NOT TRUE, BUT USEFUL

(pas Vrai, mais Utile)

Transcription de la Série 1 du podcast de Cheek by Jowl.
Version révisée.

Traduction française Cécile Leterme

Table des matières

Introduction **3**
Épisode 1 Pensées de Quarantaine **4**
Épisode 2 L'espace et Shakespeare **17**
Épisode 3 Dans les bois **32**
Épisode 4 Scènes et châteaux de sable **52**
Épisode 5 Des mots qui deviennent faux **66**
Épisode 6 Pourquoi nous faisons ce que nous faisons **81**
Épisode 7 Plongée profonde en scénographie **94**
Épisode 8 Rencontrer le Predicament **107**
Épisode 9 Personnage et processus **121**
Épisode 10 Tagliatelle **136**

Introduction

Merci d'avoir téléchargé les transcriptions des épisodes de la première série de « Not True, but Useful » (« Pas vrai, mais Utile ») un podcast de Cheek by Jowl.

En avril 2020, pendant le confinement dû à la Covid 19, Declan Donnellan et Nick Ormerod, tous deux directeurs artistiques, ont organisé des rencontres à distance avec la metteuse en scène Lucie Dawkins et enregistré une série inédite de conversations. Les fichiers audio qui en ont résulté sont sortis d'avril à juillet 2020.

Suite à leur sortie, nous avons décidé d'établir une version écrite de ces conversations qui, en elle-même, pourrait être matière pédagogique, accessible gratuitement depuis le site web de Cheek by Jowl et traduite en plusieurs langues.

Nous espérons qu'elles vous plairont et que vous les trouverez « utiles ».

Si vous avez envie d'en savoir plus sur les pièces auxquelles nous faisons référence dans chaque épisode, ou si vous voulez écouter d'autres émissions plus récentes, n'hésitez pas à faire un tour sur la plate-forme de podcasts du site de Cheek by Jowl. Sur la page de chaque épisode, vous trouverez des notes sur les spectacles, ainsi que des liens vers des photos, des films, des interviews supplémentaires et des archives issues de nos spectacles.

La musique de la première série de ce podcasts a été composée par Pavel Akimkin, et faisait partie de notre « Mesure pour mesure » russe.

www.cheekbyjowl.com
Facebook: @cheekbyjowl
Twitter: @cbyj
Instagram: @wearecheekbyjowl
Youtube: www.youtube.com/cheekbyjowl

Copyright © Cheek by Jowl, 2021
All rights reserved

Épisode 1
Pensées de Quarantaine

Lucie
Bienvenue à l'émission de Cheek by Jowl « Not True, but Useful ». Voici le premier épisode : Pensées de Quarantaine.

Bonjour, je suis Lucie Dawkins et, dans les semaines qui viennent, je vais interviewer Declan Donnellan et Nick Ormerod, le duo metteur en scène et scénographe de la compagnie de renommée internationale Cheek by Jowl. Cette émission vous conduira en coulisses pour en apprendre plus sur leur processus de création personnel, et comment leur pratique continue à évoluer après quatre décennies de productions extraordinaires. Dans ce premier épisode, nous allons évoquer les défis que représente la quarantaine de la Covid pour continuer à penser le théâtre, et comment la philosophie de Cheek by Jowl s'est développée depuis la parution de *l'Acteur et la cible,* son livre fondateur. Et c'est un très grand plaisir d'être ici avec l'auteur de ce livre, Declan Donnellan. Bonjour Declan.

Declan
Bonjour. Bonjour Lucie.

Lucie
C'est donc depuis le fin fond du confinement dû à la Covid 19, et grâce à cet enregistrement que nous venons jusqu'à vous. Ces émissions ont pour titre : « Pas Vrai, mais Utile ». Je vous ai souvent entendu dire ça. Pouvez-vous me dire ce que ça signifie pour vous, « Pas vrai, mais utile » ?

Declan
Et bien je crois que rien de ce que je dis n'est la vérité. Quand je dis des choses, c'est simplement pour aider, pour nous faire progresser et faire en sorte que la pièce sur laquelle nous travaillons conserve sa vitalité. Comme je l'écris dans *l'Acteur et la cible*, un plan de métro n'est pas la vérité, mais il est utile. Donc même s'il ne ressemble pas du tout à ce qu'est la ville en vrai, c'est une grille qui nous aide à aller d'un point à un autre. Ces guides ne sont que des modèles temporaires pour nous aider.

Lucie
J'ai entendu des gens parler d'un système Donnellan pour aborder une pièce, suite à la parution de *l'Acteur et la cible*. Pensez vous qu'il existe un système Donnellan, et si oui, quel est-il ?

Declan

J'espère bien qu'il n'y en a pas ! Dans *l'Acteur et la cible* je me suis décarcassé pour dire : si le jeu d'acteur fonctionne, n'intervenez pas. N'utilisez ça que si vous êtes bloqué. Ce n'est vraiment pas un livre pour apprendre à diriger ou à jouer. C'est quelque chose à utiliser si vous êtes en difficulté, dans une forme particulière de difficulté qui devient un blocage angoissant, quand vous ne pouvez plus mettre un pied devant l'autre et que vous êtes paralysé. Voilà de quoi parle *' l'Acteur et la cible .* C'est l'idée directrice du livre. Ce n'est sûrement pas un témoignage sur comment diriger ou comment je dirige.

Lucie
Pensez-vous qu'avoir un système pourrait être un peu dangereux quand on arrive en salle de répétitions ?

Declan
Pour moi, oui. Mais je ne sais pas. Il y a des milliers de façons de diriger une pièce, il y a des milliers de façons de faire du bon théâtre, il y a beaucoup de sortes de bon théâtre. Je ne les connais pas toutes ! Je ne connais que ma manière de travailler, et ma manière à moi est de ne pas avoir de méthode. Notre seule manière à Nick et moi c'est d'être dans une salle à regarder des acteurs et d'essayer de faire toujours mieux. Et ce « mieux » change à chaque fois. Nous avons quand même une priorité, qui vient avant toutes les priorités, c'est que ce que nous faisons doit rester vivant. Tout le reste est secondaire. En général, quand quelque chose est vivant, c'est plutôt évident. Ce qui l'est moins, c'est comment rendre une chose vivante. Et puis le secret, en fait, c'est : on ne peut pas la rendre vivante. Mais ce qu'on peut faire, c'est essayer d'arrêter de la tuer. Il nous faut apprendre comment lever le blocage. C'est plus une question de soustraction que d'addition. C'est un principe fondamental pour nous.

Lucie
La situation est vraiment bizarre en ce moment. Ce sont des circonstances très inhabituelles pendant lesquelles, je crois, nous repensons tous à ce qu'exercer notre métier veut dire. Et j'adorerais en savoir un peu plus sur ce qui vous préoccupe en tant que metteur en scène.

Declan
C'est une époque terrible. Des gens meurent, des gens perdent leur emploi. Beaucoup de gens vont s'appauvrir. Et sans doute le pire des souffrances est à venir. Donc ne parlons pas du côté positif de la situation.

Aujourd'hui nous voyons nos dirigeants s'agiter sur nos écrans, nous comprenons petit à petit que c'est la nature qui a le plus d'impact sur nos vies. L'autorité même qui a l'air de manquer à tant de nos dirigeants semble, étrangement, venir de la nature. Là où je vis, les chants d'oiseaux sont chaque jour de plus en plus assourdissants. Beaucoup de gens prennent conscience du mystère de la nature et du silence. Alors qui sait à quoi le monde ressemblera l'année prochaine ?

Lucie

Je sais que vous avez passé une partie de ce temps libéré à vous attaquer à votre prochain livre, que j'ai grand hâte de lire quand il sortira.

Declan

J'ai deux fois plus hâte que vous de le voir enfin ! Je meurs d'envie d'accoucher de ce monstre qui a grandi à l'intérieur de moi. La raison pour laquelle j'ai tant de mal à l'écrire n'a rien à voir avec son propos, mais avec le déroulé des séquences pour en faire un livre. C'est comme un gigantesque tableau. Tout est connecté à tout. J'essaie encore d'en faire une ligne logique pour que le lecteur puisse suivre un chemin cohérent. En parler est sans doute un moyen de progresser. Donc c'est positif de pouvoir bavarder avec vous !

Oui, une chose qui devient évidente avec ce virus, ce confinement étrange… c'est que nous comprenons à quel point nous avons besoin d'être avec d'autres gens. Et en particulier, voilà, de l'expérience du théâtre. On peut regarder la télévision pendant des heures, mais être véritablement dans une salle avec des gens, entendre leur respiration, sentir leur odeur, sentir leurs battements de cœur, que sais-je encore, les voir cracher sur scène ! Être véritablement dans un espace charnel avec d'autres gens, ça nous manque. C'est un élan qui doit venir d'une exigence génétique profonde. Nous ne sommes pas nés dans un système capitaliste d'autosuffisance, nous sommes nés dans un système de dépendance de groupe. Et nous avons besoin de retrouver les autres dans des espaces dédiés.

D'un autre côté, c'est un peu dur à admettre, mais en fait on pratique la distanciation sociale depuis des centaines d'années : on mesure toujours la distance qui nous sépare des autres. Ni trop près, ni trop loin. Nous dansons ce Quadrille des Homards[1] toute notre vie. Nous le dansons dans l'intimité, dans l'amitié, dans toutes sortes d'occasions. Je pense que tout ce truc de s'assurer qu'on reste à distance les uns des autres est en fait vraiment fondamental. Aujourd'hui on insiste là- dessus, parce que ne pas garder la bonne distance, ça pourrait nous tuer ou tuer quelqu'un d'autre.

Ça me fait penser à un mot que j'utilise en répétitions, c'est le mot *rencontre*[2] . Je pense que nous allons au théâtre pour être les témoins d'une rencontre. Il y a différentes rencontres. Il y a d'abord la rencontre avec les acteurs sur scène, ça c'est la première expérience théâtrale. Ensuite, la seconde, c'est la rencontre des personnages avec les choses qu'ils voient. Les scènes qu'ils jouent avec leurs partenaires, le *predicament* [3]. En fait, d'une certaine manière, dans la vraie vie nous voulons vraiment que la rencontre soit brute, naturelle, intense d'une manière ou d'une autre.

[1]Référence à Alice au pays des merveilles, de L Caroll

[2]Declan Donnellan utilise le mot « encounter », comme « rencontre inattendue, première rencontre »

[3]Notion chère à Declan Donnellan. Les traductions françaises « difficulté, menace, danger, embarras, pétrin , impasse, situation délicate» n'étant pas assez précises, je choisis de garder le terme anglais. Le *predicament i*nduit que nous n'aimons pas ce qui arrive.

Nous arbitrons sans cesse la différence entre nous et les autres, et beaucoup de gens finissent par se créer des tas de problèmes : ils ont des problèmes avec l'intimité ou des limites floues. Et on a plein de moyens pour tenter de contourner ça -on peut avoir 450 amis sur Facebook, mais ça ne dit rien de nos contacts avec les gens.

Il est utile de réfléchir un moment à ce qui se passe lors d'une rencontre. Une de nos premières rencontres, c'est quand on est dans le landau, avec notre maman. La mère dit à l'enfant « je te vois, et tu me vois » et nous apprenons à nous sentir en sécurité et à grandir, en faisant des signes de la main, en souriant, en copiant les expressions de son visage. Mais la chose primordiale dans une rencontre est de comprendre que, quand je vois quelque chose, inévitablement cette chose me voit aussi. Et que si je vois quelque chose, je la transforme du fait de la voir, mais qu'elle me transforme aussi. Par exemple, gamins ou adultes, nous regardons souvent des westerns ou des séries policières avec des fusillades à la fin. Et on voit des gens qui courent dans une ville avec un pistolet, et d'autres gens qui leur courent après avec d'autres pistolets, et en général ils arrivent au coin d'un immeuble et ils tirent depuis ce coin. Il y en a un qui tire depuis le coin et tout le monde plonge et se planque parce que les autres ont canardé en retour.

Ce qui me surprend toujours dans ces séquences, c'est que d'abord, je redoute leur arrivée parce qu'elles sont généralement assez ennuyeuses, mais en même temps elles sont essentielles. Mais quand on y pense, c'est un tempo intéressant : le tireur a besoin de voir la personne sur laquelle il tire mais pas trop longtemps pour que celle-ci n'ait pas le temps de le mettre en joue à son tour. C'est comme une danse dans la vraie vie. Comme tenter une rencontre sans être vu. Nous gardons des choses secrètes, et, en allant au théâtre, nous allons assister à la révélation de ces secrets. Donc d'une certaine façon, nous allons voir des gens rencontrer des choses que nous ne pouvons pas rencontrer dans la vraie vie. Comme dans la fusillade. Je peux voir ce que les personnages mijotent, mais ils ne peuvent pas me voir.

Ou peut-être que si ?

Nietzsche a dit «*si tu regardes longtemps un abîme, l'abîme regarde aussi en toi* [4]» et tout le monde dit « oh ! ça fait peur », et un tas de films d'horreur ont pris cette citation pour point de départ - ça vous pose. Mais en fait ce n'est pas si inquiétant. Évidemment, si on fixe quelque chose pendant un certain temps, notre regard va nous être rendu. Si on regarde un bébé dans les yeux, il vous regardera à son tour et vous vous sentirez mieux de cet échange de regards, avoir regardé et avoir été regardé. Ça marche dans les deux sens. Et au théâtre, c'est très, très important, nous devons absolument souscrire au fait que le théâtre est quelque chose qui interagit entre ce qui se passe sur scène et le public. Ce n'est pas une œuvre d'art, c'est un acte artistique. Et il n'existe pas en tant qu'état, mais comme un processus entre les deux choses. Pour moi c'est

[4]Nietzsche, Par delà Bien et Mal, traduction Cornelius Heim

un aspect essentiel de la « rencontre ». L'action est à double tranchant. C'est essentiel parce que ce mécanisme est le terrain fertile dans lequel beaucoup d'aspects du théâtre prendront racine.

Lucie
Ce qui est intéressant, dans la période que nous vivons, pendant laquelle il n'y a d'autre rencontre possible dans un espace fermé qu'avec la personne avec qui vous êtes confiné…..

Declan
Oui mais ça arrivait avant la Covid ! Comme lorsque nous nous enfermons dans une chambre d'écho et faisons en sorte de n'entendre que les nouvelles que nous voulons entendre ! On fait ça depuis des siècles de plein de manières différentes !

Lucie
…. si vous avez la chance d'être confiné avec quelqu'un, c'est que ça nous force, je crois, nous tous qui faisons du théâtre, à ré évaluer pourquoi le théâtre est si important. Et il me semble que la rencontre, cette profonde empathie, c'est ce qui rend le théâtre si essentiel.

