je produis, ces paroles d'Oscar Gómez Mata démontrent qu'il est possible d'atteindre ce présent du jeu, libéré, joyeux, jouissif. C'est à travers son travail que je décide d'aborder la question pour accéder à ce jeu total.

02/01_A.B.

Dans *Makers*, vous offrez au spectateur.rice une démonstration de lâcher-prise, de joie et de légèreté, extrêmement jouissive à regarder. Il y a entre Juan Lorient et vous un sentiment de réelle complicité et de jeu total au sens enfantin du terme. Comment vous débarrassez-vous de toute forme (apparente) de contrôle ?

O.G.M.

Voir des adultes de tout âge jouer comme des enfants est une image d'espoir face à l'humanité et à la société. C'est un état premier très pur que je prends comme une sorte de modèle. Lorsque j'étais instituteur, j'observais que le jeu d'enfant débordait et prenait tout l'espace-temps de sa vie. Sa vie devenait jeu sans qu'il y ait cette idée de scène. Dans la traduction destinée au monde des adultes, il faut garder cette notion de débordement. Elle est constitutive de notre métier. Nous jouons avec le vrai et le faux, parfois distincts, mais souvent ensemble, ce qui nous fait déborder et brouiller les pistes. Même si je joue toujours avec la vérité du moment, il existe dans *Makers* une partition écrite que nous nous amusons à décaler. Le jeu consiste donc à faire bouger ce canevas, à y revenir tout en donnant cette apparence de jeu improvisé. C'est ce que j'appelle « le Jeu problématique » : jouer à se créer des problèmes.

02_A.B.

C'est grâce à ce « canevas » d'écriture et à la confiance qu'on a en son partenaire qu'on peut se détacher du besoin de contrôle ?

O.G.M.

C'est en effet les deux. Ce n'est pas grave si le partenaire change la partition ou s'il oublie quelque chose, car Juan et moi savons parfaitement comment l'autre fonctionne. Ce qui est important, c'est de ne pas penser à l'image que ça donne, de rester honnête tout le temps, de prendre du plaisir à jouer au-delà de la représentation. La scène va transmettre cette fraîcheur, cette complicité entre nous et apporter quelque chose qui va au-delà du rationnel. Cela implique

02/

d'être très intuitif, de jouer sans filet, de faire confiance à l'autre et de faire confiance au public.

03_A.B.

Lorsque vous dirigez des comédien.ne.s, comment faites-vous pour les amener à cet endroit de disponibilité ?

O.G.M.

J'essaie de partir de lui.elle, de découvrir sa matière personnelle, sa particularité, et de l'amener à entrer dans le flow, à s'adapter au discours de la pièce. Je propose des entraînements qui ne feront pas partie du corps de la pièce, mais aident à trouver un langage commun. Le corps et l'espace sont les seuls outils des comédien.ne.s. Tout mon travail passe par une translation en consignes physiques de ce que je veux faire, pour que la personne comprenne physiquement les enjeux. Je suis persuadé qu'on peut comprendre les émotions en termes d'espace. Si une proposition me fait rire, on va essayer de la décrypter et de découvrir comment en faisant le mouvement M, en regardant l'endroit E et en faisant le geste G, cela déclenche un rire. C'est important que les comédien.ne.s enregistrent ces marques, car elles participent à l'émotion et sont des repères sur lesquels s'appuyer.

04_A.B.

Comment parvenir à ce frisson du « Jeu » et dépasser une posture trop volontaire ou trop peu confiante ?

O.G.M.

La porte d'entrée, c'est d'accepter de se laisser dévier. Ce qui est spécialement difficile pour certaines personnes très appliquées. C'est bien d'être appliqué dans la partie technique ou dans l'écriture, mais sur scène, il faut s'en libérer pour pouvoir réagir à un cri imprévu. En étant ouvert à la nouveauté et à l'inattendu, on se met dans un état de sensibilité et, si on est honnête, on ne peut plus être volontaire. Parfois, il faut se dire stop, regarder en arrière, déconstruire à vue, s'avouer faible : « Je sais que là ça n'a pas marché, mais ne vous inquiétez pas, je me remets au travail. » Et ça, c'est être sincère. Quant à la peur

du ridicule, il faut trouver ce qui vous fait rire, votre façon d'être ridicule, d'être fragile. C'est ce que j'appelle l'alter ego scénique. De mon côté, je vais aussi observer comment est la personne, ce qui naturellement peut nous faire rire ou ce qui est ridicule dans ses attitudes, pour ensuite les systématiser. Cela met une distance et permet de travailler sur une sorte d'imitation de soi.

05_A.B.

En quelque sorte, ce serait un soi plus tout à fait soi, une sorte de distanciation de soi? (ma langue fourche sur le mot distanciation)

O.G.M.

Vous avez dit « diftanfion ». Mon travail sera de vous faire jouer là-dessus, « difftantonton flafanflonflon », pour que vous vous amusiez à vous déformer vous-même, à considérer que votre matière est matière de jeu. On ne peut pas faire autrement que travailler avec son corps et sa voix. Cela signifie aussi accepter ce qui est dérisoire en soi, fragiliser sa propre image sachant que cela reste toujours un jeu. C'est créer une sorte d'alter ego, travailler sur une déformation de soi-même. C'est ça qui nous intéresse, cette manière personnelle de jouer. Il faut accepter votre singularité. On vient vous voir.

Mon travail de directeur d'acteur n'est pas seulement de voir ce qu'il y a déjà en vous, c'est aussi de voir comment changer pour vous accompagner ailleurs. Encore une fois, je travaille beaucoup avec la notion de plaisir, de jeu, d'amusement. Le rôle qu'endossent les interprètes face à la société et au public est trop important pour qu'on aborde ce métier par l'axe de la souffrance. C'est une place très risquée qui peut coûter beaucoup. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle ça tient depuis des siècles : parce qu'il y a toujours quelque chose d'exceptionnel à voir quelqu'un qui vient parler à un public avec ce qu'il est et sa manière de porter ce qu'il a à dire. Nous travaillons pour ces sensations de plaisir. Ce qui ne signifie pas que les

interprètes ne vont pas dire des choses très noires ou très tristes.

06_A.B.

Quand vous parlez d'alter ego, l'entendez-vous comme un costume ou un masque qui permet de faire sortir des sentiments de l'inconscient?

O.G.M.

Je trouve difficile de dire à quelqu'un : « Sors Richard III de toi ! ». Comment sortir le côté sadique meurtrier de soi? On peut se dire : c'est quelqu'un de cassé et qui cherche à casser. De manière directe et simple, je peux me placer dans quelque chose qui n'est pas moi mais qui est un peu Richard III. Il est intéressant de quitter le cérébral pour appréhender les personnages en termes d'actions plutôt que de psychologie. Comment pose-t-il sa main? Quelle voix a-t-il?

07_A.B.

L'idée que vous évoquiez d'accueillir un cri imprévu, un train qui passe, m'amène à la question des « accidents ». Comment les intégrez-vous dans le jeu?

O.G.M.

Il existe deux types d'accidents : celui que l'on crée et le vrai qui surprend. Il s'agit de transformer le vrai accident en matière pour la pièce. Pour cela, il ne faut pas l'ignorer en se disant « je dois rester dans mon rail », il faut le voir et l'accepter. C'est ce que j'appelle « jouer problématique ». Pour « jouer problématique », il faut avoir une connaissance parfaite des fondements de la pièce et surtout bien connaître les choses à éviter pour qu'advienne ce que l'on souhaite. Ainsi, les comédien.ne.s deviennent des metteur.euse.s en scène au cours de la représentation.

08_A.B.

Dans la version scénique de Makers, vous proposez à des spectateur.ice.s volontaires de venir se mettre nu.e.s avec vous sur scène. Comment y parvenez-vous?

O.G.M.

Dans cette séquence, Juan et moi voulions vraiment que des gens nous rejoignent sur le plateau. Au fil des représentations, nous avons remarqué qu'en faisant de petits ajustements

dans notre discours et dans sa construction, nous obtenions une réponse positive dans 80% des cas. Donc, même dans une proposition qui semble très ouverte et risquée, on peut affiner, régler le champ d'action pour que cela se déroule comme on le souhaite. Il s'agit, encore une fois, de jouer avec cette notion fondamentale d'accident. Et notre rôle est de décider ce qu'on laisse entrer dans la matière à jeu. Pour résumer, on prépare du matériau potentiel de jeu qu'il nous suffit d'actionner lors de la représentation.

09_A.B. Quelle est la genèse de ce *Makers en itinérance* ?

O.G.M. Tout a commencé quand Juan et moi sommes partis en résidence à Bilbao. Nous y avons vu l'exposition d'une artiste qui était en résonance avec ce que nous faisons dans *Makers* et nous lui avons proposé une performance à partir de ses œuvres. En quatre jours, nous lui avons adapté une heure de *Makers*. Au-delà de cette performance, il m'a semblé évident et important dès sa création que cette pièce garde une proximité avec les gens, d'où cette idée d'adapter totalement la performance du soir aux gens et aux lieux qui nous accueillent. Nous passons quatre heures par jour avec Juan à faire des activités *Makers* qui teintent la représentation du soir.

10_A.B. Vous parlez à la troisième personne quand vous évoquez vos alter egos scéniques.

O.G.M. Oui, en effet, car ce n'est plus vraiment nous, ce sont les personnages de *Makers*. Dans la scène où je fais le pitre, qui reprend la figure classique du Clown blanc et de l'Auguste, je suis une parodie de moi-même dans laquelle, par exemple, j'exagère ma jalousie. Cela crée un style. *Makers* est une pièce où cohabitent plusieurs styles de jeu : le théâtre de rue, le théâtre participatif, l'assemblée ou encore la conférence. Notre idée est de naviguer facilement entre tous et que l'on reste malgré tout Juan et Oscar tout en ne l'étant plus.

03/ L.D. **LOKMAN DEBABECHE**

T.B. **TAMARA BACCI** [Suisse]
danseuse
chorégraphe

Thème **Les états de conscience modifiée comme
outils et perspectives du jeu théâtral**

Date **13 septembre 2020**
Genève

A travers mon travail d'acteur, j'ai régulièrement l'occasion d'expérimenter des sensations très fortes qui me semblent associées à des états de conscience modifiée. En effet, l'expérience scénique, qu'elle soit théâtrale, dansée ou textuelle, m'amène à vivre des perceptions particulières, entre lâcher-prise et focalisation profonde. J'ai pu identifier ces sensations grâce aux cours de yoga de la danseuse et comédienne Tamara Bacci. Intéressé par la richesse de création que j'y perçois, j'ai souhaité l'interroger sur sa propre recherche pour mieux comprendre en quoi les pratiques artistiques sont en lien avec les états de conscience modifiée et comment Tamara Bacci les utilise sur scène.

03/01_L.D.

Dans L'Acteur flottant, Yoshi Oïda écrit : « Quand on se concentre correctement, on entre dans un état où l'on se sent voler. Cet état intérieur se rapproche de celui qui caractérise l'expérience zen. On ne se trouve plus dans le temps et l'espace ordinaires, mais dans une autre sphère régie par d'autres lois. » Avez-vous déjà expérimenté un état proche de celui décrit par Yoshi Oïda dans votre propre pratique ?

T.B.

Oui, pratiquement chaque fois que je monte sur scène. Je pense même que c'est devenu une sorte d'addiction. Le plateau est un endroit où l'on peut s'éprouver temporellement, grâce à cette qualité de présence incroyable que l'on peut ressentir. Chaque fois que je pose un pied sur scène, je ne ressens plus le temps de la même manière, la notion du temps qui défile devient abstraite. Cette sensation d'instant présent se traduit par une légèreté et une entière disponibilité qui me vident de tout élément superficiel et me permettent d'accorder toute mon attention à l'essentiel. Tout en gardant un contact très profond avec mon intériorité, ma réceptivité devient globale. Le toucher, l'ouïe, la vue deviennent plus aigües. Je peux sentir le moindre sourcillement du public, l'attention et la tension présentes dans la salle. Cette grande sensibilité aux vibrations se traduit également par un effet de flottement. Après avoir beaucoup observé les animaux et avoir fait le constat de leur économie de mouvement et de l'utilité de chacun de leur geste, je pourrais dire que l'état dont je parle se rapproche de celui de l'instinct animal.

02_L.D.

Vivez-vous cet état comme un équilibre entre l'esprit et le corps ? Un moment de distanciation avec la réalité ? Ou, au contraire, comme une plus grande perception de cette dernière ? Et peut-on, en conséquence, y voir une forme d'élévation ?

03/ T.B.

Je ne pense pas avoir la volonté de « m'élever ». En revanche, ce que je sens et qui me procure du bien, c'est le lâcher-prise, car si je me trouve uniquement dans le mental, mes sensations instinctives se brouillent. Comme je suis très connectée au corps, je me laisse diriger par lui et essentiellement par mes pieds. La place où il me conduit me semble juste et me procure une sensation de soulagement, exactement la même que lorsqu'une décision nous délivre physiquement d'une gêne que je localise au niveau du plexus solaire.

Avant de monter sur un plateau, je me mets dans un état de vacuité. J'arrête de réfléchir pour être vraiment connectée à ce que je sens, à ce qui est là. D'ailleurs, à la sortie de scène, il me faut un sas de décompression ; je ne suis pas disponible immédiatement, c'est comme si je n'étais pas tout à fait revenue de scène et il m'est même arrivé de ne plus savoir ce qui s'était passé, dans une sorte d'amnésie post-scénique. La sensation de la temporalité est tout autre lorsque l'on est pleinement au présent.

Je vis cet état comme un équilibre entre le corps et l'esprit, l'espace, la matière, une connexion avec tous les éléments présents et qui me permet d'avoir une perception de la réalité la plus « juste ».

03_L.D.

Pensez-vous qu'un état de conscience modifiée puisse être un outil artistique pour aborder le travail en scène et, le cas échéant, de quelle manière l'utilisez-vous ?

T.B.

Ce n'est pas toujours facile d'être au moment présent ou de nous reconnecter à ce moment parfait pour travailler. Nous traversons tous des périodes d'états émotionnels variables et par notre travail nous faisons beaucoup appel à notre sensibilité. Dans ces moments plus fragiles, je pratique davantage d'exercices. J'ai également la sensation d'être en permanence dans des au-

tomatismes, dans des moments où le temps m'échappe pour de mauvaises raisons : les réseaux sociaux, les écrans qui peuvent voir filer plusieurs heures et qui créent une insensibilité à l'écoulement du temps. D'où l'importance d'accorder pleinement son attention à la tâche qu'on effectue. Si je coupe une carotte, je suis complètement dans mon mouvement, dans la sensation du couteau qui traverse la carotte, sa couleur et moi-même.

Je retrouve le même état que sur le plateau, concentré, conscient, perceptif. Un de mes autres outils est la méditation. Les techniques sont variées et nombreuses. Une des plus simple est la méditation Pleine conscience (Mindfulness) inventée par Jon Kabat-Zinn, qui permet d'être en permanence avec le moment que je vis avec mes sensations. Une autre consiste à faire un pas de côté par rapport à soi-même, comme on regarde un film. Je ne suis pas à l'intérieur du film en train d'éprouver les événements de la vie, je m'extériorise pour me regarder, observer mes émotions et établir des constatations. Ces exercices permettent de me retrouver et de tout accepter, par un processus de distanciation avec le « je ». Le chorégraphe Ioannis Mandafounis, avec qui j'ai collaboré récemment, répétait : « Le corps ne nous appartient pas, le corps est un véhicule, mais il ne nous appartient pas. En revanche, tes sensations et tes expériences t'appartiennent. » Je suis d'accord avec lui et c'est justement ce que j'essaie de faire à travers cet exercice de distanciation. Être là. En vacuité.

04_L.D.

Cet état peut-il, à votre avis, être partagé avec les partenaires de scène ? Peut-il également se transmettre au public ?

T.B.

En scène, du fait de la situation de danger à laquelle s'expose un artiste face au regard d'inconnus, les instincts se révèlent et sont plus prononcés. Dans cet état, je peux reconnaître les

qualités vibratoires de mes camarades de scène. Si on ne peut pas transmettre son état à autrui, le public peut, quand on est sincère, le ressentir et se projeter en nous.

05_L.D.

Avez-vous déjà vécu une telle expérience, qu'elle soit physique ou émotionnelle, grâce à la matière textuelle ?

T.B.

Je n'ai malheureusement pas eu beaucoup d'expériences en tant que comédienne où les interactions et les dialogues sont au cœur de la pièce. Dans un solo sur des textes de Pina Bausch, je me souviens avoir expérimenté un instant de vie dans le présent complet. Je n'étais plus envahie par la peur ou par les questionnements, tout était concret, au bon endroit et j'ai pu ressentir la justesse de l'instant à travers la récitation du texte. C'est comme si je me trouvais à l'intérieur de ce que disais, cela m'a permis de voir ce que je décrivais dans mon texte dans une succession d'images claires.

06_L.D.

Cette « transe » que les artistes peuvent souhaiter communiquer au public vous paraît-elle être précisément l'objectif de la représentation théâtrale ?

T.B.

Je ne crois pas. Ce n'est pas la transe que j'ai envie de communiquer. Ce qui est primordial pour moi, c'est d'être dans la sincérité la plus complète, emprunter ce chemin nous permet d'être dans la véracité de notre art quoi qu'il arrive.