Declan
Oui. Maintenant je voudrais dire que je ne fais pas du théâtre pour une raison particulière. Je fais du théâtre parce que j'adore ça. On dit parfois que les plus beaux vers d'amour sont dans Roméo et Juliette, mais pas pour moi. Les mots les plus beaux pour décrire l'amour, à ma connaissance, ont été écrits par Montaigne une vingtaine d'années avant Shakespeare. Il avait un ami très cher, et cet ami est mort quand ils étaient encore très jeunes. Montaigne lui a survécu des dizaines d'années mais il n'a jamais véritablement surmonté cette perte. Il a dit « si on me presse de dire pourquoi je l'aimais, je sens que cela ne se peut exprimer qu'en répondant : parce que c'était lui, parce que c'était moi.[5] » Pour moi, c'est la description de l'amour la plus juste qui soit. En d'autres termes, on n'a pas de raison d'aimer. C'est juste que « c'était lui, c'était moi ».

La subtilité de cette phrase est dans son début : « si on me presse de dire pourquoi ». C'est un peu comme ça que je me sens avec le théâtre, en fait. Je ne sais pas pourquoi j'en fais. Je n'ai pas de raison. Je peux en trouver si je dois vraiment me justifier. Mais ce ne sera pas « la raison » profonde. Il n'y en a pas. En fait la motivation n'est qu'une façon d'expliquer ce que j'ai fait. Je crois qu'il est dangereux pour un acteur de penser à la motivation. On en a parfois besoin pour progresser d'une marche à l'autre, mais ensuite il faut vraiment s'en libérer. Les motivations ne sont qu'une façon d'expliquer les choses. En fait, je peux trouver plein de raisons pour justifier pourquoi je fais du théâtre,mais elles seront toutes fausses. La vraie raison c'est que je n'ai pas le choix : c'est la chose au monde que je préfère faire.

Lucie

[5]Montaigne, Essais

C'est intéressant quand vous dites que c'est dangereux pour un acteur de se poser cette question, ou que c'est difficile, parce que Stanislavski posait souvent cette question en répétition : il demandait « que veut ce personnage ? » Est ce que c'est une question inutile, en fait ?

Declan
« Que veut ce personnage ?» peut être une question utile, mais seulement comme point de départ, parce que ce n'est pas de la vie. Parfois cette question peut bloquer un acteur, en fait. Par exemple, si je veux bloquer un Roméo, je ne vois pas de façon plus rapide que de lui demander pourquoi il aime Juliette. Ça ne veut pas dire que la question n'est pas intéressante d'un point de vue extérieur. Mais ça pourrait bloquer un acteur qui a besoin de ressentir et pas d'écrire une dissertation.

Pour commencer il se peut que j'utilise des questions classiques. Jamais simplement « qu'est ce que tu veux », mais bien plutôt « qu'est ce que tu ne veux pas ? » Je comprends très bien que certains acteurs se sentent plus à l'aise avec le personnage et les actions, et aient besoin de commencer avec ça. Moi je n'aime pas trop parler de concepts de personnage. Au bout d'un moment, on bâtit la scène. Mais ce squelette de scène n'apporte pas forcément de vie. Donc on se retrouve avec quelque chose qui fonctionne, mais c'est bêtement efficace. Il faut l'emmener ailleurs. Et pour ça il faut utiliser un autre vocabulaire.

Lucie
Un vocabulaire pour nous faire comprendre que nous ne savons pas toujours ce que nous voulons ?

Declan
Exactement. Par exemple, pour la scène où Lady Macbeth vient voir son mari en plein milieu du dîner « pourquoi avez vous quitté la salle ?[6] », je parlerais d'abord aux acteurs de leur volonté de tuer Duncan et de devenir roi et reine, c'est sûr. Je commencerais par là pour ne pas les embrouiller. Ce ne serait pas très utile d'arriver le premier jour et de leur dire « bon alors vous voulez tuer Duncan ou pas ? ». Ça ne nous aiderait pas, et ce serait déconcertant pour tout le monde. Il faut établir des règles avant de penser à les tordre.

Donc. Nick placerait très vite Duncan dans la pièce à côté, ensuite on en parlerait le moins possible mais on commencerait par explorer l'espace, très simplement. Oui, il se peut qu'on doive répondre à des questions comme « qu'est-ce qu'ils veulent », mais plus vite on arrivera à « qu'est ce qu'ils ne veulent pas » mieux ce sera. Et au bout d'un moment on découvrira que le mystère au cœur de *Macbeth*, c'est qu'on ne sait pas ce qu'ils veulent. Et c'est parce qu' eux ne savent pas ce qu'ils veulent. Et pire : ils ne savent qu'ils ne savent pas ce qu'ils veulent.

[6]Macbeth I, 7, traduction Jean-Claude Sallé, édition bilingue, Bouquins, Robert Laffont

On n'a aucune idée de pourquoi ils font ça. Ça paraît clair, mais ça ne l'est pas. On présume qu'ils veulent être roi et reine, mais est-ce que c'est vrai ? En fait il n'y a pas pas d'indication palpable ou plausible là dessus. Dès que l'idée leur vient, ils sont terrifiés de ne pas pouvoir y arriver. Macbeth n'est jamais heureux, et ça dès le début. Il ne se dit pas « génial, je vais être roi ! ». Jamais il ne pense ça, pas une seule fois. « Tes enfants seront rois ». Ça le rend malheureux dès le début parce qu'il est déchiré par un violent conflit interne. C'est comme ça que ça commence.

Et ils se lancent dans ce projet, mais je pense de plus en plus qu'ils n'en ont pas vraiment envie. Et pire, ils n'en ont jamais vraiment eu envie ! Et le grand mystère c'est « mais pourquoi quelqu'un se mettrait-il à faire quelque chose qu'il n'a pas envie de faire ? ! » Et la réponse est : « regardons dans le miroir ! » Parce que c'est quelque chose que nous faisons tout le temps. Pourquoi faisons-nous des choses que nous n'avons pas envie de faire … c'est intéressant d'y réfléchir.

Lucie
Est-ce que ça fait partie de ce qui est si extraordinaire dans une rencontre théâtrale, du point de vue du spectateur ? Que dans les grands textes de théâtre, on doive affronter ce problème : en fait, très souvent, on ne sait pas pourquoi on fait des choses qu'on n'a pas envie de faire ? C'est une vérité délicate quand on doit s'y coltiner. A la fin de la pièce, nous ne savons vraiment pas pourquoi Macbeth a fait ce qu'il a fait. Et donc il nous faut reconnaître qu'on ne sait pas toujours ce qui nous amène à des comportements extrêmes dans nos vies.

Declan
Quelqu'un d'un peu sot, je crois, se dirait : « oh, mais eux, ce sont deux Écossais bizarres du 10e siècle, rien à voir avec moi ! Je ne vais pas tuer le roi d'Écosse ! Et puis je ne parle pas en vers, et je n'utilise pas d'hyperboles. »

Mais en fait, si. Quand nous nous préparons à faire quelque chose que nous ne voulons pas faire, nous trouvons des arguments formidables pour expliquer pourquoi c'est, en fait, une très bonne chose à faire. Et plus on regarde de près, plus on s'en rapproche, plus ça devient dérangeant. Il y a une plaisanterie dans *La Nuit des rois,* qui est reprise aussi dans le *Changeling* [7]. Il y a cette référence au tableau « Nous trois ». Le Fou dit : « Avez vous déjà vu le tableau de nous trois ? » « Nous trois » représente deux fous, et celui qui regardait le tableau était supposé demander « Je ne vois que deux personnes dans l'image, alors qui est le troisième fou dans « Nous trois »?Et la réponse est : toi qui regardes. On peut se dire « ha quelle blague débile » Et en effet c'est étrange, une peinture à l'huile consacrée à une plaisanterie digne d'un dessin animé, « qui est le troisième fou ? » Et on se dit, c'est fou que les Élisabéthains aient fait tant d'efforts pour faire rire avec une si mauvaise blague. Mais en fait, ce n'est pas une mauvaise blague. Si seulement c'en était une !

[7]Le Changeling de Thomas Middleton, titres français possibles : les Amants Maléfiques ou la Fausse Épouse. Parfois, le titre anglais est conservé en français.

C'est ce que font tous les grands actes artistiques. Il nous montrent en permanence les deux fous et nous demandent où est le troisième -ils nous impliquent. Et nous restons sans défenses, car nous sommes en train de vivre une rencontre.

Musique

Lucie
Dans cette partie de notre épisode, nous allons réfléchir à comment appliquer ces idées à une vraie pièce. On a déjà parlé un peu de *Macbeth*, alors prenons *Macbeth*. En plus, je sais que vous l'avez mis en scène plusieurs fois avec Nick ces dernières années. Et vous avez suggéré qu'on regarde de près la scène 7 de l'acte 1. Pour ceux d'entre vous qui n'ont pas lu ou vu *Macbeth*, c'est la scène où Macbeth s'est éclipsé du dîner organisé en l'honneur de son hôte, le roi Duncan, qu'il projette d'assassiner plus tard dans la nuit. Il a quitté le dîner précipitamment parce qu'il n'arrivait pas à garder un visage impassible. Il commence par expliquer au public pourquoi c'est une bonne idée de tuer Duncan. Et tout en le disant, il s' auto-persuade que ce n'est pas une si bonne idée que ça. Puis Lady Macbeth entre et le persuade que si, et elle le fait à nouveau changer d'avis. Vous trouverez le texte de cette scène dans les notes du podcast, ainsi que des photos de la production de Declan et Nick en 2009. Comment faire pour appliquer cette idée que, disons, c'est problématique de savoir ce que le personnage veut dans cette scène en particulier ?

Declan
Bon, je vais essayer d'être concret. Si Nick et moi la répétions, nous aurions une notion très forte de l'espace, une notion très forte de l'endroit où est Duncan, et aussi où est l'autre pièce, mais ce qui se passe dans « l'autre pièce » est souvent bien plus important que ce qui se passe sur scène.

Mais si nous parlions trop longtemps de ce qu'ils veulent, de leurs motivations, nous laisserions tomber des questions bien plus urgentes.

Il y a des gens qui disent que Macbeth est le plus grand thriller jamais écrit. Mais c'est triste de penser que c'est simplement un bon thriller qui utiliserait tout un langage poétique. Car ce langage n'est pas juste saupoudré. La poésie n'est pas là pour soutenir et relever l'histoire, comme dans certaines séries TV. Car ces mots vont contre l'histoire ! Ici, la scène traite de langage en conflit avec l'action. Pour le dire plus simplement, ce qu'ils font est différent de ce qu'ils disent. C'est un mécanisme de base dans beaucoup de grandes pièces. Ce fossé entre ce que disent les personnages et ce qu'ils font en fait, c'est ça l'action dramatique. Ici l'action dramatique réside dans leur utilisation des mots pour se cacher à eux mêmes ce qu'ils veulent faire. Par exemple, dans « *si, une fois fait, c'en était fait..* [8]» Macbeth dit au public : c'est très simple, je veux tuer le roi, mais en même temps je ne suis pas sûr de vouloir tuer le roi. Ce n'est peut-être pas une bonne

[8]Macbeth I,7 traduction Jean-Claude Sallé , édition bilingue, Bouquins, Robert Laffont

idée de tuer le roi. Puis elle (Lady Macbeth) entre et il lui dit, j'ai décidé de ne pas tuer le roi. Elle dit « tu dois tuer le roi » et lui répond « je ne veux pas tuer le roi » et donc elle rétorque « c'est pour ça que tu dois tuer le roi ». Et puis ils tombent d'accord, bon, on va tuer le roi.

Mais ce qu'on remarque si on regarde de près cette scène c'est qu'il manque deux mots, deux mots importants : le mot «tuer » et le mot « roi ».

Pourtant toute la scène traite de ça : tuer ou ne pas tuer le roi. Et si on regarde de près, on voit qu'ils inventent toute une panoplie extraordinaire de mots de substitution pour dire « tuer le roi », et le premier c'est « cela» « *si, une fois fait, c'en était fait, alors il serait bon que cela fût vite fait.*[9]» Et « *cela »,* qu'est ce ça veut dire ? On dirait qu'il donne une recette pour confectionner une omelette. Mais en fait il parle du meurtre d'un roi. Pas seulement un roi, mais aussi un très vieil homme, et un vieil homme qui vient d'être extrêmement généreux envers lui, qui va dormir chez eux, et il va falloir qu'ils s'introduisent dans sa chambre pendant qu'il ronfle et qu'ils le poignardent. Ça ne pourrait pas être plus minable. Alors il en parle avec le mot « cela », puis ça devient « l'assassinat » et enfin « cette affaire ».

Ensuite le « cela » glisse vers toutes sortes de métamorphoses. Le couple se fabrique tout un tissu de foutaises tout au long de la scène, qui commence à ressembler à un jeu pour inventorier toutes les manières de ne PAS dire « tuer le roi ». Et le paroxysme est atteint quand Lady Macbeth parle de leur minable attaque au couteau comme de « *notre grand carnage* [10]», - une absurdité sans nom.

« *Notre grand carnage*[11] » ? non mais c'est du flan, rien que du bruit et de la fureur. (mais attention, « le bruit et la fureur » peuvent tuer.) Ici il s'agit d'éviter à tout prix de dire « tuer le roi ». Tout en se donnant l'air grandiose, exceptionnel et « supérieur ».

Voici un exemple de quelque chose que nous pourrions être trop malins pour discerner. Il n'est pas nécessaire d'être génial pour plonger dans les profondeurs du secret que Shakespeare a tenu caché à nos yeux. C'est plutôt comme si nous avions l'impression désagréable qu'ils n'affrontent pas vraiment ce qu'ils vont faire. Et si on y pense, ils ne veulent pas vraiment le faire. Donc la question est : pourquoi font-ils ce qu'ils ne veulent pas faire? Mais « pourquoi faisons-nous ce que nous ne voulons pas faire » est une question très basique que nous devons tous nous poser. Par exemple, parfois on regarde des amis et on se dit : Oh la la, ils se plaignent de solitude. Mais en fait ils organisent eux mêmes leur vie solitaire. Tous les jours nous voyons des gens qui sont dans l'auto-destruction. Alors, on pourrait prendre notre courage à deux mains et nous demander quelles actions auto-destructrices nous nous faisons subir à nous mêmes ? Pourquoi agissons-

[9]Traduction Jean-Claude Sallé. Id.
[10]Traduction Jean Claude Sallé. Id.
[11]Traduction Jean Claude Sallé. Id.

nous ainsi, c'est un mystère. On peut vouloir aider les gens, mais c'est tout à fait perturbant d'aimer quelqu'un qui est dans l'auto-destruction parce que ça nous met dans une position difficile. C'est une des choses que Shakespeare nous fait dans chacune des tragédies : les héros ou les héroïnes s'adressent à nous, on s'attache à eux. Et puis, mais trop tard, on comprend que Shakespeare nous a menottés à un fou qui va nous entraîner dans cinq actes d'enfer pur.

Soit dit en passant, l'enfer sera toujours bâti sur la logique. C'est quelque chose à noter... L'enfer est toujours bâti sur une logique absolue, sans aucun sens des responsabilités pour compenser et nous sauver.

Lucie
Donc je suppose que dans le cas de Macbeth et Lady Macbeth, la logique n'est pas la raison pour laquelle ils veulent « le » faire. Agir. Ils utilisent la logique pour fuir le fait qu'ils n'ont aucune idée de pourquoi ils veulent le faire.

Declan
La chose la plus importante c'est que la pièce se situe au niveau de l'aveuglement. Elle utilise, et bien, ce que Shakespeare dit magnifiquement : « *rempli de bruit et de fureur, qui ne signifie rien »*[12] Ils évoluent à partir de ce bruit. Et à cause de ce bruit, le couple finit par assassiner ce vieil homme qu'ils ne veulent pas assassiner. Le problème, c'est qu'ils aiment Duncan. La façon la plus ennuyeuse de voir *Macbeth* serait de penser que c'est l'histoire de deux psychopathes sans aucun sentiment qui commettent un crime. Mais une lecture « psychopathique » de la pièce serait non seulement barbante – en outre elle n'expliquerait pas la plupart des paroles !

Les Macbeths aiment Duncan tous les deux. En plus on a l'impression qu'ils s'aiment tous les deux, ou du moins qu'ils ont besoin l'un de l'autre. Ils possèdent toute une palette de sentiments affectueux. Simplement, ils ne veulent pas de certains de ces sentiments. Ils fantasment ce qu'est un homme d'action, un *winner*, et, en miroir, ils ont l'angoisse d'être des *losers*, des perdants. Et pour eux, le perdant c'est quelqu'un qui laisse ses sentiments interférer avec « ce qu'il veut ». Donc ils essaient de se dire : ça va, je peux être concret, je peux être simple « *si une fois fait, c'en était fait, alors il serait bon que cela fût vite fait »* -pas de problème ! Et Lady Macbeth nous a déjà assuré en long et en large qu'elle va régler ses sentiments de pitié, de compassion, de miséricorde. Tout est clair, dit-elle. Mais c'est faux. Elle ne peut pas. Les présences invisibles qu'elle évoque de façon tellement lyrique, c'est tout à fait absurde. On dirait un fantasme d'adolescente. Elle ressemble plutôt à une petite fille solitaire qui mange son sandwich toute seule dans la cour d'école. Elle n'a rien d'une grande diva du mal. Elle est pétrie de tendresse humaine. Elle déborde de sentiments amoureux. Elle ne peut pas s'en débarrasser comme ça. Et ces sentiments reviennent, encore et encore. Elle se fait à elle-même une chose terrible, en pensant

[12]Macbeth, V,5, Traduction jean claude Sallé

qu'elle peut se débarrasser de ses sentiments de pitié. Mais ils reviennent.

Lucie

Macbeth dit presque tout de ce tiraillement entre sa volonté désespérée de tuer Duncan et l'horreur que ça lui procure en même temps, quand il affirme que tout ce qu'il veut est « *tout inclure et terminer*[13] ». Il ne dit pas qu'il veut le tuer. Il dit qu'il voudrait arrêter d'avoir des états d'âme à propos de ce meurtre.

Declan

Oui, comme Othello : « *Misérable, prouve-moi, oui, prouve que mon amour est une catin* »[14] C'est le doute qui est insupportable. C'est un trait de la considérable immaturité de beaucoup des héros. Ils ne supportent pas l'incertitude. Macbeth ne la supporte vraiment pas. Ils essaient tous de sectionner, disons, l'hémisphère droit du cerveau. L'hémisphère gauche de notre cerveau nous donne le langage, les principes, le sens de l'analyse, et pour le dire vite, on en parle comme du côté rationnel. Mais l'hémisphère droit est notre côté plus intuitif, et il nous offre des tas de choses précieuses, y compris le bon sens, même si elles sont moins « démontrables ». C'est également la seule partie du cerveau capable de produire une idée nouvelle. Et la seule qui nous procure les sentiments de pardon, de rédemption, et d'amour. Cependant il faut absolument éviter de moraliser cette différence. Nous avons besoin des deux côtés du cerveau. Ça n'a aucun sens de dire : « Je suis un artiste génial un peu loufoque, je suis vraiment 'hémisphère droit du cerveau'. J'ai toujours été nul en maths. » On ne peut pas dire ça. Nous avons besoin des deux hémisphères pour fonctionner pleinement en tant qu'humain. Nous serions incapables de comprendre ces paroles si nous n'avions pas la partie analytique du cerveau. Nous devons les utiliser tous les deux ensemble afin d'avoir des principes mais aussi de la responsabilité. Dans certaines circonstances, par exemple en cas de danger, personnel et politique, nous pourrions être tentés d'esquiver les responsabilités, et la logique pure peut nous sembler plus apte à rendre notre vie et nos choix plus simples, plus clairs et plus efficaces. C'est ce qui arrive si on laisse tomber le côté droit du cerveau. On ne fait plus que de la logique.

Bien souvent dans les tragédies de Shakespeare, on pourrait penser que les personnages sont happés par le côté droit du cerveau, intuitif, sauvage, irrationnel : Othello et Macbeth. Mais absolument pas. C'est même tout le contraire. Ils sont sous l'emprise de la logique, c'est la logique qui conduit les pas d'Othello dans la chambre de Desdémone, et c'est la logique qui pousse les Macbeth jusque dans l'horreur : « pour survivre, il nous faut éliminer Duncan. C'est tout à fait logique ». Mais pour accomplir ça, ils doivent faire une opération chirurgicale de leur humanité. Il leur faut sectionner une partie de leur cerveau, une partie de leur cœur, une partie d'eux-mêmes, cette partie d'eux mêmes, leur bon sens, leur capacité à pardonner, à ressentir la pitié et les

[13]Traduction Jean Claude Sallé
[14]Othello, Traduction Léone Teyssandier, édition bilingue Bouquins, Robert Laffont

sentiments humains. Évidemment une telle opération chirurgicale n'existe pas, ce n'est qu'une illusion. Ce « cancer » de leur humanité indéracinable continuera à grandir, même s'il a été rétréci à presque rien. Et quand l'humanité de Lady Macbeth jaillit enfin, elle jaillit dans le sang de ses cauchemars et elle finit par se suicider. On ne peut pas faire en sorte « *qu'aucun accès ne s'ouvre à la pitié* »[15] pendant cinq actes entiers de vie, on dirait.

Le problème constant avec cette partie logique du cerveau et le problème de cette logique elle-même, c'est qu'elle a tendance à vouloir prendre le pouvoir sur le cerveau entier. Mais c'est impossible. Dans *Macbeth*, elle y arrive, temporairement. Mais suffisamment longtemps pour que surviennent des atrocités.

La logique, c'est comme le feu, c'est un bon serviteur mais un mauvais maître. La logique n'est pas notre amie, c'est notre servante.

Donc, Macbeth est là en train de nous livrer sa façon logique de faire une omelette. Tuer le roi, pas de problème, pas de problème, mais malheureusement un bébé tombe soudain du ciel comme dans une peinture du Caravage, et il s'exclame « *la pitié, comme un nouveau-né tout nu chevauchant l'ouragan »*[16]. C'est comme un message sorti de l'inconscient de Macbeth, qui arrive en fanfare en plein dans cette fausse et banale émission de cuisine et qui hurle : « mais c'est dingue, ce que tu fais est complètement fou, et tu n'as même pas envie de le faire ! »

Le bébé fait irruption pour saccager son action, saccager son discours, mais aussi pour les sauver. Mais Macbeth n'écoute pas le bébé. Il ne peut pas s'écouter lui même. Mais voilà ce qui arrive. Alors il tente d'être rationnel et de nous expliquer que l'univers est un endroit rationnel qui suit des principes rationnels et carrés : Je veux, donc je reçois. Mais, en fait, la possibilité d'une rédemption, même à ce stade très tardif, vient aussi de quelque part à l'intérieur de lui. Il y a en lui d'autres aspects. Des côtés qui pardonnent et compatissent, et il doit essayer de les tuer. Et un des duels qui se jouent pendant la pièce est celui de Macbeth avec Lady Macbeth en lutte avec cette autre part d'eux mêmes pour la faire taire.

Lucie

Et aussi Lady Macbeth essayant de faire taire celle de Macbeth. Ce passage incroyable dans sa première scène quand elle dit ' je vais devoir le persuader de tuer Duncan '. Il est de nature trop tendre pour percevoir le chemin le plus direct, ou se permettre de faire la chose la plus évidente, qui est de tuer Duncan. Elle sait qu'elle va devoir le guider vers cette logique effrayante, et que son cerveau regorge de pitié et de compassion, tout comme le sien.

Declan

[15]Macbeth I,5 traduction Jean Claude Sallé
[16]Macbeth 1,7 traduction Jean-Claude Sallé

Oui, comme le sien. En fait, tout n'est que projection, car la personne la plus terrorisée à l'idée de tuer Duncan, c'est Lady Macbeth ! Elle nous parle comme si elle auditionnait pour le Macbeth de Verdi. Elle entre comme la grande diva d'un film d'horreur qui s'adresse aux « *esprits serviteurs du meurtre »*[17] Mais ce qui se passe véritablement, c'est qu'elle a peur de perdre. Elle a peur de ne pas être le Surhomme à la volonté de fer, car c'est ce qu'elle voudrait vraiment être. Et elle projette ça sur lui. Souvent, quand nous faisons d'une tierce personne notre projet (ce qui devient souvent une tragédie) nous pensons que nous voulons la transformer. Mais en réalité c'est une défense contre la prise de conscience que le vrai problème est en nous, et que c'est là qu'il y a quelque chose à transformer. Donc le vrai problème est que c'est elle qui veut se séparer de sa compassion. La compassion que Lady Macbeth redoute en elle-même, et qui ferait d'elle une « perdante ».

Une image de compassion qui traverse tout *Macbeth* est « *la pitié, comme un nouveau-né tout nu »* - ces images font irruption dans la conscience de Macbeth et elles sont extrêmement dommageables pour lui. Elles brouillent complètement l'efficacité du projet qu'il a mis sur pied. Ce sont des rêveries tout à fait inutiles. Elles ne sont pas pragmatiques. Elles incluent le poignard mal commode, le fantôme de Banquo, et toutes ces satanées nuisances n'arrêtent pas de le faire trébucher en plein dans sa belle petite organisation. Il continue d' essayer de contrôler sa conscience, il continue d' essayer de contrôler la part aimante en lui, mais cette part aimante est trop forte, et elle riposte et riposte et riposte. Et on est devant quelqu'un dont la logique fomente une attaque monstrueuse contre tous les jaillissements de sa capacité à aimer.

Lucie

Merci beaucoup Declan, nous allons arrêter ici pour aujourd'hui. Et j'ai hâte d'être à la semaine prochaine puisque nous parlerons du rapport de l'espace avec Shakespeare. Entre-temps, je vous souhaite à vous et Nick une bonne semaine de quarantaine, bien à l'abri.

Declan

Merci beaucoup. À vous aussi, Lucie.

[17]Macbeth I,5, traduction Jean Claude Sallé

Épisode 2
L'espace et Shakespeare

Lucie
Bienvenue dans le podcast de Cheek by Jowl, « Not True, but Useful ». Voici le second épisode, « L'Espace et Shakespeare ».

Bonjour, c'est Lucie Dawkins. Dans cette émission je vais interroger le metteur en scène Declan Donnellan et le scénographe Nick Ormerod, tous deux directeurs artistiques de la compagnie de théâtre Cheek by Jowl. Cette émission va nous emmener en coulisses, et nous en apprendre un peu plus sur ce qu'ils trouvent « pas vrai, mais utile » dans leur processus de création. Ensemble, nous discuterons de la façon dont ils appréhendent l'espace et Shakespeare. Et aujourd'hui, je suis très heureuse d'être en ligne avec à la fois Declan et Nick. Bonjour, bonjour.

Nick
Bonjour Lucie

Declan
Bonjour Lucie

Lucie
Ces jours-ci, on a eu droit à de belles distractions de confinement, car le théâtre Maly à Moscou a mis en ligne quelques-unes de vos productions passées chez eux. Declan, est-ce que ça fait bizarre de regarder des spectacles anciens ?

Declan
Oui, le Maly en a passé un, c'est *le Conte d'Hiver*, et la Confédération des théâtres en a montré trois. C'était formidable de les voir, vraiment, parce qu'ils remontent à très loin dans le passé. J'ai été très impressionné de voir à quel point les acteurs étaient bons.

Lucie
Et vous Nick, quand vous regardez ces spectacles, qui remontent pour certains à une vingtaine d'années, est-ce que vous remarquez la façon dont votre démarche et vos centres d'intérêts ont évolué au fil du temps ?

Nick
C'est très très difficile à dire. C'est sûr, en voyant certaines choses, je me dis, je n'aurais pas fait ça comme ça aujourd'hui. Mais globalement, c'est très difficile à dire. Je pense que c'est à d'autres de juger de ça.

Declan
Je pense, oui, je pense qu'il faut respecter le passé et se dire « c'est comme ça qu'on l'a fait ». Vous savez, j'ai monté *Macbeth* une fois, deux fois au cours de nos vies -trois fois. Et à chaque fois c'est différent, parce que les acteurs sont différents, l'espace est différent, l'époque est différente. Et donc ça sort différemment. Et j'ai monté *Mesure pour Mesure* deux fois, et *la Tempête* deux fois, et j'aime vraiment les remonter. C'est plus facile si la fois suivante c'est dans une autre langue, parce qu'on repart de zéro -on s'accroche très rarement à une idée d'un spectacle à l'autre, mais c'est vrai que de toutes façons, nous, on s'accroche rarement à une idée même entre le moment d'avant les répétitions et pendant les répétitions.

Music

Lucie
Aujourd'hui nous allons donc nous concentrer sur la façon dont vous réfléchissez l'espace quand vous montez vos spectacles ensemble, que ce soit par rapport à ce que ça apporte aux acteurs, ou par rapport à la façon dont ça influence vos scénographies. Tout à l'heure, nous prendrons *Mesure pour Mesure* comme cas d'école, et j'imagine que, en route, nous parlerons aussi un peu de *Macbeth.* Mais partons du début. Pourquoi l'espace est-il si important pour vous ?

Declan
C'est très difficile d'expliquer ce qu'est l'espace pour nous. Je peux essayer, je peux dire : qu'est-ce qui arrive quand on meurt ? Quand on meurt, l'espace nous est retiré. Donc l'espace c'est une chose énorme.

Lucie
Alors qu'est-ce que l'espace a à voir avec le jeu d'acteur ?

Declan
Tout. L'espace a à voir avec notre existence toute entière.