Cependant, si je ne suis pas en disposition d'être dans le « donner-recevoir » et dans le mouvement « intérieur-extérieur » permanent, je considère ne pas avoir atteint mon objectif et je ne peux rien transmettre. Il n'y a pas de représentation théâtrale s'il n'y a pas de connexion, si cette infime chose qui crée le lien entre deux êtres humains ne se produit pas. Quant à la transe, elle me semble être, selon la description de François Roustang qui dit : « Ce n'est pas un moi isolé, qui pense et qui agit, mais c'est le réseau dont je suis

tissé, c'est toute mon histoire, toute l'histoire, ce sont les amis et les astres, toutes les lignes de force qui me traversent et par lesquelles je me laisse traverser, tout ce qui me porte et me soutient, tout ce qui me garde et me protège. », l'état qui me traverse lors du déploiement de ma potentialité d'acter dans le présent. Elle devrait être ressentie au quotidien, dans la vie privée comme dans la vie professionnelle, en dehors comme sur le plateau.

04/ J.M. **JEANNE MATTHEY**

Y.P. **YANN PHILIPONA** [Suisse]
acteur

Thème **Trouver le fragile équilibre entre soi et le personnage**

Date **11 juillet 2022**
Lausanne

Comment rester soi-même en jouant quelqu'un qui n'est pas nous? Quel impact a un personnage sur la vie personnelle de son interprète? Que transforme-t-il en nous, comédiens? Durant ma formation, ces questions me taraudent et la crainte de ne pas connaître les sentiments de mon personnage ou de ne plus pouvoir m'en libérer m'empêche de m'abandonner à mes rôles en toute liberté. Quand j'ai vu Orphelins de Dennis Kelly, j'ai découvert Yann Philipona qui interprétait un personnage manipulateur et violent, probablement ce qui me fait le plus peur parce que je crains de garder des traces de ces sentiments. Ancien étudiant des Teintureries, âgé de 29 ans, et dirigé par Philippe Saire dans ce rôle, Yann Philipona a tracé un parcours que je m'appête à suivre et qu'il pourra éclairer.

04/01_J.M.

Vous jouez un personnage manipulateur, violent et raciste dans *Orphelins*, de Dennis Kelly. Le personnage de Liam est une fiction, mais peut-être est-il un double inconscient de tout comédien ? Comment avez-vous construit ce rôle ?

Y.P.

L'écriture de Dennis Kelly est très précise jusque dans sa typographie, dans sa mise en page. Les points de suspension, les retours à la ligne, les phrases qui se coupent, les vulgarités suivies d'envoies ou de longues tirades donnent beaucoup d'indications et le rôle se construit autour du texte dans sa globalité. La première fois que j'ai rencontré ce texte, c'était lors d'un stage donné par Philippe Saire aux Teintureries. Nous avons peu de temps pour répéter et tout s'est fait dans l'urgence. Mais comme Liam est un personnage constamment dans l'urgence, il s'est créé une sorte de cohésion entre la rencontre avec mon personnage et le personnage lui-même. *Orphelins*, au pluriel dans le titre, renvoie à Liam et sa sœur Hélène. C'est chez elle qu'il se réfugie. Elle est le seul point d'ancrage de ce personnage habité par une terrible peur de l'abandon. Au moment où l'on répète, je suis dans la même configuration familiale : ma grande sœur a un copain, un enfant plus ou moins de l'âge du fils d'Hélène, elle est enceinte et ils vivent dans une maison. J'avais un rapport au réel, quelque chose de concret que je pouvais me représenter comme un schéma.

02_J.M.

***Orphelins* est mis en scène par Philippe Saire. En quoi la direction d'acteur par un chorégraphe est-elle différente dans l'approche du personnage et l'appréhension des émotions qui le constituent ? De quelle manière le corps est-il un « outil » de recherche et permet d'accéder au sens d'une scène ?**

Y.P.

La méthode de Philippe Saire impose une grande physicalité et implique une sorte de perte de maîtrise. Chacun est libre de proposer des mouvements, mais ceux-ci ne sont jamais figés et

04/

restent en évolution. Le rapport au corps chorégraphié est très particulier, car les mouvements produisent des sensations : tel geste, une torsion ou un écartèlement peuvent provoquer des « états ». Nous sommes traversés en continu. La construction du rôle s'est faite dans un mouvement perpétuel durant les répétitions et pendant les représentations encore, parce que c'est précisément pendant les quinze jours de représentation que s'éprouvent la durée, le public, la physicalité. Même si j'estime être en bonne condition physique, cela reste le projet dans lequel j'ai eu la plus grande implication corporelle. Il m'est arrivé de me jeter à corps perdu en répétition avant de réaliser que je devrai assumer ma proposition à chaque représentation. Cela pose la question de la limite corporelle et physique du comédien et de son implication émotionnelle.

03_J.M.

Comment s'est passée votre recherche pour incarner la violence de ce personnage ?

Y.P.

En faisant des grandes invocations tous les soirs (rires) ! Plus sérieusement, je ne pense pas être une personne violente et, pour le rôle de Liam, je suis allé chercher dans des expériences personnelles les sentiments exprimés par mon personnage. J'avoue n'avoir pas trouvé de moments où j'aurais pu recevoir ou ressentir une haine telle que la sienne. J'ai trouvé en revanche cette violence dans le texte, dans le rapport avec les partenaires, dans la physicalité de la mise en scène et dans cette traversée vue de l'intérieur de l'endroit d'où part le personnage jusqu'où il finit. Je ressens beaucoup d'empathie pour lui, même si, évidemment, je ne cautionne pas ses atrocités. J'ai de l'empathie parce qu'il est perdu et animé d'un immense sentiment d'abandon. Peut-être ce syndrome est-il le propre de l'être humain, et les comédiens et comédiennes ressentent cette même angoisse de ne plus être le centre, de ne plus appartenir à quelqu'un ou à un groupe. C'est

ce qui fait écho au personnage de Liam que le besoin de l'amour de sa sœur pourrait pousser à tuer pour le garder toute sa vie. Voilà ce que j'ai convoqué – invoqué plutôt – dans près de 30% des situations; le reste s'est fait sans que je me pose trop de questions. Je fais confiance aux choses présentes, au texte, aux partenaires, à la mise en scène, à moi et à la réalité du plateau. Plus puissante que toutes les projections que l'on peut faire, tous les monologues intérieurs, les références ou les notes, cette mémoire corporelle que j'ai exercée avec Philippe Saire me permet d'écrire le texte avec mon corps et le plateau. Une fois sur le plateau, je suis cette personne-là, et j'ai travaillé pour cette personne-là. C'est là, dans cette « safe place » où je m'exprime, que je construis mon personnage.

04_J.M.

Avez-vous expérimenté d'autres méthodes permettant d'entrer dans un rôle?

Y.P.

À l'école, j'avais l'impression que je savais exactement jusqu'à quel point je voulais aller avec mon personnage. J'y parvenais souvent et j'ai trouvé lassant que cela soit « facile » ; parce que je ne me mettais jamais « en danger » et n'avais aucune surprise. Cela me mettait dans l'embarras. Le fait d'être dans l'urgence, de travailler avec le corps pour la première fois, d'être constamment perturbé m'a fait perdre ce point final auquel j'étais habitué. Dans *Orphelins*, je ne savais pas où m'amènerait Liam. Cela m'a déstabilisé et c'est probablement ce qui m'a permis d'aller plus loin. Il n'est pas rare qu'au théâtre le metteur en scène te dise fais ci, fais ça et qu'au final, il n'utilise rien de tout ce que tu as travaillé. Il te demande de trier des noix et à la fin de ne rien faire. Je me souviens avoir trié des noix, avoir traversé de longs moments de recherche et d'improvisation corporelle, en être sorti épuisé. Quand la charge émotionnelle est exacerbée par la fatigue, on découvre des états qu'on ne

connaissait pas. Depuis cette expérience, je me suis rendu compte que chaque méthode, chaque rencontre aide à poser de nouveaux jalons.

Je ne vais certainement pas travailler toute ma vie de la même manière. Peut-être vais-je évoluer avec des metteurs en scène qui utilisent le monologue intérieur – Krystian Lupa ou Ostermeier – et changer ma méthode d'aborder un personnage. La grande force du théâtre, c'est qu'il permet une continuité. S'il y a un raté, on ne peut pas couper et recommencer comme au cinéma, on doit continuer, et la force d'un personnage est dans cette continuité, cette manière d'évoluer du début à la fin de la pièce. Nous travaillons dans un mouvement, avec des parasites, des changements de public, des répétitions qui ne se ressemblent pas... Le comédien, lui, retrouve toujours son personnage à un point A pour l'amener à un point B. À chacun de décider comment s'y prendre, il n'y a pas de bonne ou de mauvaise méthode.

05_J.M.

Que reste-t-il des personnages que l'on joue une fois qu'on les a quittés? Leur rémanence peut-elle devenir dangereuse pour soi-même? Ou pour son jeu dans d'autres pièces?

Y.P.

Je ne suis pas impacté dans la vie de tous les jours par un personnage et je le quitte très facilement. Le fait que Liam soit si extrême m'aide à le faire. Je redoutais de prononcer ses phrases racistes ou ses propos violents, que personne n'ose dire et contre lesquels je me bats d'ailleurs. Je redoutais davantage la réaction du public. Ce que j'ai beaucoup aimé en revanche, et cela semblera sadique, c'était sentir que j'avais berné le public. Je sentais son malaise, je sentais le twist et l'anticipais même: « Vous ne vous rendez même pas compte de ce qui va se passer. »

En revanche, certaines pièces s'inscrivent dans mon quotidien; ça peut être un texte, ou certains vers de *Cyrano de Bergerac* qui me toucheront davantage qu'avant leur rencontre. Et

quand je fais une reprise, je retrouve tous mes textes comme rangés dans mon corps. Je tire physiquement le texte de la pile, je l'ai dans mes yeux et je sais exactement ce que j'ai à faire. Et toutes les sensations sont rangées avec les projets. Et chaque projet est lié à des sensations. Avant le premier jour de plateau, ce n'est pas toujours simple de réapprendre un texte. J'ai besoin du cadre, j'ai besoin du moment, j'ai besoin d'être avec mes partenaires, que le texte devienne physique. Alors oui, je crois que je séquence assez bien les moments de jeu et les moments sans jeu.

05/ R.M. **RITA MOREIRA**

J.B. **JULIA BERNAT**
actrice

[Brésil]

Thème **Être étrangère: une force et une faiblesse**

Date

06 octobre 2021
Genève

Julia Bernat, fille d'un couple d'acteur.rice.s brésilien.ne.s, a fréquenté le milieu du théâtre depuis toujours. Elle participe à quelques comédies musicales, plusieurs films, une série télévisée Malhação, avant de travailler avec la metteuse en scène brésilienne Ana Kfourri. En 2011, elle est appelée à collaborer avec Christiane Jatahy dans Julia créé au Brésil. Débutent alors des tournées en Europe qui la confrontent à une autre langue et une autre culture.

Moi, je suis née au Portugal et l'envie de faire du théâtre m'a accompagnée depuis mon enfance jusqu'à ma venue en Suisse à l'âge de 16 ans. J'ai été confrontée à la réalité du milieu théâtral, à la (non) diversité des origines des artistes. Mon origine me collait à la peau comme une tare dont il fallait me débarrasser. J'ai travaillé ardemment pour effacer mon accent, cacher ces connaissances qui ne correspondaient pas à celles de mes collègues. Qui suis-je réellement? Que faut-il que j'efface encore? Ou que faut-il que je fasse ressurgir en moi? Lorsque j'ai vu Julia Bernat sur scène à Avignon, j'ai su que je voulais échanger avec elle. Elle était tout entière sur scène avec son accent, son corps, vraie et apparemment sans doute. Comment avait-elle construit ce pont entre son individualité si forte et le personnage, entre ses références et celles de ceux.elles qui l'entourent, la regardent et l'écoutent?

05/01_R.M.

Vous jouez beaucoup en France et en français alors que vous venez du Brésil, et que votre langue maternelle est le portugais. Votre parcours théâtral ressemble à un voyage à travers la langue. Que met-on dans ses bagages pour effectuer un tel périple ?

J.B.

Julia de Christiane Jatahy a été ma première confrontation au français. La pièce a été créée au Brésil en 2011 et nous avons rapidement beaucoup tourné en Europe et en France. Le français s'est graduellement imposé entre nous. Comme Christiane travaille beaucoup la question de la réalité sur scène et que nous sommes des acteur.rice.s brésilien.ne.s, nous avons mis en place une logique : quand nous parlons entre nous, nous parlons portugais et quand je m'adresse au public – dans Julia et dans E se elas fossem para Moscou ? –, je parle français.

02_R.M.

En 2018, vous avez joué dans Itaca/Ithaque au Théâtre de l'Odéon à Paris, votre premier spectacle où portugais et français sont mélangés. Quel a été le rôle de la langue dans le spectacle ?

J.B.

Ithaque est l'adaptation de l'Odyssée d'Homère, vue sous la perspective actuelle des réfugié.e.s. Ulysse a traversé la même mer qu'eux. elles et même s'il était du côté des conquérants, il a vécu 10 ans comme un réfugié, c'est pourquoi nous avons mélangé au spectacle les témoignages de réfugié.e.s que Christiane avait interviewé.e.s. La scène était divisée par un rideau qui séparait le public en deux. Chaque partie devait, à un moment donné, traverser la salle et changer de place avec l'autre moitié du public pour assister au reste du spectacle. Cette adaptation très spécifique jouait avec les langues. Du côté d'Ithaque, Pénélope parlait portugais, une référence à Dilma Rousseff, l'ancienne présidente du Brésil dont le coup d'État a provoqué la destitution. De l'autre côté, Ulysse parlait français. C'était très violent et cruel pour le public, qui ne

05/

comprenait pas ce que cette femme disait, et pour nous, qui ne comprenions pas ce qu'Ulysse disait. C'était difficile pour nous d'entendre les acteurs français qui jouaient Ulysse dire « je ne te comprends pas » et de devoir parler leur langue... La langue soulignait la dimension colonialiste de la pièce.

03_R.M.

Dilma Rousseff dans Ithaque et la question du racisme dans Julia sont des sujets brûlants au Brésil. Quel est l'intérêt de montrer ce genre de spectacle en Europe ? Comment est-il perçu ?

J.B.

Julia a été créé il y a dix ans, et à ce moment-là, les discussions sur le racisme n'étaient pas au même stade qu'aujourd'hui. Cependant, la question du racisme en Europe est très importante, car elle est à l'origine du passé colonialiste de ce continent.

04_R.M.

Quel est le rôle de l'interprète dans la transmission d'une pièce à un public qui vit une dimension ou réalité différente ?

J.B.

Depuis 2013, chaque fois que nous avons présenté Julia en Europe, les gens étaient très impliqués par la viscéralité du jeu des acteur.rice.s. Notre jeu est très différent du jeu européen, qui est beaucoup plus cérébral. Le public est également impressionné par le dispositif technologique et la mise en scène. Malgré tout, pour ce qui est du contenu, j'ai l'impression que le public européen regarde le spectacle et pense : « Oh regarde ce problème au Brésil, c'est si triste ce qui se passe là-bas... ». Alors que lorsque nous l'avons présenté aux Etats-Unis, la réaction a été complètement différente, on aurait dit un match de foot : les gens réagissaient en temps réel, étaient concernés par cette réalité qu'il.elle.s vivent dans leur peau, tous les jours.

05_R.M.

Qu'en est-il de la réception en Suisse ? La différence est-elle grande ?

J.B.

Totalement. Même si je pense que le public suisse ne devrait pas regarder le sujet du

05/

racisme comme ne faisant pas partie d'eux.elle.s-mêmes. Même si la faute revient aux portugais, qui ont participé à la traite négrière et sont les ancêtres de la classe blanche dominatrice au Brésil, elle est partagée par les européens en général. Et ce problème n'est pas notre problème, il concerne tout le monde.

06_R.M.

Pour revenir à la question de la langue, dans la scène du repas de *Entre chien et loup*, vous rejoignez la table et dites « Hum, ça sent très bien ». Tout le monde vous corrige en disant « On dit « bon », pas « bien » ». Comment travaillez-vous ce genre de détails ?

J.B.

C'est venu en impro et c'est resté, car ça avait beaucoup de sens dans le spectacle. Ces détails qui apparaissent aident à construire l'environnement de la situation. Dans *Entre chien et loup*, nous n'avons pas souvent improvisé, contrairement à *Ithaque*, pour lequel nous avons passé un mois et demi à travailler *l'Odyssée* et à improviser. Mon français de l'époque était pire qu'aujourd'hui et cela a été très dur pour moi, comme pour les deux autres acteurs brésiliens. Pour *Entre chien et loup*, Christiane Jatahy nous a présenté une structure déjà toute définie. Les systèmes de Christiane sont des systèmes dramaturgiques pleins de règles qu'elle a développées et adaptées à l'improvisation après avoir travaillé avec le dramaturge espagnol José Sanchis Sinisterra. Travailler avec toutes ces règles et parler français n'a pas été de tout repos.

07_R.M.