Nick
Les êtres humains vivent dans un espace. Toute leur vie ils ont géré l'espace, ils sont formés par l'espace, tout. Le personnage (mettons Macbeth) habite un espace, un espace qui se transforme de seconde en seconde. Chaque personnage a son propre espace. Et c'est totalement subjectif. Vous regardez une chaise, et peut-être que votre mère s'est assise sur cette chaise, cette chaise a une signification dans votre chambre. Le personnage compose avec l'espace. Et nous, en tant qu'êtres humains, nous passons nos vies à composer avec l'espace.

Declan
Oui, quelquefois c'est une critique, beaucoup de gens disent, oh vous savez, lui, « il est au centre de l'univers. Il pense qu'il est au centre de l'univers. ». Et bien évidemment, c'est exaspérant

quand quelqu'un est nombriliste à ce point. Mais malheureusement nous sommes au centre de nos propres univers. Nous inventons le monde que nous voyons. Il y a une réalité, j'en suis sûr, mais nous n'y avons accès qu'à travers le prisme de notre imagination. Nick et moi, en ce moment précis, nous regardons un micro mais nous voyons chacun un micro différent. Et nous devons en quelque sorte inventer dans nos têtes le micro que nous voyons. Ce n'est pas quelque chose qu'on peut expliquer, mais on peut s'habituer à l'idée. Et on peut *parler de* l'espace, ce qui n'est pas pareil que de le définir.

Lucie
Dans quelle mesure est-ce que l'espace influence le comportement d'un personnage, par exemple ?

Declan
Et bien, s'il n'y avait pas d'espace, il n'y aurait pas de personnage. Et en fait, et c'est un peu mystérieux, nous ne sommes pas indépendants de l'espace, nous n'existons que dans cette relation binaire. Et ça, c'est difficile de se l'entrer dans la tête.

Lucie
C'est frappant de penser qu'il n'y a pas de personnage sans l'espace qui est autour. Restons un peu là-dessus. Par exemple, comment l'espace définit-il Macbeth dans la scène que nous avons évoquée la semaine dernière, la scène 7 de l'acte 1, quand il quitte le dîner qui a lieu hors plateau pour venir parler au public de ses raisons de tuer Duncan ?

Declan
D'abord je crois qu'il faut absolument éviter de penser que l'espace n'agit que sur les personnages shakespeariens. Par exemple, Nick et moi nous sommes comme courbés au dessus d'un micro et nous regardons votre visage à l'écran, l'ordinateur est ouvert, et j'essaie d'éviter de faire du bruit sur la table : Je suis coincé dans l'espace.

En ce qui concerne *Macbeth*, il y a des milliers de façons de le monter, mais l'espace aura toujours une place centrale. Il n'y a ni monde, ni vie au-delà de l'espace. L'espace, c'est ce qu'on nous enlève quand nous mourons, et la mort c'est ce qui arrive quand on nous enlève l'espace. Macbeth sent qu'il doit quitter cette table. Alors oui, on peut interpréter les enjeux : parce qu'il suffoque, parce qu'il n'y a pas d'air dans la pièce ; parce qu'il doit s'éloigner de l'homme qu'il va tuer ; il a besoin d'espace pour réfléchir, et il sort, et peut-être qu'il ne veut parler à personne, et peut-être qu'il nous voit, et on peut développer tout un tas d'histoires pour qu'il puisse le faire. Mais quelles que soient les solutions qu'il va trouver, elles dépendront toutes de l'espace, et de sa façon de laisser l'espace arriver avant lui. Ça c'est important. Ce n'est pas : d'abord j'arrive et je vaporise l'espace autour de moi- c'est : il y a un espace et je suis dedans. J'essaie de contrôler cet espace. Alors je l'imagine complètement différent de ce qu'il est. Mais il sera là avant moi, pendant moi,

après moi, et la perception que j'en aurai sera en perpétuel mouvement.

Si on a besoin d'y aller par étapes, on peut dire – c'est un peu lourd – mais si on se heurte à une difficulté, on peut dire que une des formes de la vie, c'est que je suis dans un espace, j'ai l'impulsion de franchir un seuil pour aller dans un autre espace, et là je trouve quelque chose qui finalement est totalement différent de ce que j'avais imaginé. Et ça, le fait que ce soit une surprise continuelle, ça apporte de la vie. Quand nous regardons un espace, n'importe lequel, nous voyons que c'est juste une longue transition d'un espace à l'autre. Il n'y a pas d'état de l'espace, l'espace lui même est en transition, et normalement nous essayons de nous adapter à cet espace qui change beaucoup plus rapidement qu'à un rythme confortable pour nous. C'est comme, par exemple, nous pensons que le monde tourne trop lentement. En fait il tourne très rapidement, et c'est désagréable. Et dans toutes ces pièces, les événements sont hors de contrôle, et les personnages essaient de ralentir le cours des choses. C'est assez triste de dire aux acteurs quelque chose comme : c'est vous qui devez mener la pièce, parce qu'en fait l'espace, les seuils, la situation, ce sont eux qui mènent l'action. Et les personnages luttent pour rester dans la course avec cette chose qui devient sauvage et hors de contrôle.

Lucie
Donc on pourrait dire que ce qui emmène un personnage à travers l'espace, c'est que : il survient un problème dans un espace, ça l'emmène dans un autre espace, mais dans ce nouvel espace il y a encore d'autres problèmes – donc le parcours du personnage dans une scène c'est son traitement des problèmes que lui présente l'espace.

Declan
C'est tout à fait ça. Oui, l'espace n'est jamais ce que le personnage voudrait qu'il soit. L'espace apporte toujours de nouveaux défis. Et on pense tous, non mais si le changement des seuils s'arrêtait, si le manège s'arrêtait de tourner, alors ça irait -si seulement il s'arrêtait ! Mais il ne s'arrête pas. Il continue sans relâche. Et nous voilà. Et c'est ça qu'on fait. Le personnage affronte continuellement les nouvelles choses qu'il découvre.

Lucie
Donc, on dirait que l'espace n'est jamais statique parce que le problème change tout le temps. Je suppose que, plus longtemps Macbeth est loin du dîner, plus il comprend qu'on va le chercher, que ça va paraître suspect, et plus ses problèmes grandissent, et chaque personne du public à qui il s'adresse dans le public apporte son lot de malaise, comme s'il essayait de persuader chacun que le meurtre est une super idée. Donc l'espace change tout le temps, en apportant de nouveaux problèmes, ou en laissant les premiers empirer.

Declan

Oui, et finalement sa femme entre, et Macbeth lui dit simplement « alors, quelles nouvelles ? »[18]

Lady Macbeth doit se dire : « Des nouvelles ? Des nouvelles ? quelles nouvelles ? Mais enfin le chef de l'état est chez nous ! »

Ça doit lui sembler incroyable que son mari lui demande joyeusement « Quelles nouvelles ? » Comme si elle venait de lire le journal ! Elle doit avoir envie de l'étrangler, car à la dernière minute il pourrait foutre en l'air leur plan minutieusement préparé.

Bon, c'est comme ça que j'aurais tendance à le voir, moi. Il y a plein de façons de le voir. Mais je vais vous dire, il y a une chose qui ne pourra jamais être différente, c'est qu'ils sont constamment en train de gérer une nouvelle situation, ils franchissent des seuils vers de nouveaux espaces, et ils découvrent des nouvelles choses. Et ça, c'est indépendamment de toute interprétation.

Lucie
Donc en fait, une façon de répéter cette pièce serait de penser, comme vous avez dit, que c'est un grand manège d'espaces qui plonge sans arrêt sans arrêt sans arrêt les personnages dans un nouveau pétrin.

Declan
Oui, mais encore mieux que le manège, ce serait l'idée d'un bus sans freins qui dévale une pente, et dans le bus il y a toute votre famille, ou tous les gens que vous connaissez, et vous, vous essayez de monter dans le bus pour prendre le volant. Donc l'énergie vient toujours de l'extérieur, jamais de l'intérieur.

Ça, c'est très important. Ce n'est pas une situation morte, à laquelle il faudrait insuffler de l'énergie. Non. La situation devient totalement hors de contrôle, et il me faut piloter cette énergie. Mais l'acteur, lui, doit penser que l'énergie arrive à cause d'une situation désastreuse.

Lucie
Nick, j'ai entendu dire qu'une partie de votre travail de scénographe pendant les répétitions, c'est d'aider à mettre en place des situations et des « études »[19] pour les acteurs, qui les aideront à comprendre comment l'espace autour d'un personnage est pressurisé. Comment feriez-vous avec *Macbeth*, par exemple ?

Nick
Bien, dans cette scène en particulier, quand Macbeth quitte le dîner, ce serait vraiment utile de mettre en place ce dîner à l'extérieur et que les autres acteurs soient les invités de ce dîner, de façon à ce que tous les deux, (le couple Macbeth) ressentent vraiment ce qu'est ce dîner. Et à

[18]Macbeth I,7, traduction Jean-Claude Sallé
[19]En français dans le texte

certaines occasions, je crois bien qu'on a organisé des discussions en coulisses pour ce moment là.

Declan
C'est vrai, on fait ça presque toujours, on organise tout le dîner en coulisses.

Lucie
Donc sur scène, pendant le jeu des acteurs, on doit presque sentir la pression de cocotte minute de cette autre scène.

Nick
Les acteurs ont une tendance naturelle à jouer la scène avec leur partenaire exclusivement, alors ça devient la scène entre Macbeth et Lady Macbeth . Mais en fait c'est une scène entre Lady Macbeth et Macbeth à propos de ce qui se déroule dans la pièce à côté. Et c'est très facile d'oublier, que, en fait, l'énergie de la scène vient de la pièce à côté.

Declan
Cette chose à propos d'un espace secondaire dont Nick vient de parler est primordiale. Le danger vient de ce que l'acteur pense que la scène est la scène. Mais non, la scène ce n'est pas juste la scène, la scène c'est aussi la pression qu'elle subit depuis la pièce à côté.

Lucie
Alors, sans la pression d'un autre espace, il n'y a aucune raison que les acteurs soient là devant nous sur scène. Je pense que c'est une chose qui va nous sembler bizarrement familière en ce moment, parce que nous sommes tous parqués chez nous, soumis à des grosses pressions, et nous sentons des enjeux extrêmement puissants, car une pandémie habite l'espace devant notre porte. Donc l'extérieur exerce sur nous une énorme pression.

Nick
Exactement. Si on sautait à une autre scène de *Macbeth* maintenant, après le meurtre, quand il descend l'escalier après avoir tué Duncan. C'est une scène très très complexe, encore une fois entre Macbeth et Lady Macbeth. Mais si on l'analyse, Macbeth en particulier ne quitte jamais l'espace dans lequel il a commis le meurtre. La question importante pour lui réside dans l'espace qu'il a quitté, l'horrible espace où il a tué Duncan. Mais c'est très tentant pour les acteurs de jouer ce qui a l'air d'être la scène importante, celle entre eux deux. Alors qu'en fait, toute l'énergie de la scène vient de ce qui s'est passé.

Lucie
Super. Alors quand on regarde chaque scène, il y aura toujours un autre espace qu'on ne peut pas voir -l'espace qu'ils viennent de quitter ou celui dans lequel ils doivent aller – qui vient booster ce qui se déroule sous nos yeux.

Nick

Absolument. Et ça, c'est vrai de chaque scène dont on pourrait parler. Quand on regarde *Les Trois Soeurs,* l'espace de la maison dans laquelle ils se trouvent est défini par l'autre espace, qui est la ville, la petite ville dans laquelle ils vivent. À la fin du premier acte, un élément issu de la ville entre, c'est Natacha. Et on comprend qu'elle va se marier avec quelqu'un de la famille. Donc la pression extérieure, celle de la ville, entre dans l'espace, et cette pression mène toute la pièce. Et à la fin de la pièce, la ville, sous la forme de Protopopov, a réellement pris possession de la maison qu'ils habitent, et ils sont poussés hors de leur propre espace jusqu'au jardin devant la maison.

Lucie

Et en fait, tout au long de la pièce, ils sont en quelque sorte coincés entre les espaces. Ils sont attachés à cette maison, qui n'est plus ce qu'elle était, qui n'est plus comme à l'époque où leur père vivait encore. Elle est pleine de souvenirs de lui. En même temps ils veulent constamment être ailleurs -à Moscou. Ils sont dans un espace entre-deux, coincés entre leur regret de ce qu' était cet espace et leur désir de s'échapper vers un autre espace. Donc ils sont coincés dans un espace où ils n'ont pas envie d'être.

Nick

Exactement. Et donc, oui, l'autre espace est exactement tel que vous dites -ce qu'était cet espace quand le père était vivant et qu'il y avait des officiers tout le temps. Donc, encore une fois il y a un autre espace imaginaire. Et tous ces espaces sont incroyablement compliqués pour chacun des différents personnages.

Lucie

Declan, il y a une chose que je vous ai entendue dire un jour à un acteur (une chose qui paraît vraiment « pas vraie, mais utile »), c'est qu'un personnage n'a pas de vie intérieure et qu'il gère seulement les circonstances extérieures. D'une certaine manière, ça paraît très radical, mais d'un autre côté complètement évident. Pourriez-vous expliquer ce que vous vouliez dire ?

Declan

Je ne dirais pas *aucune* vie intérieure, mais plutôt : la vie intérieure ça ira, elle va abonder, préoccupe toi d'abord des changements d'espace, et tu auras autant de vie intérieure que nécessaire. Ce qui est important c'est de ne pas se préoccuper de façon consciente de sa vie intérieure, parce que si on fait ça, ça devient une forme de défense contre l'interaction avec le monde extérieur. Et le problème, c'est que c'est exactement ce que nous aimerions tous faire, parce que le moment présent est terrifiant, comme l'a montré Beckett.

Lucie

Je trouve c'est une approche vraiment utile, parce qu'il existe plein d'idées sur le jeu d'acteurs et la direction d'acteurs qui appuient sur la convocation des émotions, et en tant que metteuse en scène

ces idées ne m'ont jamais semblé utiles, en particulier parce que, comme on sait, discuter des motivations peut être dangereux (on en a parlé dans l'épisode précédent), mais aussi parce que ça devient très vite subjectif et souvent proche du cliché. Par contre, c'est très concret de se dire que le personnage réagit à quelque chose d'extérieur.

Declan
Oui, je dirais que n'importe quelle forme de tripatouillage de notre vie intérieure, comme « il faut que je sois triste à ce moment là, et à ce moment là plutôt ça » , ça ne marche pas. Jamais. C'est catastrophique. Voilà ce que je dirais. Allez je le dis franchement : C'est catastrophique. Penser en termes de notre vie intérieure est catastrophique .

Quelquefois on dit « oh cet acteur n'est pas bon à l'écran, parce qu'on ne sent pas sa vie intérieure. » Bon, je comprends ce qu'on veut dire. Mais quand on regarde de près les grandes interprétations à l'écran, on voit que ce qu'on appelle « la vie intérieure » est en fait toujours la réaction de l'acteur à quelque chose d'extérieur à lui, et il y a une symbiose entre l'acteur et cette chose extérieure. Si on est malin, on ne se souciera que de l'impulsion extérieure, de l'espace extérieur, les seuils, tout ça, toutes ces structures. Mais si on se dit, allez, « il faut quand même équilibrer, ce sera un peu de l'espace et un peu de mon intériorité, faut être juste », ce sera certainement une catastrophe, parce que l'intériorité va prendre le dessus. Ce qu'il faut vraiment faire, c'est se vider autant que possible, pour être capable de percevoir tout ce que le personnage voit.

Bon, évidemment il faut d'abord étudier le masque avant de le retourner et le porter. Et il faut comprendre que le monde que les Macbeth voient est très différent de celui que voit l'acteur. Par exemple, les Macbeth, de différentes manières, projettent des fantasmes sur Duncan, ils doivent le tuer. Il n'y a qu'une seule motivation, c'est d'éviter les sentiments négatifs. Voilà notre motivation. Mais il leur vient quand même un sentiment négatif. Ils pensent à Duncan toujours en vie, ils ont un sentiment négatif quand ils pensent qu'ils pourraient laisser passer cette chance qu'ils ont de l'accueillir chez eux ce soir-là, ils ont un sentiment négatif quand ils pensent qu'ils pourraient gâcher leur seul espoir de devenir roi et reine . Ils sont assaillis par les sentiments négatifs. Ils pensent qu'ils seront les éternels perdants. Ils pensent qu'ils vont tuer Duncan et que ce sera un désastre pour leur âme éternelle, et ils ont un sentiment négatif. En fait ils passent de sentiment négatif à sentiment négatif. C'est ça leur motivation.

Lucie
Je vous ai souvent entendu dire aux acteurs que les sentiments peuvent tout à fait s'incarner et exister en dehors du personnage, dans l'espace plutôt qu' à l'intérieur du personnage. Un peu, j'imagine, comme dans *la Cerisaie* où la présence de l'enfant mort, Grisha, est partout, son souvenir est incrusté dans les meubles, les murs, les arbres dehors. Et on pourrait parler du chagrin qui dévore les personnages à l'intérieur, ou bien, d'une façon plus concrète, on pourrait

travailler sur le fait qu'ils croisent constamment, constamment, constamment, des objets et des espaces entièrement investis par Grisha. Et le chagrin devient une partie de l'espace physique extérieur.

Declan

C'est comme un couple qui aurait un problème. L'un des deux est en train de faire la vaisselle et dit « bon vraiment, il faut qu'on parle de notre relation. Ça ne marche pas vraiment comme j'espérais. Je commence à me dire qu'on devrait se séparer pendant un temps ». Et petit à petit, on se met peut-être à penser au divorce. Mais très vite il se passe quelque chose de bizarre entre deux personnes. Il ne s'agit plus seulement que d' elles deux. Le divorce, ou la séparation, commence à prendre corps et devient une troisième personne. On a tendance à incarner les idées au bout d'un moment, ou à les incorporer, à mettre un corps, de la chair sur une chose abstraite.

Lucie

Comme dans *Macbeth* alors, dès qu'ils imaginent la possibilité du meurtre, le meurtre devient une présence horrible et menaçante avec eux dans le château. Assis à côté de Duncan pendant cet affreux dîner. Alors évidemment Macbeth a besoin de sortir de la salle et de venir nous parler.

Declan

Exactement. Maintenant il est dans notre espace, et à partir de là tout ce qu'ils vont faire sera en relation à ça. Ils ne sont plus libres de dire « je veux ça,tu veux ça ». En fait, ça devient : qu'est-ce qu'il veut, lui ? Que veut le meurtre ? Il commence à exercer sa force gravitationnelle.

Lucie

J'aimerais qu'on revienne maintenant à un autre mot important que vous utilisez, c'est le mot « seuil ». On dirait que vous l'utilisez à la fois quand vous parlez de passer d'un espace à un autre, mais aussi quand l'espace se transforme sous les yeux des personnages, et qu'il leur faut rejoindre un nouveau « *predicament* [20]» dans l'espace.

Declan

Ces choses là arrivent si vite. Vous comprenez, plus on examine de près l'espace, comme quand on regarde les pixels d'une photo, plus on comprend que l'espace est en fait une suite sans fin de différents seuils. Je pense que c'est très important d'utiliser d'abord le mot espace, parce ce n'est pas juste un parcours dans une sorte de bouillie de matière visqueuse. Pas comme si on disait « bah de toutes façons ce truc bouge tout seul, même pas la peine d'en parler ». Si, cette chose bouge toute seule, et il faut absolument en parler. Parce que comprendre que ça se transforme est absolument essentiel. Donc je pourrais dire que si on ralentit vraiment tout, ce qui se passe en fait dans tous les moments de vie c'est que : on est dans un espace, on a l'impulsion de franchir le

[20]Voir note 3 page 7

seuil pour pénétrer un autre espace, et celui-ci est différent de ce à quoi on s'attendait. C'est ça le plus important. Donc l'idée, c'est qu'une attente est toujours remise en question, démentie, à nouveau remise en question -de façon agréable parfois, parfois non. Mais c'est là le moment de surprise. Et véritablement le moment de vie.

Lucie
Et donc ce qu'on essaie de faire quand on prépare une répétition c'est créer des ancrages, de manière à créer autant de surprises que possible pour le personnage. Donc l'organisation de l'espace est cruciale pour avancer dans la pièce.

Declan
Oui, je pense que ce qu'on fait en répétition c'est mettre en place un squelette, mais le squelette n'est pas la chose vivante. Nous mettons en place un squelette qui est très souvent comme le squelette d'une forme de vie, comme un homard duquel on n' aurait que l'exosquelette, pas l'endosquelette comme chez un mammifère. Donc c'est quelque chose comme un soutien et dans lequel on laissera pousser la chair. Donc oui on a besoin de structurer l'espace et d'une certaine idée de grands seuils et tout ça. Mais au bout du compte, oui, l'espace est en changement continu.

Lucie
Et donc vous, Nick, dans votre travail sur la scénographie, est-ce que c'est un souci primordial de mettre en place des seuils, de créer un espace plein d'exosquelettes de homard dans lesquels on fera pousser la vie ?

Nick
En fait, non, mon souci principal c'est de faire en sorte que l'espace soit assez libre pour qu'ils puissent l'imaginer, cet espace, pour qu'il ne les contraigne pas. Donc si je devais fournir toutes ces choses comme l'escalier par lequel ils vont descendre, la porte vers la seconde chambre, je crois que j'étranglerais la pièce parce que je l'aurais ainsi rendue extrêmement concrète. Il faut qu'ils imaginent ces espaces, heureusement je n'ai pas besoin de les fournir. Je crois que je détruirais la pièce si j'en proposais une scénographie trop appuyée.

Declan
Mais les acteurs ont besoin d'imaginer des choses concrètes. Et il faut absolument qu'ils imaginent qu'ils viennent de quelque part et qu'ils vont autre part.

Lucie
Tout ça forme, il me semble, une gamme de propositions très utiles à des acteurs dans le processus de répétitions. Qu'ils doivent travailler avec cet espace qui change rapidement, je veux dire. Donc le personnage entre, propulsé par la pression de l'espace qu'il vient de quitter, il pénètre un autre espace, qui n'est pas comme il l'attendait, qui fourmille de seuils et de surprises, et de

peurs et d'idées qui ont pris corps. Donc en fait il traverse une série de rencontres avec des choses qui lui sont extérieures. Il n'a à s'inquiéter que de l'espace, et pas de savoir s'il ressent suffisamment de choses ou s'il ressent ce qu'il devrait ressentir.

Declan
Je dois dire que je me sentirais un peu mal à l'aise à l'idée de devoir faire sentir à l'acteur qu'il est responsable de toutes ces choses. Je pense que c'est bien, bien mieux si l'acteur pense que toutes ces choses sont disponibles pour les acteurs, et pas qu'il doit les fabriquer. C'est juste un mode de pensée. Mais j'aimerais ôter des épaules de l'acteur le poids de la responsabilité de créer des sentiments intérieurs, créer un personnage.

Musique

Lucie
Dans cette partie de notre épisode d'aujourd'hui, nous allons discuter de *Mesure pour Mesure* de Shakespeare, et combien l'espace a compté dans votre travail sur cette pièce. Pour tous nos auditeurs, le spectacle en russe de Declan et Nick est disponible sur le site de Cheek by Jowl. Vous n'aurez qu'à vous inscrire sur la page des Educational Packs pour avoir un accès libre à l'enregistrement du spectacle. Alors Nick, pourriez-vous décrire votre scénographie pour ce spectacle, et nous en dire plus sur la façon dont vous avez réfléchi l'espace en y travaillant ?

Nick
Et bien, ce que vous allez voir c'est un espace abstrait avec très peu d'éléments -en fait, cinq boîtes rouges. Et c'est venu quand nous avons travaillé pendant cette partie de notre processus que nous appelons « Dans les bois », c'est à dire une préparation préalable de huit à dix jours avec les acteurs, pendant lesquels ils nous ont montré des *études*[21], en l'occurrence des improvisations, sur les différents mondes dans la pièce. Et ces mondes sont vraiment très complexes. Il y a celui du gouvernement, dont font partie Angelo et le Duc. Il y a le monde de la prison. Et le monde des bas-fonds de la ville. Il y a le monde même de la ville, le monde du couvent que Isabella quitte, et le monde de la prison où Claudio, le frère, est emprisonné. Nous avons travaillé sur ces différents mondes, et nous avons essayé de trouver un espace qui pourrait tous les accueillir. C'est ainsi qu'on est arrivés à cet espace abstrait avec en fait seulement un élément, la table, utilisée comme symbole de pouvoir pour le gouvernement et symbole de pouvoir pour le Prévôt à la tête de la prison. Et elle figure aussi une cellule de prison quand Claudio rencontre Isabelle à la prison.

Notre approche du texte a été de prendre la pièce comme un voyage mental pour le Duc, qui commence à un endroit malcommode pour lui parce qu'il déteste être Duc, donc il lâche tout et

[21]En français dans le texte

donne le pouvoir à Angelo, son adjoint ; puis observe presque tous les événements qui surviennent. Donc nous l'avons traitée comme un voyage mental, presque comme un rêve, et en fait, on a beaucoup parlé de seuils, mais notre approche a été d'enlever tous les seuils, plutôt comme dans un rêve, et donc on saute d'un espace à l'autre. Les espaces viennent à lui, comme celui d' Isabella et Angelo, sans qu'ils aient franchi un seuil, bizarrement. Quoique ceci, comment les acteurs entrent en scène, nous l'ayons découvert assez tard dans le travail, parce que nous présentons la troupe entière comme une personnification de la personnalité du Duc, avec différents éléments : Barnadine, qui est relâché à la fin de la pièce, représente un peu son côté obscur, Isabella plutôt son côté spirituel, et donc les corps des acteurs représentent différentes parties de lui-même. Et pour commencer, ils l'imitent, ce qui vient suggérer qu'ils sont lui. Ils sont en fait sur scène tout le temps et ils créent ces images pour lui. Donc nous suivons sa progression psychologique dans un espace abstrait.

Lucie
D'après ce que je comprends vous avez organisé un espace qui catalyse sa progression onirique à travers la pièce, plutôt qu'un espace qui illustrerait précisément un rêve.

Nick
Oui, c'est ça. Je crois que ça permet à tous ces éléments d'exister. De façon éclatante, nous l'espérons, parce les acteurs bien sûr sont incroyablement expressifs. Et nous espérons que les idées ont fait mouche dans l'imagination du public.

Declan
Il ne faut vraiment pas que les gens qui nous écoutent croient que Nick et moi avons cette conversation avant de commencer, et que nous savons où nous allons. Et donc, oui, ici, tout est affaire de dissolution des seuils. Mais je crois que nous ne le voyons que maintenant, en y repensant. Je ne crois pas que nous ayons jamais eu une conversation à propos de la dissolution des seuils -nous n'y penserions pas de façon si explicative. Donc, d'une certaine manière tout ça pourrait être une note utile pour le jeu d'acteur, c'est à dire donc : je pense que la motivation est notre façon d'expliquer ce que nous avons fait, pas ce que nous allons faire. Voilà pourquoi il est très trompeur de demander à un acteur : « sais-tu quelle est ta motivation ? », parce que c'est un peu douteux. Et en réalité, je ne sais pas si Nick sera d'accord avec moi, mais nous n'avons jamais ce genre de discussion. Nous travaillons ensemble de façon très instinctive.

Nick
Oui, je me souviens du moment où nous avons découvert que le personnage d'Escalus pouvait être porté par le chœur comme d'un moment très pragmatique. On essayait vraiment de résoudre comment faire entrer en scène le personnage. Mais l'idée est sortie, et après coups on peut l'interpréter comme une dissolution des seuils. Ça sonne très bien, mais nous avions vraiment une approche de la pièce très concrète et pragmatique.

Lucie

C'est vraiment une chose que j'admire dans vos scénos, le « moins c'est mieux ». Elles sont souvent d'une simplicité absolue, avec juste quelques éléments qui révèlent l'espace, un peu comme un mur d'escalade pour l'imagination de l'acteur plutôt qu'une illustration stricte d'une image. Est-ce que vous commencez délibérément en n'incluant que les éléments strictement nécessaires à une scène, ou est-ce que vous enlevez les éléments en trop au fur et à mesure ?

Nick

Une partie de l'origine de notre travail se trouve je crois dans les tournées, pour lesquelles il faut voyager simple et léger, et on a commencé ça très tôt, avec pratiquement rien dans une petite camionnette à part les acteurs. Je crois que vous avez utilisé le mot « nécessaire » et je crois qu'au théâtre c'est un très bon mot, parce que je déteste penser que les scénographes au théâtre - en français ils ont ce mot atroce « *un décorateur* »[22]- ont quoi que ce soit à voir avec le décoratif. Et il faut une bonne dose de discipline mentale pour analyser ce qui est décoratif et l'enlever, radicalement, et faire en sorte que ce qui reste en scène est absolument nécessaire. Si on analyse un bon spectacle, n'importe lequel, on voit bien que ce qui est sur scène est fondamentalement nécessaire, même dans le cas d'une comédie musicale époustouflante.

Declan

Au début j'avais commencé les répétitions avec l'idée que j'avais bien envie de quelque chose très proche de la réalité, des bureaux très réalistes pour le gouvernement, et même d'avoir, vous savez, des vraies portes et tout. Nick alors m'a patiemment expliqué que ce serait difficile de passer de façon fluide d'une scène à une autre. Et voilà comment c'est arrivé. Je crois que Nick a peut-être une autre version, mais en tous cas il m'a présenté les cinq boîtes et le bureau et la chaise. Ça m'a plu, ça marchait, et on a travaillé là-dessus ensemble. Mais ça venait du subconscient de Nick, il ne pouvait pas expliquer. Moi non plus, et ça forme le caractère.