Avez-vous des techniques précises ? Sont-elles liées au corps ?

J.B.

Le corps n'est pas le point fort du travail de Christiane qui est surtout axé sur la présence et la disponibilité : elle fait beaucoup d'exercices de présence, d'attention multiple, elle travaille aussi avec les *Viewpoints* (système d'improvisation créé par Anne Bogart dans les années 90 aux Etats-Unis. Celui-ci se base sur 9 regards mul-

05/

tiples : relations spatiales, temporelles, répétitions, gestes, forme, durée, architecture, topographie et réponse kinesthésique).

08_R.M.

En ce qui concerne votre accent, redoutez-vous l'exotisme ?

J.B.

Je sais que c'est un fantasme. Dans *Julia* et même dans *E se elas fossem para Moscou ?*, dès que nous avons commencé à dire quelques mots en français, les gens trouvaient ça charmant, ils adoraient l'accent. Mais je ne veux pas faire des efforts pour faire un accent qui n'est pas le mien, même si parfois je suis prise par l'insécurité. Et sur scène, j'ai eu des moments où je ne savais pas si je devais effacer l'accent, me corriger. Matthieu Sampeur à eu des mots très importants à ce propos. Pendant les répétitions d'*Ithaque*, il m'a dit : « Tu parles comme ça, c'est ta façon, parle avec ton accent, tu parles bien. » Parfois, rien que de commencer à parler avec un accent, les gens vous disent « Vous voulez que je parle en anglais ? » ou « Hein ? je n'ai pas compris ». Au fond, il.elle.s sont juste en train de vous jeter un préjugé à la figure.

09_R.M.

La question est de savoir à quel point on doit s'intégrer, effacer notre accent et essayer de trouver une perfection qui est en réalité inatteignable.

J.B.

Ces limites sont complexes. Je pense qu'il est plus difficile de sortir de cette enveloppe d'étrangère au cinéma. Dans le théâtre, certains spectacles accordent moins d'importance à l'histoire narrative, sont plus performatifs... Si vous devez faire un film pour un personnage suisse, vous allez parler avec l'accent d'ici sans perdre votre individualité pour autant. Mais si vous jouez dans un spectacle plus performatif, vous allez pouvoir parler à votre manière, avec votre accent. Je pense que vous allez le sentir dans votre vie, votre parcours, votre carrière.

06/ C.V. **CÔME VEBER**

A.M. **ALEXIS MICHALIK** [France]
acteur
metteur en scène
réalisateur
auteur

Thème **Doutes et fêlures: le chemin pour s'exprimer et dépasser le contrôle de soi**

Date **11 décembre 2021**
Paris

«Lâche prise», «Ne réfléchis pas», «Sois moins dans ta tête»... Après trois ans de formation théâtrale, je commence à les connaître ces phrases. Du moins, à les reconnaître. D'où viennent ces mécanismes qui empêchent d'accéder à une sincérité de jeu, à une présence qui cesse de s'interroger pour vibrer pleinement, à une existence qui s'exprime à travers le partenaire? Comment dépasser ce regard sur soi, tantôt appui, tantôt obstacle pour laisser faire un corps qui sent et qui sait? Pour son parcours de comédien, de metteur en scène et d'auteur, parce que les pièces que j'ai vues de lui me semblent dépasser ces questionnements individuels pour raconter le collectif, j'ai interrogé Alexis Michalik sur sa manière de les approcher et les résoudre.

06/01_C.V.

En tant que comédien et acteur, de vos débuts avec Irina Brook à *Une histoire d'amour*, avez-vous déjà eu la sensation d'être en inadéquation avec le rôle que vous jouiez ?

A.M.

En principe, on m'approche pour des rôles qui me conviennent. S'il m'arrive de sentir qu'un personnage n'est pas pour moi, que je ne saurais pas faire, que quelqu'un d'autre le fera mieux que moi, alors je refuse. Parfois, on saute dans l'inconnu. Quoiqu'il en soit, l'acteur est là pour jouer, pour se mettre au service de la mise en scène et pour faire de son mieux pour la défendre. Jeune comédien, mes acteurs préférés étaient ceux qui faisaient les choses sérieusement sans se prendre au sérieux, qui arrivaient sur un plateau et qui répondaient en jouant. Je pense que ça doit être l'objectif du comédien : être sur le plateau et proposer, jouer, incarner. Le but du metteur en scène est de diriger et trouver les mots pour que le comédien aille là où il veut qu'il aille. Et si sa proposition ne convainc pas, il propose autre chose. Sans commentaire. Par le jeu.

02_C.V.

Dans ce cadre-là, comment s'est articulée la création d'*Une histoire d'amour* dans laquelle vous êtes à la fois metteur en scène et comédien ? Comment réussissez-vous à être entièrement dans le jeu tout en prenant le recul nécessaire qu'exige la mise en scène ?

A.M.

Quand on porte plusieurs casquettes, il faut apprendre à partitionner : jouer quand on joue et mettre en scène quand on met en scène, même s'il arrive de jouer et mettre en scène sur le même spectacle. Dans *Une histoire d'amour*, l'expérience m'a beaucoup aidé. Mais c'est surtout d'avoir écrit le rôle qui m'a permis d'être au clair sur ce que l'histoire racontait dans ses grandes lignes et ce que mon personnage défendait à un niveau plus intime. Les retours extérieurs ainsi que la vidéo pour régler les transitions et détails ont été des outils essentiels.

06/03_C.V.

Dans ce spectacle, les personnages vivent des situations de deuil très intenses : vous semble-t-il indispensable d'avoir vécu de tels événements pour les incarner au plateau ? En d'autres termes, faut-il avoir tout vécu pour tout jouer ?

A.M.

Il me semble que cette crainte des jeunes interprètes provient d'une différence majeure entre les cours de théâtre et la réalité du métier, en tout cas en ce qui concerne le théâtre privé en France. Les cours traversent Sarah Kane, Edward Bond, Shakespeare, Molière, Phèdre, Lars Norén dont les personnages se déchirent. Quand on commence à jouer, on se rend compte que ces textes sont en réalité une minorité par rapport aux comédies et belles histoires qui nous sont proposées. La majorité des spectacles que j'ai écrits, joués et montés ne comporte pas de scènes de tragédie ou de drame terrible, que ce soit *Le Porteur d'Histoire*, *Le Cercle des Illusionnistes* ou *Les Producteurs*. Ceci dit, quand cela arrive, comme dans *Une histoire d'amour*, il est évident qu'un acteur qui joue la mort d'un proche, et qui a expérimenté dans sa vie une telle situation, va être touché d'une manière particulière. Mais une situation de deuil peut aussi s'apparenter à une rupture amoureuse ou à une amitié perdue. Au fond, plusieurs choses peuvent activer le mécanisme de l'émotion adéquate : si le propos semble émouvoir l'interprète quand il découvre la pièce, ça veut dire qu'un lien existe en lui. Il faut aller à sa recherche pour qu'il active cette émotion.

04_C.V.

Dans *Edmond*, les interprètes sont au service de l'histoire dans laquelle ils emportent le public. Quelles sont les directives données au plateau ou en répétition pour arriver à un tel abandon ?

A.M.

Au début, il est très important de mettre au clair l'objectif du projet. Le mien est : « Nous sommes tous au service de l'histoire. » Et tous, cela signifie bien tous les postes : les acteurs

comme la technique, la lumière, le son, l'équipe chargée des décors, les costumiers et costumières, moi-même. Nous allons raconter cette histoire tous ensemble. Le but de la direction d'acteurs est que tous les artistes, même très différents et chacun avec sa personnalité, s'alignent sur le même code de jeu et s'inscrivent dans la même énergie. Le mou doit monter en énergie, celle qui manque de sincérité doit redescendre en elle... Il arrive alors un moment magique où tout le monde se parle, où le rythme et l'énergie sont au service du projet. Mon travail consiste à faire cela : mettre tout le monde sur la même note.

05_C.V.

L'une des particularités de vos mises en scène est de donner à jouer plusieurs rôles aux comédiens. Est-ce une manière de les faire s'oublier dans le jeu ?

A.M.

Je pars du postulat qu'un acteur n'est jamais aussi heureux que quand il joue. Un acteur qui joue dix minutes dans un spectacle d'une heure et demie est chagrin. C'est pourquoi je prends le parti de le transporter pendant une heure et demie. J'ai construit ma première pièce, *Le Porteur d'Histoire*, selon ce principe. Les acteurs étaient les uns au service des autres. Ils apportaient les tabourets, les décors et les costumes utiles à leurs partenaires. Ils se changeaient à vue et passaient de personnage en personnage sous le regard du public. Aujourd'hui, quand j'écris un spectacle, je ne me demande pas combien de personnes vont y participer, mais : « Quel est le nombre minimum d'acteurs que je peux mettre ? ». Pourquoi minimum ? Parce qu'en dessous, cela complique certaines scènes et qu'au-dessus, un acteur pourrait s'ennuyer.