Musique

Lucie

Dans cette partie de notre épisode du jour, nous allons répondre à quelques questions qui vous ont été posées par les auditeurs. Un auditeur voudrait savoir si les streaming en direct et les enregistrements en direct qui nous arrivent de plusieurs théâtres pendant le confinement ont modifié l'idée de ce que l'espace veut dire pour vous, dans cette période qui favorise le contexte de spectacles en ligne ?

Declan

Non, je ne crois pas. Le streaming direct c'est un autre espace, mais nous voyons bien que les

[22]En français dans le texte

grandes histoires du monde sont la mise en scène de quelqu'un qui raconte une histoire. Quelqu'un commence à raconter une histoire à quelqu'un d'autre, comme le Mahabharata. En fait, quelqu'un raconte une histoire à quelqu'un et nous on regarde le spectacle de cette histoire en train d'être racontée. Il existe de grands précédents historiques de cet espionnage d'une histoire qu'on raconte à quelqu'un d'autre. Et je pense que c'est ce qui arrive avec le streaming direct, on regarde des acteurs jouer pour un public vivant, et on devient le troisième œdipien. Ce sera différent, pas obligatoirement pire.

Lucie

Nous avons aussi une question d'un auditeur qui aimerait vous entendre vous exprimer ou donner un avis sur l'adaptation de romans pour la scène, vu que un de vos premiers spectacles était une adaptation *La Foire aux Vanités.*[23]

Nick

Ce qui est formidable avec les romans que nous avons choisi d'adapter, c'est qu'ils s'adaptent presque d'eux mêmes, en cela que vous pouvez prendre la langue du romancier et en faire un atout. En fait dans les deux cas, *La Foire aux Vanités*, et *les Grandes Espérances*[24] (que nous avons monté pour la Royal Shakespeare Company), nous avons simplement structuré le tout et utilisé la voix du romancier, qui est extrêmement puissante. En fait même je ne peux pas imaginer faire ce travail , surtout avec *La Foire aux Vanités,* sans utiliser sa voix, car elle apporte des couches d'ironie et d'humour. Même chose avec Dickens. Sa propre voix est très particulière, très énergique, elle apporte une puissance qu'un dialogue entre personnages ne peut pas remplacer, je crois. Donc j'ai bien peur de devoir dire que les talents nécessaires à l'adaptation d'un roman à la scène ont beaucoup à voir avec la colle et les ciseaux. Pour nous en tous cas.

Lucie

Enfin nous avons beaucoup de questions qui concernent le prochain livre, et sa date de sortie. Pouvez-vous nous en dire plus ?

Declan

Nous avons changé pendant les 21 ans depuis *l'Acteur et la Cible ,* le monde a changé, tout a changé. Donc nous voyons les choses de façon différente. Mais nous ne pouvons pas l'expliquer - si vous dites : en quoi est-ce différent ?, nous ne pouvons pas dire en quoi c'est différent. Simplement il y a des mots qu'on utilise moins, et d'autres qu'on utilise plus. Tous les mots sont imparfaits. Et ils ne sont qu'une sorte de façon de regarder les choses. La raison pour laquelle j'ai du mal à écrire le livre est cette histoire de matrice dont nous avons parlé dans *l'Acteur et la Cible*. On ne peut pas vraiment isoler une patte de l'araignée des autres pattes. Chacune des difficultés

[23]Roman de W.M. Thackeray
[24]Roman de C. Dickens

affecte les autres. Je vais utiliser le mot quarantaine, on ne peut pas mettre en quarantaine un problème seulement et l'isoler des autres (mais Quarantaine est un peu trop à la mode en ce moment) Mais c'est encore pire pour le second livre. En d'autres termes, c'est incroyablement difficile d'essayer de trouver un tracé progressif et cohérent. Mais il serait malhonnête de ma part, peut-être, de tenter d'en imposer un, car ce n'est pas vraiment de ça qu'il s'agit. Ce n'est pas même un cercle. Plutôt une sphère. Et c'est difficile d'extrapoler un processus cohérent et progressif. Pourtant c'est ce que nous allons essayer de faire.

Lucie
Super. Et bien nous attendons avec impatience le livre sphérique de Declan.

Declan
Avant le livre vous aurez le Declan sphérique, parce que vous n'imaginez pas à quel point je mange et combien je bouge peu. Donc oui, je serai bientôt de la forme de mon livre.

Lucie
Génial. Et bien nous allons rester sur cette remarque. Merci beaucoup à vous deux, Declan et Nick. Portez vous bien, vous tous, à l'abri pendant cette prochaine semaine de quarantaine .

Épisode 3
Dans les bois

Lucie
Bienvenue dans l'émission de Cheek by Jowl « Not True, but Useful»… Aujourd'hui c'est le troisième épisode, « Dans les bois ».

Ici Lucie Dawkins, et dans ce podcast je vais vous emmener en coulisses au travers d' une série d'entretiens avec Declan Donnellan et Nick Ormerod, co-directeurs artistiques de la compagnie internationale de théâtre Cheek by Jowl. Ils partageront leurs idées de ce qu'ils trouvent « pas vrai, mais utile » dans leur processus de création. Dans l'épisode d'aujourd'hui, nous allons parler de la collaboration symbiotique entre Declan et Nick, metteur en scène et scénographe, et comment ils ont développé cette pratique commune de création. Je suis avec eux deux aujourd'hui, puisque nous enregistrons cet épisode à distance à cause du confinement dû au Coronavirus. Comment allez vous aujourd'hui tous les deux ?

Nick
Très bien, merci Lucie.

Declan
Ça va, on survit. Nous allons plutôt bien, en fait.

Lucie
Je sais que vous avez fait beaucoup de visioconférences et de séminaires, et même des master-classes en ligne dans plein de pays différents cette semaine. Quels ont été vos conseils à de jeunes théâtreux dans cette période incroyable ?

Declan
Je pense que c'est pile le bon moment pour bannir notre FOMO [25], notre « peur de rater », parce que tout le monde est également confiné. Et ainsi, de voir si on arrive à faire baisser le niveau de l'angoisse qui nous est généralement transmise. En tous cas quand j'étais jeune, et encore plus maintenant -je pense que c'est une tendance générale. Et voir si on peut se sentir un peu mieux avec soi-même, éclaircir ses idées et ne pas trop stresser quand des gens nous disent « *il faut mettre ce temps à profit, il faut mettre ce temps à profit ! »* Parce qu'on peut s' auto-punir et s' auto-flageller jusqu'à s'illusionner de grands sentiments d'auto-amélioration, mais se dégonfler ensuite entièrement. Alors que, finalement, le simple fait de se détendre et de prêter attention au

[25]Le syndrome FOMO ou anxiété de ratage (de l'anglais Fear Of Missing Out) est une sorte d'anxiété sociale caractérisée par la peur constante de manquer une nouvelle importante ou un autre événement quelconque donnant une occasion d'interagir socialement.

monde, à vous même, et aux gens qui sont là tout près, c'est très bénéfique. Mais quelquefois on se met une pression pour faire le contraire parce qu'on s'imagine des pressions extérieures.

Lucie

Dans l'épisode d'aujourd'hui, nous allons nous concentrer sur une des choses qui font la spécificité du travail de Cheek by Jowl, c'est la collaboration étroite entre vous deux, metteur en scène et scénographe[26]. C'est très rare qu'un metteur en scène et un scénographe travaillent ensemble exclusivement pendant toute une vie, comme vous le faites. Vous vivez et vous travaillez « Cheek by Jowl ». Tout à l'heure, nous nous concentrerons aussi sur un de vos derniers spectacles, *la Tragédie du Vengeur* , qui est un cas d'espèce. Mais tout d'abord, Nick, pouvez-vous nous dire comment tout a commencé ? Quel a été votre premier spectacle ensemble ?

Nick

Notre tout premier spectacle ensemble, c'était dans les petites salles de Londres[27]. C'était à la morgue de l'hôpital de Charing Cross, qui a depuis été démoli, mais il y avait là un espace de théâtre appelé « Theatre Space »-espace de théâtre. C'était une des premières des petites salles de Londres, dirigée par une femme qui s'appelait Anne Fenn. Et nous avons monté *« Dommage qu'elle soit une putain »*, que nous avons remonté depuis mais d'une toute autre manière. Ce spectacle – en fait on en parlait il y a pas longtemps – a été une expérience notable pour nous parce qu' on a été amenés à ne travailler qu'avec le strict nécessaire. Donc sur scène, on avait trois bancs, qu'on pouvait assembler pour faire un lit. Et il y avait à un moment une image des deux amoureux portés en procession par toute la troupe sur ce « lit ». Voilà, ça s'est passé comme ça. Récemment on s'est dit : en fait notre partenariat a commencé de façon fortuite, mais c'est ce spectacle qui a déclenché notre collaboration.

Lucie

C'est drôle de voir ces bancs réapparaître des décennies après. Dans *Conte d'hiver,* il y avait des aussi des bancs qu'on pouvait assembler et qu'on bougeait sur scène.

Nick

Tout à fait, Lucie. Tout comme il est vrai, et je le confesse publiquement, que je n'ai jamais vraiment fait qu'une seule scénographie. Avec beaucoup de caisses. À un moment, on nous appelait « Crate by Jowl »[28] Je l'admets ouvertement. Je n'ai jamais dessiné qu'une seule scénographie.

Declan

De façon très prosaïque, il s'est agi de résoudre des problèmes, et là, Nick a eu cette idée des

[26]Cheek by Jowl, le nom de la compagnie, est aussi une expression en anglais qu'on pourrait traduire en français par « côte à côte », ou « coude à coude ».
[27]Le Fringe, à Londres, un réseau de petites salles en dehors du circuit institutionnel.
[28]Jeu de mots, avec « crate », en français une caisse, une boîte.

bancs qui pouvaient s'assembler, et du drap qu'on pouvait utiliser comme robe de mariée, comme linceul, et que nous avons finalement utilisé pour créer différents espaces sur le plateau. Mais d'où est venue l'idée, difficile à dire. Elle a surgi, subitement, de façon un peu magique. J'ai remarqué que des fois, en répétition, on sue, on sue, on sue, on s'acharne à se concentrer. Et puis quelquefois on arrive à se détendre. Et c'est dans ce moment de détente que la véritable attention peut s'épanouir. Et là, c'est incroyable, on est là avec une tasse de thé (ou bien dans le temps en train de fumer une cigarette dehors) et l'idée surgit – mais franchement, on dirait qu'elle surgit de nulle part.

Lucie
Je sais aussi que avant votre collaboration comme metteur en scène et scénographe, vous avez travaillé ensemble comme acteurs. Pouvez-vous nous en dire plus ?

Nick
C'est tout à fait vrai. Nous nous sommes rencontrés parce que nous étions tous les deux dans une troupe itinérante à l'université, qui tournait en Europe et qui s'appelait le « European Theatre Group » -depuis nous continuons à tourner, mais avec d'autres responsabilités. On jouait *Macbeth*, Declan jouait Lennox et moi je faisais le deuxième assassin et le médecin écossais. Je n'étais pas très bon en assassin, mais en médecin écossais, j'étais irréfutable.

Declan
Il y a autre chose d'étrange, c'est que Nick et moi on s'est rencontrés sur une tournée Shakespeare en Europe, mais c'était de l'argent donné à l'université ou à la troupe pour fêter l'entrée de la Grande-Bretagne dans l'Union Européenne. Voilà, on était là avec nos anoraks, et après le spectacle on nous offrait des verres. C'était notre première expérience des verres après le spectacle.

Nick
On parle de l'Antiquité, là.

Declan
L'Antiquité, mais quand-même l'entrée de la Grande Bretagne dans l'Union Européenne.

Nick
Et maintenant on en sort.

Declan
C'était en '72, et maintenant on sort. Quitter l'Union Européenne nous laisse avec un vrai sentiment de perte, nous et beaucoup, beaucoup, beaucoup de gens. Mais c'est fou de penser que c'est à cette époque là, et grâce à ça que nous avons débuté.

Lucie
Je sais aussi que vous avez tous les deux travaillé dans le Droit avant de faire du théâtre. Comment vous est venu le virus du théâtre ?

Nick
J'ai étudié le droit à l'université pendant trois ans et j'ai vite compris que je serais un très mauvais juriste. Mais j'ai été entraîné à jouer au théâtre, comme on vient de le dire. Et là j'ai véritablement été mordu par la scène. Voilà, en fait c'est tout. Par contre, Declan ne m'a plus jamais laissé jouer.

Lucie
Pourtant…

Nick
Donc j'ai dû faire scénographe !

Declan
Moi j'ai commencé des études d'Anglais, et à ce moment là j'ai rencontré Nick. Il avait un an de plus que moi, et j'ai décidé de faire du Droit aussi, comme Nick. Et je me suis accroché. Puis on est tous les deux devenus avocats. Quand on y pense, c'est risible.

Nick
Je n'ai jamais vraiment exercé.

Declan
Mais tu as été reçu, non ?

Nick
J'ai été admis au barreau.

Declan
En tous cas, moi j'ai continué, j'ai bossé et j'ai obtenu ma perruque. Malheureusement je n'ai jamais été pris en photo avec, parce que je pense que personne ne me croit. Ils pensent que je délire quand je parle du passé. Mais j'ai vraiment porté la perruque, et j'ai vraiment siégé à la cour. Je n'ai jamais défendu qui que ce soit. Je suis toujours resté au stade de l'apprenti. Mais c'est vraiment une partie de moi, même une petite partie, d'autant que c'était à un âge malléable.

Lucie
À part les perruques, qu'est ce qui s'est transféré de cette époque du droit jusqu'au théâtre ?

Nick
Très peu de choses. Je crois que j'ai passé les années suivantes à essayer de désapprendre ce mode de pensée, et je n'ai sans doute pas encore totalement réussi.

Declan
Oh si, je crois que si. Pour être tout à fait franc, moi, j'ai toujours l'impression que je n'ai rien appris. Encore aujourd'hui, quand je traverse quelque chose, j'ai l'impression de n'avoir été qu'une graine qui passe par le système digestif d'un oiseau. Je sais que je suis quand même différent aujourd'hui. Ce n'est pas tant que j'aie « appris » quelque chose, c'est juste que j'ai changé, mais j'ai du mal à voir le changement. C'est difficile à expliquer.

Lucie
Alors, est-ce que vous pourriez nous parler un peu de la création de la compagnie Cheek by Jowl ?

Nick
Oui. Nous avons été soutenus très vite par une femme remarquable qui s'appelait Ruth Marks, qui malheureusement est morte à 40 ans. Elle avait crée avec d'autres gens tout un circuit de petits théâtres dans tout le pays, et elle avait obtenu de théâtres comme le « Portable Theatre » qu'ils aident ces théâtres-studios. Elle nous a encouragés à tourner, et elle a vu cette fameuse production de « *Dommage qu'elle soit une putain* ». Et pour notre spectacle suivant, elle nous a donné une petite somme, je crois que c'était 5000 livres. Ça nous a permis de nous payer, bon, pas le minimum syndical, mais pas loin. Puis on a tourné *« la Provinciale »* avec un décor fait d'une grosse boîte. Cette boîte-là avait des roues, c'était un énorme progrès. Elle avait des portes et des fenêtres rabattables. Elle devenait penderie, et plein d'autres choses encore dans *La Provinciale,* et ce spectacle nous a lancés dans les tournées, on a commencé au fil des ans à jouer nos spectacles, un soir ici, un soir là. Pendant une tournée on a joué 18 soirs consécutifs dans des lieux différents. C'était au cours d'une tournée bien plus longue d'un bout du pays à l'autre. Les pauvres acteurs, dans la camionnette -il y avait tout dans la camionnette, les costumes et les acteurs. Et ils sillonnaient le pays comme des fous. Voilà, c'étaient nos débuts. Et faire deux soirées au même endroit, ça paraissait extraordinaire. Trois, n'en parlons pas. Et puis au fil des ans nous sommes devenus ce qu'on appelait une « compagnie de moyenne envergure », et il nous arrivait de jouer des semaines entières, et on vivait ça comme une victoire. Mais tout ça s'est fait sur une longue période, depuis 1981 en fait.

Lucie
Comment décririez-vous les conversations que vous aviez à propos de la pièce et de sa scénographie au début de la compagnie, par exemple pour *La Provinciale* ? Ou pour Othello au début des années 80 ? Elles étaient comment, ces conversations ?

Nick
Courtes.

Declan

C'est vrai. Non, c'est vraiment difficile de répondre à cette question. Comme si on demandait « quel est le mystère ? » - « quel est le secret ? » On n'en sait rien. On discute de la pièce, on discute des acteurs, on parle des événements de la pièce. Et puis globalement Nick fait des croquis, et me montre en gros un espace. Il ne me vient jamais à l'idée que les scénographies de Nick sont en quoi que ce soit décoratives. Une notion très importante, en scéno comme en mise en scène, c'est « qu'est ce qui **n'est pas** là ? » Si on prend le travail d'un bon photographe, il y a deux choses importantes : ce qui est sur la photo, et, tout aussi important, ce qui n'y est pas. Souvent on pense que ne compte que ce qui est sur la photo. Mais non. Ce qui est *en dehors* de la photo l'est tout autant. En fait, pour un artiste, c'est très utile de penser que ce qui est laissé en dehors a *plus* d'importance. Ce qui est exclus crée ce qui est inclus. C'est très vrai en scénographie. Contrairement à Nick, je n'aime pas personnellement nous voir comme metteur en scène et scénographe. Je préfère nous voir comme un duo d'hommes de théâtre.

Nick
Et c'est vrai qu'on choisit la troupe ensemble. On est toujours présents à deux aux auditions, et pour le choix des acteurs.

Declan
Je dois dire que le moment le plus angoissant dans notre relation artistique, vraiment, c'est le moment du choix de la pièce. Parce que une fois ce choix fait, et le choix des acteurs fait, alors le bus commence à dévaler la pente sans ses freins, et il faut sauter dedans et s'emparer du volant et conduire le bus. Donc, beaucoup de décisions ont déjà été prises avec le choix de la pièce et des acteurs. Il en vient d'autres à faire après, comme celui des espaces dans lesquels on va jouer, et ainsi de suite.

Nick
Et puis, à nos débuts, il fallait que tout soit transportable. Pour faire des spectacles qui ne jouent jamais plus d'un soir dans un endroit, il faut avoir cette discipline. C'est comme ça qu'on apprend cette discipline de ce qui est vraiment nécessaire. Oui, absolument, le mot « nécessaire » est au cœur de tout.

Lucie
Comment faites-vous pour choisir votre prochaine pièce ?

Declan
Telle est la question. On aimerait bien en connaître la réponse.

Nick
Il est arrivé qu'on se fasse une liste, mais on n'a jamais choisi la pièce à partir de cette liste. Ça a toujours été une pièce venue d'ailleurs.

Declan
La raison principale pour laquelle on adore travailler en Russie, c'est qu'il y a là-bas des acteurs qu'on aime beaucoup, avec qui on continue à travailler, et nous grandissons avec eux et ils grandissent avec nous, et avec certains comme Sasha Feklistov nous avons vieilli en même temps. Alors on peut avoir envie d'une pièce à monter pour un acteur en particulier, quelque chose où il pourrait briller, et c'est génial, parce que ce n'est pas que généreux, c'est aussi utiliser quelque chose qui sera comme une accroche, parce que si le choix est trop vaste, on ne peut pas choisir. Par exemple , dire à un enfant « dessine-moi n'importe quoi », c'est malhonnête. L'enfant répond souvent « mais quoi ?», « oh, n'importe quoi ! » mais en fait c'est de la paresse. C'est bien mieux de dire « dessine-moi un arbre » , « non, je préfère dessiner une maison ! », « bon, très bien, dessine une maison ». En fait si on s'impose une règle, ça rétrécit le champ des possibles et c'est très utile. Ça fait du bien.

Nick
La nature même du théâtre, c'est que on n'a jamais une toile entièrement blanche. Je ne connais rien de plus terrifiant qu'une toile blanche. Au théâtre, il y a toutes sortes de choses, être au service de la pièce, au service des acteurs, au service des endroits dans lesquels on sera. On en arrive à des choses très concrètes.

Declan
Oui, sauf qu'on choisit quand même une pièce.

Nick
Mais nous ne choisissons pas les endroits où nous irons.

Declan
C'est vrai, on aimerait avoir plus la main sur le choix des endroits où on va, et en général on en est vraiment satisfaits, mais ça tient quand même à un fil.

Nick
Oui, et il faut aussi que ça reste souple. Parce que la pression aujourd'hui vient vraiment des producteurs, (quand on travaille avec un producteur,comme le festival Tcheckhov) qui insistent pour que le montage se fasse en une seule journée.

Declan
De toutes façons le goût de Nick va toujours vers la simplicité. Je me souviens en 1986 - je crois c'était la première fois qu'on nous invitait à venir à l'étranger – le directeur du Théâtre National de Finlande et venu nous voir pour nous proposer de faire un spectacle chez eux. Et on a choisi *Macbeth* parce qu'on le l'avait jamais vraiment monté. J'ai du mal à imaginer qu'il fut un temps où Nick et moi n'avions jamais dirigé *Macbeth* , mais pourtant ! Bon, ça nous impressionnait

beaucoup. Le Kansallisteatteri en plein milieu d'Helsinki est une grosse institution, et Nick a demandé « quel budget ? » et ils ont eu l'air surpris. Ils ont demandé « que voulez-vous dire par budget ? » « De combien d'argent puis-je disposer pour la scénographie ? » et ils ont dit « ce dont vous aurez besoin ! » Puis moi j'ai demandé de quelle durée serait la période des répétitions » et ils ont dit « la durée qu'il vous faut ». Et tout à coup ces deux choses sont devenues problématiques parce qu'il n'y avait plus de limite pour nos imaginaires. Rien contre lequel ils doivent se battre pour s'épanouir. Alors Nick, qui d'après ce qu'on a compris aurait pu exiger un décor plaqué or, nous a sorti sans conteste sa scénographie la plus simple. Je crois qu'il n'y avait rien du tout sur le plateau. C'est pas vrai ?

Nick
Si, c'est vrai.

Declan
Vrai, à la lettre. Il n'y avait pas le moindre accessoire, tout était mimé. Et puis aux alentours de la sixième ou septième semaine de travail, je me suis rendu compte qu'à ce stade on pouvait être certain avec les acteurs anglais qu'il y aurait un changement de braquet à cause de l'angoisse de la Première. C'est profondément inscrit en nous qu'à partir de là on va travailler de plus en plus vite. Les acteurs anglais ont bien sûr leur rythme. Ils commencent plutôt doucement, et puis on travaille, on travaille, de plus en plus vite et de plus en plus dur -mais à Helsinki j'avais l'impression que ça ne se passait pas du tout pareil ! Alors j'ai parlé aux acteurs « bon, la Première va bientôt arriver, il faudrait passer à la vitesse supérieure ! » Et ils ont répondu « non, en fait, non, le soir de la Première n'est pas fixé. Ce sera quand nous serons prêts. » Et moi je me suis dit : « nous ne serons jamais prêts, parce qu'il n'y a aucune urgence dans ce travail ». Il a fallu alors qu'on décide artificiellement d'une date de Première (la période de répétitions avait déjà été extrêmement longue) pour que l'urgence apparaisse. Et aussi, le spectacle finnois ne devait pas partir en tournée. Très important. Alors on a eu à notre disposition un nombre incroyable de machinistes et de techniciens pour les changements de décor difficiles. Mais nous avons décidé que nous n'avions pas besoin d'eux. C'est étrange quand le luxe devient superficiel. Donc la simplicité nous a été tout de suite familière, elle ne nous a jamais été imposée.

En tous cas, ça s'est très bien passé, *Macbeth* a été rejoué l'année d'après et ainsi de suite. Ils nous ont invités à nouveau et nous avons tissé une longue et profonde relation avec la Finlande. Je me souviens très bien. Bon et puis ensuite on a compris que les limites auxquelles nous étions habitués s'étaient vraiment enracinées en nous, comme Nick avec sa simplicité.

Lucie
Pourriez-vous décrire la manière idéale pour vous d'aborder le travail avec les acteurs ?

Declan

Notre manière idéale de travailler, nous ne pouvons la mettre en œuvre qu'en Russie, il n'y a que là-bas qu'on peut avoir ces conditions de travail. Nous connaissons beaucoup des acteurs à l'avance -pas tous, il y en a toujours de nouveaux dans chaque spectacle, mais il y a toujours un noyau avec qui on a déjà travaillé. Et nous demandons à travailler « *Dans les bois ».*

Dans « *les bois »*, on emmène les acteurs loin du centre ville, dans un hôtel de base (avec des arbres c'est mieux, le calme est essentiel, un lac c'est un plus, et une bonne connexion internet un moins!) Et c'est sidérant, la quantité de travail qu'on abat. On fait un feu de camp le soir, on chante des chansons et on grille des saucisses, et c'est génial. Mais le jour, on est complètement détendus et on abat un travail colossal.

Il n'y aucun mystère, ce n'est pas un culte druidique dans un bosquet de chênes. C'est comme une répétition ordinaire. Je parle un peu de la pièce, on en lit peut-être des passages. Nick est toujours là avec son carnet à dessins, puis je demande aux acteurs de préparer ce que nous appelons des *études* [29]*,* sur certains aspects de la pièce.

On adore quand les acteurs enthousiastes nous disent « *partez, partez, partez ! On a besoin de deux heures, on a besoin de deux heures et demie -on va vous montrer quelque chose !* » et ils nous mettent à la porte, moi et Nick.

Nick
Ça c'est excellent, parce que nous partons dès le matin.

Declan
Oui, nous partons pour une longue balade sous les arbres. Et puis on revient, et on voit qu'ils ont installé deux chaises pour nous, et là ils nous montrent quelque chose. Et le nombre de ces choses que nous avons utilisées ensuite, c'est incroyable. Presque toutes, en fait.

Pour *la Tempête*, encore une fois, après avoir échangé un peu sur la pièce ils ont dit « *partez, partez,partez »*. Et moi j'avais parlé (sans doute un peu trop) d'une expression spécifique dans la scène de la tempête qui est « *nous nous brisons*[30] » et non pas, par exemple, « *nous coulons ».* En fait, le bateau se sépare en deux, mais cette séparation cicatrise à la fin de la pièce. Les deux moitiés se retrouvent. Et après qu'ils nous aient chassé, et qu'on ait attendu, attendu, finalement ils viennent nous chercher et ils nous emmènent moi et Nick au bord d'un lac, et ô surprise, ils avaient réellement attaché ensemble deux bateaux, deux barques, et ils ramaient vers le milieu du lac. C'était un assez grand lac. Et puis ils ont joué la tempête, ils ont séparé les bateaux, ils ont crié « nous nous brisons, nous nous brisons ! », et là dessus ils ont réellement chaviré et tout le monde est tombé à l'eau. Et puis, toussant, crachant, ils ont rampé dans la boue hors de l'eau et

[29]En français dans le texte
[30]Traduction François Victor Hugo, œuvres complètes de Shakespeare, Pagnerre, 1865

ont mis en scène un débarquement amphibie grandeur nature sur les berges et autour de nos chaises -et c'était bouleversant. Tellement surprenant, tellement puissant. Les voilà tous à se tortiller, trempés et couverts de boue. En fait je m'apprêtais à dire que c'est là que nous avons eu *l'idée* de l'eau. Mais à bien y penser cette expression est un mensonge. C'est peut-être le plus gros mensonge quand on fait du théâtre. « **l'idée** de... » **Ce n'est pas** simplement une idée de l'eau. **C'est vraiment** de l'eau. Pour citer Lear, c'est *« le naturel même »*[31]. C'est la présence réelle de l'eau. C'est complètement différent de l'idée de l'eau. Cette distance là est totalement centrale à tout ce que nous faisons. Ou essayons de faire. Il faut se rappeler qu'une *idée* n'est pas une approximation de la vie. L'idée peut devenir une défense contre la vie. Et voir tout ça en chair et en os dégoulinants, ça nous a émus. Et Nick en a fait quelque chose.

Nick
On s'était posé la question -dans la pièce, en fait, Shakespeare exclut la possibilité de costumes mouillés parce que les vêtements de bonne qualité à l'époque coûtaient si cher qu'il ne pouvait pas se permettre de les avoir mouillés. Mais nous pensons que dans l'esprit de la pièce, le groupe des seigneurs avec le roi doivent arriver trempés jusqu'aux os. Alors on a fait un plateau qui leur permettait d'entrer trempés jusqu'aux os.

Declan
Alors ça, c'est un bon exemple de la lettre de la loi contre l'esprit de la loi. Si on suit la loi à la lettre, parfois, comme ici par exemple, c'est peut-être une hérésie terrible parce que Shakespeare fait dire à un de ses personnages « nom d'un chien, on a fait naufrage, et n'est-ce pas incroyable ? Nos vêtements sont aussi secs que le premier jour qu'on les a mis ! » Et effectivement, la première fois que nous avons monté *la Tempête,* (en anglais en 1988) nous avons suivi scrupuleusement la lettre de la loi.