06_C.V.

Choisissez-vous les acteurs pour leur capacité à jouer un large panel de rôles et d'émotions ? Y a-t-il un profil d'acteur pour cela ?

A.M.

Moins un comédien a de doutes sur sa partition ou sa légitimité à porter un texte, plus

je suis content. Mais mon premier critère de sélection, c'est son comportement dans une troupe : comment il s'intègre, sa capacité à se mettre en retrait et au service des autres. C'est en observant ces qualités que je juge s'il a l'endurance nécessaire pour jouer dans un spectacle au long cours. Parce que c'est facile de jouer un spectacle trente fois et de s'arrêter. Ce qui est dur, c'est de le jouer cinq cents fois avec la même énergie, la même passion et la même envie. Il faut avoir une passion réelle et un mental solide pour se dire chaque soir : « On y retourne, il y a du public, on va défendre ce truc et on va faire lever cette salle à la fin ! ». Quand je trouve des gens comme ça, — comme mon ami Régis Vallée avec qui j'ai réalisé sept spectacles —, je les garde. C'est ce quelque chose que le public vient voir.

07_C.V.

Comment procédez-vous pour aider vos interprètes à travailler au plateau et à les relancer quand ils rencontrent des difficultés ?

A.M.

Chaque acteur est particulier, chaque actrice a ses caractéristiques, et je ne les dirige pas tous et toutes de la même manière. Je me concentre sur les aspects plus techniques du travail comme le volume ou le rythme. Une fois que ces choses me semblent en place, je m'appuie sur cette base pour recentrer le travail vers davantage de précision. De manière générale, je vais chercher la sincérité plutôt que l'effet. L'écoute peut prendre du temps. Tant que les acteurs ne s'écoutent pas au plateau, je leur demande de recommencer. La problématique du metteur en scène est différente tous les jours et avec chaque comédien. Et c'est là tout l'intérêt de la direction d'acteur : se confronter à des gens en questionnement et explorer à deux les pistes de réponse. Il se peut que leurs résistances aux indications du metteur en scène soient créatrices. Mais il est important que ces résistances s'éprouvent au plateau. Par ailleurs, je demande toujours aux acteurs d'essayer au moins

06/

une fois la proposition que je leur fais avant d'explorer autre chose, cela permet de gagner un temps précieux.

08_C.V.

Les représentations de votre projet Les Producteurs viennent de commencer. Durant la période de répétition, quels ont été les défis propres à la création de cette comédie musicale?

A.M.

Le plus gros défi a été la multitude des secteurs à prendre en compte. Il ne s'agit pas seulement de raconter une histoire, il faut la chanter, la danser, ce qui demande beaucoup d'organisation. Au théâtre, la répétition peut commencer directement. Pour une comédie musicale, il faut prévoir un temps d'échauffement pour que les chanteurs ne perdent pas leur voix et qu'ils puissent avoir le temps de réveiller leur corps avant de danser.

09_C.V.

J'ai eu la chance de pouvoir défendre un rôle conséquent dans la comédie musicale La Famille Addams. Néanmoins, j'ai rapidement été confronté à une difficulté : trouver ma sincérité dans les grands élans lyriques des airs de comédie musicale.

A.M.

C'est une bonne manière de résumer le travail du comédien. Comment amener quelque chose de technique et clair tout en restant sincère? Voilà ce qu'est le théâtre. Arriver à projeter sa voix, faire en sorte que toute la salle l'entende tout en trouvant une sincérité. Au théâtre, tu n'as pas de micro, tu ne peux pas chuchoter, rester proche de toi, car le fond de l'audience doit entendre ce que défendent les interprètes. Et donc les comédiens n'ont pas le choix. Ils doivent donner l'impression que tout est naturel alors que leur corps et leur tête crient le contraire.

07/ I.V. **IGAËLLE VENEGAS**

L.G. **LOLA GIOUSE** [France/Suisse]
actrice
metteuse en scène

Thème **Faire de son intellect une force créatrice**

Date **07 juillet 2022**
Lausanne

«Je ne m'attendais pas à cette voix quand tu as commencé à parler, je m'attendais à une voix plus puissante.», m'a-t-on dit plusieurs fois sous des termes différents. Ma voix serait donc détachée de ce que renvoie mon corps? Au fil de ma formation, j'entends et sens que je suis comme divisée dans mon corps. Comme si mes bras étaient trop longs, mes jambes trop hautes, ma voix trop frêle pour un corps trop imposant. Ma voix ne suit pas, se casse. Quand j'essaie donc de tendre vers des extrêmes de jeu, mon corps semble ne pas vouloir me suivre.

Lors d'une projection à l'ECAL du court-métrage d'Alexandre Brûlé Le deuxième Monde (2021), Lola Giouse m'apparaît comme une révélation. Je suis fascinée par la sensibilité qu'elle dégage autant que par sa magnifique puissance. La complexité et l'ambiguïté de l'actrice me touchent. Je découvre également ses deux mises en scène, This is not a love song, ainsi que Lust for Life, dans lesquelles la liberté et la générosité des acteur.rice.s me marquent profondément.

Comment Lola Giouse atteint-elle cette puissance et cette entièresité d'être sur le plateau
Comment accompagne-t-elle ses comédien.ne.s dans leur déploiement?

La rencontre avec la comédienne et metteuse en scène franco-suisse fût magnifique et ne faillit à aucune promesse d'éclaircissement.

07/01_I.V.

Dans une interview donnée au *Matin Dimanche*, en 2020, vous rapportez, en réponse au reproche qu'on vous faisait de trop bouger les bras sur scène, une observation de Jean-François Sivadier: « Cette manière d'être, c'est toi. Ton corps t'aide à lutter dans ta tentative de dire. C'est généreux. » Vous dites en avoir pris votre parti. Comment l'avez-vous inscrit dans votre jeu ?

L.G.

Avant d'entrer à la Manufacture, à dix-huit ans, on me reprochait souvent de trop utiliser mes bras, d'aller trop à fond et sans retenue. C'est quand même étrange de demander à quelqu'un de 18 ans de tenir ses bras le long du corps... À dix-huit ans, il y a autre chose à chercher : sa force, son énergie... Ce qui crée l'égalité sur un plateau, c'est précisément cette puissance que chacun.e a. Jean-François Sivadier est le premier qui m'a dit de suivre cette réalité de mon corps, de partir de ça et non de quelque chose qui ne serait pas moi. Faire confiance à son corps est un des meilleurs outils pour arriver à mettre en forme et raconter quelque chose. Si je veux parler avec les mains, plutôt que rythmer la parole et taper sur les syllabes répétitivement, je fais évoluer le geste vers une sorte de danse.

Je me souviens du jour où la doyenne du Conservatoire m'a dit de trouver ma féminité dans la séduction. Par « ma » féminité dans la séduction, elle entendait « son » image de la féminité dans la séduction. Tout le monde a une manière de séduire. Que ce soit par le rire ou la fragilité, il y a mille manières de séduire. J'ai beaucoup travaillé à essayer de reproduire ce à quoi devait ressembler une femme, et ce n'était plus, ni joyeux, ni singulier. Je n'étais plus en création, ni en jeu. La création, c'est inventer des codes. Et l'acteur.rice est aussi un.e artiste, quelqu'un qui écrit, qui crée, qui décide des choses, qui décide de laisser échapper des choses.

07/02_I.V.

Vous semblez rechercher une « sincérité » du corps : quelles pratiques vous aident dans cette démarche ?

L.G.

Adolescente, j'avais intégré une compagnie junior de théâtre et danse à Genève. C'était une très bonne compagnie, mais plusieurs facteurs rendaient l'expérience complexe : j'avais grandi d'un coup et mon corps était devenu trop grand pour moi ; les injonctions de ce à quoi la grâce doit ressembler quand on est une fille ne m'étaient pas proches et ne m'intéressaient pas... Cela rendait la danse difficile pour moi et j'ai gardé en tête que je n'étais pas bonne. J'étais sur scène avec un corps comme un poids à traîner, un corps chargé de « scories », de défauts qu'il fallait corriger. Passer par le ridicule du mouvement, le très spontané, m'a fait découvrir une manière de bouger qui m'était propre et qu'il était possible de créer à partir de ça. J'ai alors pris confiance en mon corps, dans ce qu'il peut raconter de lui-même aussi. Si l'on vous perçoit comme aérienne, pourquoi vous enjoindre de vous ancrer dans le sol ? Être aérienne est une manière d'être au monde et peut-être que ça évoluera ou changera. Peut-être pas. En attendant, pourquoi tous les personnages ne pourraient pas être abordés avec cette singularité ? On travaille avec un corps qui vient de la vie et qui retourne à la vie le soir. Depuis *Perdre son sac*, monologue écrit par Pascal Rambert et mis en scène par Denis Maillefer pour lequel j'ai dû prendre des cours de claquettes pendant quatre mois, je considère que si on vous propose un rôle, c'est que vous en êtes capable avec le corps que vous avez.

03_I.V.

Cette attention que vous portez à l'expression du corps, s'étend-elle au travail de la voix ? Est-ce un travail que vous exigez de vos comédien.ne.s ?

L.G.

Je considère la voix comme une partie du corps. Quand le corps est juste, la voix ne casse

pas. Dans *This is not a love song*, nous avons travaillé les corps avec Simon Hildebrand et Géraldine Dupla, nous avons cherché dans la gestuelle comment baiser sans baiser : comment baiser un arbre, l'air, l'espace entre deux personnes. Nous cherchions à retrouver ce qui est essentiel à la gestuelle de la baise et que nous pourrions replacer dans d'autres contextes. Jamais je ne leur ai dit de se tenir de telle ou telle façon, de faire ci ou ça. Le fait de jouer en extérieur est un paramètre très important. Cela permet de savoir si vous êtes à un endroit de jeu, de disponibilité et d'attention totale. Si c'est le cas, vous pouvez tout accueillir et utiliser ce qui se passe pour raconter votre histoire. A ce moment-là, le corps est juste, la voix est juste. Pour y arriver, le travail technique est évidemment important, mais le jeu est surtout un travail dans la vie. Il s'agit de travailler à sa propre porosité entre ce qu'on sent et ce qu'on sort de soi, rendre la paroi la plus fine possible, avec le moins de défense possible. C'est ça qui résonne avec la remarque de Jean-François : se respecter et trouver quelque chose qui convienne à tout le monde.

04_I.V. Avez-vous déjà joué dans une pièce qui imposait de fortes contraintes ?

L.G. Oui ! Jean Liermier travaille comme ça. Il dit : « Quand tu dis ce mot, tu fais sept pas, tu vas prendre le bâton et, à cet autre mot, tu le lèves. » Sa mise en scène est une chorégraphie. On répète une à deux semaines pour l'intégrer. Et, d'un coup, tu découvres que c'est un sous-texte, qu'un autre auteur est derrière l'auteur. Il crée sa dramaturgie par rapport à l'auteur, et moi je crée la mienne par rapport à l'auteur et par rapport à Jean. C'est un travail de front de plusieurs personnes sur un même acte de création. C'est très beau. Jean a cette rigueur sur la précision de la chorégraphie qui n'est pas couplée avec une volonté de contrôle et de subordination de l'acteur. Cela rend les

contraintes joyeuses. Il m'est arrivé de quitter des projets où j'avais l'impression que l'on allait me contrôler. Voir des gens soumis, contraints et hors de leur puissance me dérange, surtout quand c'est pour parler de choses comme la destruction du capitalisme.

05_I.V. Comment parvenez-vous à cette très grande liberté sur scène ?

L.G. Tout ce déploiement, cette libération, passent par le plaisir du jeu. Je vois un rapport étroit entre le plateau et faire l'amour. C'est à la fois un lieu d'une très grande puissance et d'une très grande fragilité où se jouent de la pensée, du politique, mais aussi un total lâcher-prise. *This is not a love song* part précisément de là. Nous avons cherché ce qu'est un corps qui désire, comment trouver du désir pour le sol, par exemple... Nous avons observé ce qui marchait, analysé pourquoi telle chose ne marchait pas... Parfois, le soir de représentation, c'est encore une nouvelle chose qui apparaît, et ça fonctionne parce que nous avons délimité les possibles. Le texte est très écrit, mais il donne au comédien et à la comédienne la possibilité de se dire « là, tu peux dilater complètement », « ce mot peut devenir une scène à part entière », « comment utiliser ce mot et ce qu'il évoque pour nourrir notre histoire ? ». Cela crée une écoute et un être à deux très fort.

06_I.V. Comment se déployer sans déborder ? Ou à l'inverse, comment sentir qu'il faut déborder ?

L.G. C'est sain de déborder ! Surtout si l'on se questionne sur le bien-fondé du « bord » en vigueur, et c'est peut-être là le premier enjeu d'un travail artistique. C'est un point de vue politique de dire que quelqu'un déborde sur une scène ! La question est : qu'est-ce qu'on donne à voir comme possibilités d'être ? Pour moi, la scène est l'endroit de l'utopie et quand je regarde Géraldine et Simon, je vois les connivences entre eux, la liberté dans leur corps et dans leur tête, les choses de leur vie qu'ils arrivent

à partager sur le plateau. Est-ce qu'ils débordent? En cinq ans de tournée, beaucoup d'hommes qui nous font des retours parviennent difficilement à dire autre chose que « Beaucoup d'émotions! », comme si ça les débordait. C'est, pour moi, un énorme problème sociétal. On peut se dire que c'est trop, oui, mais par rapport à quoi? Il est peut-être intéressant de se demander où est le bord quand on déborde.

07_I.V.

Un.e comédien.ne entre sur une scène et sa voix n'est pas du tout celle que vous attendiez. Est-ce un manque de connexion dans son corps à travailler ou un décalage à embrasser?

L.G.

C'est bien l'ambiguïté. La surprise est une des plus belles choses qui puisse se passer en art. Qu'une voix surprenne parce qu'on ne s'y attendait pas, ça dit la complexité du monde. Pour ma part, une journaliste avec laquelle je parlais m'a demandé si le fait qu'il y ait le terme androgyne dans la quasi-totalité des articles me concernant me dérangeait. Je lui ai répondu que non, parce que ça veut dire qu'il y a une dualité, que je contiens déjà plusieurs choses. En mécanique, le jeu c'est l'espace entre deux choses, le décalage est déjà un jeu avant même d'avoir travaillé. Porter en soi quelque chose qui contredit l'idée d'une norme est une super force.

08/ L.W. **LISA WALLINGER**

P.B. **PIERANDRÉ BOO (GRETA GRATOS)** [Suisse]
acteur
auteur

Thème **Chercher l'ancrage et le déploiement à travers
le débordement**

Date **27 juillet 2022**
Genève

Pierandré Boo est un acteur, Greta Gratos une fée sorcière tout droit sortie du cosmos. L'un.e et l'autre se complètent, s'alimentent, évoluent conjointement dans un même corps et dans un même esprit. Il est sa matière, elle est son âme et, de leur harmonie, est née une forme artistique mystérieuse et multiple, faite de mesure et d'excès. Greta, créature troublante et extra-terrestre, est connue tout autant du milieu politique genevois que de la scène nocturne et underground de cette même ville. Fascinée par la puissance que dégage le personnage et touchée par l'humanité du comédien, je vais à la rencontre de Pierandré Boo dans le but de découvrir comment Greta lui permet de trouver son équilibre et comment, à travers ses excès, elle les emmène tous deux dans le rayonnement.

08/01_L.W.

« Elle est la couleur de mon âme et mon plus bel outil » dites-vous de Greta. « Il est la matière qui me permet d'exister » dit-elle de vous. Depuis 1994, vous vous accompagnez et souvent, on vous confond. Comment et quand arrive le moment de bascule où Greta Gratos prend forme ?

P.B.

Cela arrive pendant les deux à trois heures de maquillage, souvent quand la bouche se dessine, au moment où apparaît un autre visage. C'est bel et bien le mien, mais orné d'un masque de tragédie grecque, avec un fond uni, un trait d'eyeliner pour souligner le regard et une bouche qui appartient à Greta. Le basculement se manifeste par une sensation de chaleur proche du cœur qui envahit ensuite tout le corps.

02_L.W.

Cette préparation physique s'accompagne-t-elle d'une préparation mentale ?

P.B.

Il faut imaginer ce moment où la chenille fond pour se reformer et sortir de la chrysalide pour illustrer cette réflexion intérieure de transition entre moi et elle. Je traverse ce moment avec toutes les personnes qui sont sur scène. Les gens de la technique, le.la metteur.e en scène vont donner la couleur de Greta, qui peut varier aussi selon les airs de musique du spectacle qui se prépare.

03_L.W.

Greta semble ne pas avoir peur de l'excès : ses tenues extravagantes, que vous confectionnez vous-même, ou ses maquillages dont vous exagérez le trait pour obtenir « un maximum de fard pour un maximum de transparence », comme vous dites, ou encore sa liberté de parole outrepassent les conventions. Elle déborde. Comment sortir de soi pour atteindre ce débordement ?

P.B.

Il s'agit à la fois de sortir de soi et d'entrer en soi. Je suis le gant, et Greta est le gant retourné. C'est en ça qu'elle est mon plus bel outil. Parce qu'elle déconcerte par son aspect iconique – ni femme, ni humaine –, elle est une extra-terrestre. Cela lui permet d'observer les humaines manières et de les commenter, au même titre qu'un per-

08/

sonnage quand on est acteur-actrice, comédien-comédienne. Le véhicule est très important. Quand je dis que je suis maquillé comme une voiture volée, ce n'est pas une blague, il n'y a pas un centimètre de MA peau qui apparaît. Toute ma peau est maquillée, il s'agit donc d'une autre peau. Elle se glisse sous mon épiderme et me contamine. C'est un peu lyrique, mais c'est à peu près ce qui se passe. La peau de Greta est différente et s'illumine différemment. Curieusement, c'est un excès qui finalement n'est pas si excessif. Je dirais même que c'est nous qui sommes « incessifs », si le mot existait.

04_L.W.

P.B.

À aucun moment Greta en fait trop ?

À une certaine période, Greta aimait beaucoup en faire trop. Avec des substances. La vodka notamment, qui n'altérait pas la perception de l'extérieur, mais cassait le temps. Cela la rendait un peu plus fée, puisqu'elle est née sorcière. Ce qui m'a fait dire à une petite fille qui me demandait si j'étais une bonne ou une méchante fée : « Si ta meilleure amie fête son anniversaire et qu'elle oublie de t'inviter, est-elle gentille ou méchante ? » Elle n'a pas hésité : « Méchante ! » Et je lui ai expliqué que la méchante fée de La Belle au bois dormant est mauvaise parce qu'on avait oublié de l'inviter, alors qu'elle est la plus belle des fées. Et les fées, ça se vexe, ça se blesse et un rien peut les rendre dragonnes. Donc oui, il y a eu des excès. Greta a même viré les gens d'une fête qui ne prenait pas. À l'occasion d'un T dansant, plus arrosé de vodka que de thé, elle chantait en improvisant sur des DJs. Ses chansons racontaient un malaise, une fête où les ondes ne circulaient pas et les paroles devenaient toujours plus rudes, sous-entendaient une forme d'abus. Finalement, j'ai lancé un avertissement : « Je vais enlever un bas, le laisser tomber au sol et je vous laisse dix secondes pour le ramasser. Si personne ne bouge, la fête est terminée. » À minuit, j'ai défait mon porte-jarretelles,

08/

j'ai ôté mon bas en les regardant dans les yeux. Tout le monde me fixait avec un sourire. Je l'ai laissé tomber et j'ai compté jusqu'à 10. Pas un mouvement dans la salle. Alors j'ai dit: « C'est terminé. » Ça a jeté un froid, évidemment... Donc excessive, oui. Avec un coup d'éventail en plus, si possible.

05_L.W.

En tant que comédien, et là je m'adresse à Pierandré, avez-vous parfois peur de déranger? D'être dans un état où Greta vous échappe?

P.B.

Avec Greta, je n'ai pas peur de déranger. Je peux avoir des colères mais je fais attention aux personnes présentes, aux fragilités de chacune d'entre elles. C'est l'une des raisons pour lesquelles Greta demande d'éclairer la salle durant les T dansants. J'ai besoin de voir le public, d'être en relation par le regard avec chaque personne présente, même en concert quand je perçois les gens plus que je ne les vois. Je n'ai pas peur de déranger parce que je ne fais pas de provocation et que Greta n'est pas provocante. Ce qui ne signifie pas qu'elle ne puisse pas provoquer ou susciter la surprise.

06_L.W.

Cette volonté de provocation s'exprime-t-elle hors scène, lors de ses interventions politiques notamment?

P.B.

Non, pas du tout, mais il y a la volonté de dire les choses qui ne sont pas dites. C'est pour moi totalement inacceptable de faire des coupes budgétaires dans les domaines socio-culturels par exemple. Ma parole sera alors rigide, sans possibilité de la contredire. Greta porte ça.

07_L.W.

Quand Greta n'est pas avec vous, que vous jouez dans un autre contexte scénique, ce débordement ou rayonnement a-t-il lieu sans elle?

P.B.

Greta est un personnage oral. Elle a donc une existence. Mon existence à moi, en tant qu'acteur, se met à disposition d'un projet dans un cadre défini. Alors, à moins que le projet ne l'exige, je n'irai pas dans le débordement. Je ne com-

08/

mence pas non plus avec un grand enthousiasme: je démarre doucement, et vais m'enthousiasmer au fur et à mesure que je vais pouvoir donner. Je suis un brin psychorigide, je préfère d'ailleurs le terme d'acteur à celui de comédien, dans sa version italienne plus précisément. Car en français, le comédien est celui qui fait théâtre, et l'acteur celui qui fait cinéma; en italien, qui dit comédien pense « celui qui se la joue », mais l'acteur, lui, est « celui qui joue. »

08_L.W.

À la sortie du film *Greta Gratos de Séverine Barde* en 2019, vous dites, à l'occasion d'une interview à la RTS, qu'en tant que personnage public, la parole de Greta Gratos a une autre valeur que la vôtre. À quoi cela est-il dû? Est-ce Greta ou Pierandré qui exprime cette parole politique? Pourraient-ils entrer en contradiction?

P.B.

Non, car ce sont bel et bien mes émotions qui sont mises en jeu. Je disparaissais, mais le technicien reste avec une vibration différente dans la peau. Ce serait très difficile d'entrer en contradiction et, au risque de me répéter, je ne suis pas schizophrène! C'est peut-être pire que ça: je suis Greta Gratos! Les gens imaginent parfois que c'est très difficile de la quitter. Ce n'est absolument pas le cas. En réalité, le moment le plus jouissif de la soirée est le moment où je prends mon bain, où je me douche, où je la quitte. Ce serait une souffrance terrible si ce n'était pas comme cela. Cela signifierait que je voudrais être Greta Gratos et je n'en ai pas du tout envie, ma vie me va très bien!

09_L.W.

Lorsque Greta performe avec vous, laissez-elle, elle aussi, venir l'enthousiasme?

P.B.

Oui, elle n'anticipe pas ses propositions. Quand je chante, les musicien.ne.s priment. Ils et elles vont former la mer pour que je puisse nager, surfer ou plonger. Lors d'une performance réalisée avec Isabelle Chladek, par exemple, le texte s'est écrit au fur et à mesure de ce que je

percevais de l'évolution de la musique, du travail et du groupe.

10_L.W. Pensez-vous que Greta répondrait à mes questions?

P.B. Bien sûr, elle n'est jamais loin!

11_L.W. Et que dirait-elle?

P.B. La même chose que moi, simplement en disant « je » et non pas « elle ». Elle a intérêt à être d'accord avec moi, et moi avec elle!

12_L.W. Quel chemin avez-vous parcouru, seul ou avec Greta, pour vous connaître, pour prendre la place qui vous était « destinée » ?

P.B. Il existe beaucoup de mythes autour du talent. Certains imaginent que cela viendrait de Dieu lui-même, ou qu'il tomberait du ciel sur certains êtres, comme une grande illumination. Je crois que le talent est une chose très simple : c'est une urgence, une nécessité absolue. Au début, il est tout petit et il faut le faire grandir en travaillant. Je travaille jour et nuit. Quand je m'endors, je suis en train de répéter un texte ou une chanson. Au réveil, je suis toujours en train de répéter... A chacun.e de trouver son propre talent, sa propre nécessité de dire.

Crédits Cette publication rassemble des extraits des entretiens réalisés par les étudiant.e.s de la Classe 2023.

Accompagnement des étudiant.e.s :
Hélène Mariéthoz

Coordination :
Nathalie Lannuzel
Anne Mermoud Ottiger

Relecture :
Laetitia Gauchat
Hélène Mariéthoz
Christophe Fovanna

Design & typographie :
Tancredi Ottiger

Couverture :
Younès Klouche

Images tirées des différents ateliers de la formation

Impression :
TBS La Buona Stampa SA

Tirage :
400

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 & pédagogique :

Nathalie Lannuzel

Directrice administrative :

Anne Mermoud Ottiger

Assistante administrative :

Ana Didry









avec

- | | | |
|-----|----------------------|---|
| 01/ | Aurore Dolo Andaloro | Aurélia Lüscher |
| 02/ | Aurélien Batondor | Oscar Gómez Mata |
| 03/ | Lokman Debabeche | Tamara Bacci |
| 04/ | Jeanne Matthey | Yann Philipona |
| 05/ | Rita Moreira | Julia Bernat |
| 06/ | Côme Veber | Alexis Michalik |
| 07/ | Igaëlle Venegas | Lola Giouse |
| 08/ | Lisa Wallinger | Pierandré Boo
(Greta Gratos) |