Puis quand les années passent, on commence à comprendre lentement que non, quelquefois la lettre de la loi n'est pas aussi importante que l'esprit de la loi. Et que, au moment où l'esprit de la loi et la lettre de la loi paraissent s'opposer, on choisit toujours l'esprit. La chose la plus importante est d'offrir au public l'expérience de l'expérience elle-même, aussi bien que possible à ce moment là – ce que ça fait vraiment d'avoir été jeté à l'eau, de survivre, d'avoir à rejoindre la terre ferme. Et cette fois là, la meilleure façon pour nous a été de couper cette réplique et faire arriver tous les seigneurs de la cour en rampant,complètement trempés, emmêlés dans leurs vêtements et leurs valises, de les faire s'asseoir très mal à l'aise, et s'essorer et ainsi de suite.

Nick
Et ensuite, après « les bois », il y a une pause dans le travail, pendant laquelle je travaille la scénographie, ce qui donne aux constructeurs un peu de temps pour construire le décor, parce

[31]Le Roi Lear, 111 , 4, traduction Gilles Monsarrat, édition bilingue Bouquins Robert Laffont

que c'est un peu plus long en Russie.

Lucie
Formidable. Donc le plateau est prêt ensuite pour les répétitions ?

Nick
Bah on essaie, mais on n'y arrive pas toujours, n'est-ce pas ?

Declan
Non, seulement de temps en temps. Mais la maquette que Nick présente alors, au début des répétitions vient vraiment de l'intérieur du travail, c'est quelque chose de beaucoup plus organique. Ce n'est pas quelque chose que nous imposons après des discussions secrètes entre metteur en scène et scénographe. **Pas du tout** quelque chose qui naît dans un état d'achèvement et de perfection comme la déesse Athéna ! Au contraire, la conception de la scéno a bouillonné dans la boue et la vase sur les bords d'un lac quelque part. Et elle possède une autorité, celle qui s'impose quand on permet aux choses organiques de croître. La véritable autorité dérive de l'expérience, pas de la théorie. Et après ce début, peut-être bien que nous répéterons d'une façon très classique sous bien des aspects, mais l'endroit où nous commençons est enraciné dans l'expérience incarnée.

Évidemment, en Angleterre on ne peut pas faire ça, parce qu'on ne peut pas réunir les acteurs pour une longue période de temps avant la période de répétition contractuelle, simplement parce que le système de contrats ne fonctionne pas comme ça ici. Donc par exemple à Londres, nous établissons une période de répétitions un peu plus longue, et nous essayons de faire rentrer tout le travail d'exploration dans les deux premières semaines. Ça représente un défi pour Nick pour que tout soit prêt avant le second week-end de répétitions, et il doit rester attentif à la faisabilité de ce qui pourra être construit entre ce moment et les trois semaines et demie avant la Première. Donc c'est plus stressant quand on doit agglomérer ces périodes de recherche, « les bois » et les répétitions. Je sais très bien que ce sont des conditions luxueuses, on a mis du temps avant de les obtenir. Et nous sommes très reconnaissants quand nous pouvons avoir des conditions de travail telles. C'est l'idéal .

Lucie
J'ai entendu dire que l'espace même de répétition peut influencer la scénographie. Pourriez vous en parler ?

Nick
Concrètement, nous répétons très souvent à l'espace Jerwood, qui est à Londres, et nous y avons répété le *Changeling*[32] *,* et l*e Changeling* est compliqué, parce que d'une certaine manière il faut

[32]Voir note 7 page 12

rapprocher deux mondes, l'un d'eux étant le monde de l'aristocratie, et, apparemment sans lien, il y a le monde de l'asile de fous. Et je me débattais pour essayer de faire marcher tout ça ensemble. Il se trouve que la véritable porte de la salle de répétition fonctionnait très bien pour le travail, alors je me suis dit « pourquoi ne pas l'utiliser ? » Et donc nous l'avons reconstruite. J'ai fait venir le fabricant et je lui ai dit « regardez cette porte, faisons la même », elle avait une paroi en verre, à travers laquelle on voyait, et qui était je crois très efficace en termes de mains ensanglantées sur le verre, et de morts derrière la porte qu'on devinait seulement. En tous cas ça a marché. Ça fonctionnait très bien en répétitions. Et je ne voyais pas pourquoi on ne ferait pas la même chose en spectacle.

Declan
C'était rigolo d'arriver dans des grands beaux théâtres très formels partout en Europe, et de découvrir la salle de répétitions du Jerwood avec son bloc sortie vert au dessus de la porte, reproduite exactement -reproduite plusieurs fois parce que souvent le théâtre sur place refaisait le décor in situ.

Lucie
Pour tous les acteurs habitant Londres, et les gens de théâtre à l'écoute aujourd'hui, si vous connaissez l'espace Jerwood, c'est la porte du Studio 1. La prochaine fois que vous la verrez…

Nick
En fait c'est la porte de la salle de répétitions 3 !

Lucie
Un premier rôle ! J'espère qu'elle a été créditée dans le programme.

Declan
Peut-être bien, si vous regardez des photos du *Changeling ,* derrière Olivia Williams et Tom Hiddleston, là, dans le fond, on dirait la porte de l'espace Jerwood. Bon en fait la fausse porte avec laquelle on a tourné.

Lucie
Votre façon de travailler diffère beaucoup de celle d'autres théâtres. Par exemple, beaucoup de théâtres ont tendance à vouloir une présentation de maquette avant le début des répétitions, ou ne possèdent pas l'infrastructure nécessaire, comme par exemple avec les contrats anglais, pour cette période « dans les bois ». Et je sais que vos bureaux à Cheek by Jowl sont occupés par une bande étonnante de gens qui soutiennent votre démarche. Mais comment arrivez vous à plaider en faveur de ce dont vous avez besoin et votre façon de travailler ? Et quels compromis refuseriez-vous de faire ?

Nick

Je ne crois pas qu'on puisse parler en termes de compromis. On travaille avec des gens formidables au bureau, c'est vrai, mais aussi avec par exemple Angie Burns pour les costumes, qui connaît aussi très bien notre façon de travailler. Elle travaille comme artiste indépendante. Et elle sait que, pour les costumes, c'est très souvent de la dernière minute. Concrètement je suis habitué à ça, pour moi c'est presque devenu instinctif, je sais ce qu'il est matériellement possible de construire. Je reviens encore aux boîtes, mais elles sont très simples. Il faut qu'elles soient flexibles, légères et pliables pour rentrer dans un avion par exemple. J'ai l'intuition de ce qui est possible. Enfin, encore plus que l'intuition, j'ai l'expérience.

Declan
En fait c'est d'une certaine manière une question politique, parce qu'on doit élaborer ce qui est possible et ce qui peut être amélioré, et toujours avec la limite des contraintes que nous essayons de transcender. Le meilleur moyen d'être victime des contraintes, c'est de ne pas en tenir compte. Il faut voir les limites, puis faire en sorte de les transcender.

Lucie
Comme dans chaque nouvel épisode, nous allons parler maintenant d'une pièce en particulier ou d'une scène sur lesquelles Declan et Nick ont travaillé, et creuser ces notions que nous venons de soulever. Aujourd'hui nous allons parler de *la Tragédie du vengeur* , un des derniers spectacles de Cheek by Jowl avec le Piccolo Teatro de Milan. Vous pourrez voir des clips et des photos de ce spectacle dans les archives de Cheek by Jowl. Si on veut résumer rapidement la pièce de Thomas Middleton, c'est l'histoire de Vindice qui est noyé sous une pluie de sanctions assénées par une cour italienne corrompue tandis qu'il cherche à venger à tous prix le meurtre de sa fiancée. Declan et Nick, qu'est-ce qui va a attirés dans cette pièce ?

Declan
C'est une pièce que j'ai étudiée à l'université, et que j'avais lue pour le Bac. Mon Bac est tellement loin qu'à l'époque on disait que c'était une pièce de (Cyril) Tourneur, mais depuis on l'a attribuée à Middleton. J'ai toujours aimé cette pièce. Il y a des scènes magnifiques, et les thèmes abordés sont troublants.

Et puis, aussi, il fallait faire avec les Italiens quelque chose qui ait un sens dans le contexte italien. Cette pièce regorge de thèmes italiens, elle se passe en Italie, il y a un Duc, mais en plus elle aborde la légitimité d'un état et les corruptions des pratiques légales. Et aussi en quelque sorte la corruption dans la mode et la sur-consommation, or, à Milan, on était au cœur de la mode au niveau mondial. Ça collait vraiment bien. Évidemment tous les pays dans lesquels on travaille ont aussi ces problèmes, c'est pour ça que ça marchait aussi pour le Londres de mille six cent et quelques. Et en plus, où qu'on soit, ces grands textes résonnent d'une façon différente. Ça nous semblait juste.

Mais encore plus important, c'était les formidables acteurs que nous connaissions. C'était notre première pièce en italien. (On avait monté aussi *Falstaff* en italien,mais avec des chanteurs). Nous avions travaillé avec Pia Lanciotti auparavant en France, lors d'un atelier il y a trente ans avec le European Theatre Union, et Nick et moi avions aussi travaillé avec Fausta Cabra et quelques autres, nous avions fait des ateliers pendant la Biennale de Venise. Alors petit à petit a émergé un groupe d'acteurs avec qui nous avions envie de travailler, et le Piccolo à Milan, chez qui nous étions passés en tournée depuis des années, nous avait lancé une invitation à venir monter un spectacle chez eux quand nous voulions. Alors un jour on s'est dit « Bon, si on essayait de trouver une pièce pour ces acteurs, une pièce qui aurait du sens à Milan ? »

Lucie
Et quelles ont été quelques unes des idées phares dans vos premières conversations sur la façon d'aborder *la Tragédie du Vengeur ?*

Declan
On s'est dit qu'il y avait quelque chose de très *joué* dans cette pièce. Le déguisement, et la représentation en elle-même. Et puis la relation de Vindice avec le public est centrale. Ça me fait penser aux gens qui se mettent en scène à la télévision dans ce qu'on appelle les télé-réalités. La façon dont les gens voient, sont vus et regardent est toujours importante. C'est le spectacle de la vie ordinaire. On voit des gens passer à la télévision pour parler de leur vie privée, et ce qui est affreux c'est que c'est vrai, c'est authentique (si tant est qu'on connaisse le sens de ces mots) mais en même temps cette « vérité » est pilotée par des producteurs et des agents. Donc oui, c'est « leur expérience authentique » mais en même temps ils la jouent, ce qui pour moi est très glauque.

Alors très tôt on a eu envie de suggérer un studio de télévision comme lieu central de l'action. Mais on n'allume la vidéo que très tard. Ce qui nous semblait important c'était cette notion de tenir la réalité à distance, de doser la réalité, et puis aussi l'idée de la réalité virtuelle. Philosophiquement c'est très important. Parce que ça ne concerne pas que la télé-réalité ou l'internet, ça ne concerne pas que la télévision. Il faut toujours garder en mémoire que le monde que nous voyons est forcément subjectif puisque nous ne pouvons rien voir qui ne soit pas subjectif.

Lucie
Nick, pourriez-vous décrire votre scénographie et pourquoi vous avez choisi ces éléments en particulier ?

Nick
Déjà, il n'y aucune boîte, pour une fois.

Declan

C'est vrai. Ah si, la boîte dans laquelle on met la tête !

Nick
Ah oui, une petite boîte. Mais nous allions créer le spectacle dans un théâtre immense, le théâtre Strehler, gigantesque. Acoustiquement, ça pouvait poser problème, alors j'ai eu l'idée d'une structure qui mettrait les acteurs à l'avant scène, plus proches du public. Donc, nous avons installé une énorme porte de grange qui coupe entièrement le plateau. L'autre problème vient de l'auteur, Middleton, et on en avait déjà tâté avec le *Changeling,* parce qu'il n'est pas très bon en termes d'espace. Ce n'est pas comme Shakespeare, qui, lui, pense en termes de spatialisation et qui, en général, vous situe très clairement dans un espace pour chacune de ses scènes . Middleton est parfois déroutant. Par exemple, des fois il fait arriver des gens ordinaires dans des palais où ils ne sont pas vraiment à leur place. Alors j'ai pensé qu'il nous fallait articuler très clairement les endroits différents où se passe chaque scène. Et il fallait aussi faire en sorte que par exemple la maison de Vindice (caractérisée de façon très forte par sa mère) soit dans un espace beaucoup plus populaire que le palais dans lequel le Duc vit. Et j'avais le sentiment qu'il nous fallait de la souplesse pour pouvoir établir chacun de ces espaces.

Lucie
Bien, nous avons parlé beaucoup de scénographie. Mais Nick, j'aimerais bien que vous nous parliez un peu plus des costumes, comment vous les concevez et si les acteurs eux-mêmes sont importants dans les choix que vous faites.

Nick
Bien sûr. En fait je crois même qu'il n'y a eu aucun croquis (j'en cherchais un l'autre jour), je n'ai fait aucun croquis pour *La Tragédie du Vengeur.* Les costumes ont tous été faits en fonction des acteurs eux-mêmes.

Lucie
J'ai entendu dire une chose sur une de vos productions de *la Tempête.* Les acteurs ont dit que vous changiez très souvent leurs chaussures, en fonction du nombre de fois où ils devaient sauter sur scène, et que vous observiez ce qu'ils faisaient en répétition puis réagissiez en leur proposant ce qui les aiderait le mieux, plutôt que leur imposer un costume tout fait.

Nick
Oui, je n'arrive jamais au début des répétitions avec une idée toute faite des costumes. Quelquefois il y a une maquette du plateau. Quelquefois oui, quelquefois non, suivant la situation. Mais jamais des dessins de costumes, à moins qu'ils soient extrêmement compliqués, ce qui est rarement le cas chez Cheek by Jowl. En fait même jamais. Je crois que la seule fois où nous avons transposé une pièce dans une période historique spécifique, c'était avec *Beaucoup de bruit pour rien* . Nous avons décidé de transposer la pièce avant la première guerre mondiale, et cette

décision est venue du travail en répétitions. Cette fois encore, Angie Burns a dû faire face à un défi costumes ambitieux, parce que c'est seulement après le début des répétitions que nous avons décidé de tout passer dans cette époque (environ 1905-1910), alors elle a vraiment accompli un exploit !

Declan
Je dois dire que, forcément (attention je ne me plains pas, c'est bien!) il parle plus aux acteurs de leur costume qu'à moi, et souvent, même fréquemment, je suis surpris de ce qu'ils portent quand ils arrivent en scène. Et ça a toujours été réfléchi beaucoup plus que mes courtes réflexions à moi. Très souvent Nick ne discute des costumes qu'avec les acteurs.

Lucie
Pour *la Tragédie du Vengeur* en particulier, pouvez-vous nous dire comment vous avez travaillé ensemble en répétitions ?

Declan
Je crois que si vous veniez vous asseoir à côté de Nick et moi en répétitions, vous ne remarqueriez rien de très spécial. Nick en général fait des dessins, et moi je raconte souvent des histoires, parfois pour débloquer quelque chose. On ne fait jamais de lecture du texte. Les metteurs en scène débutants veulent souvent savoir comment on répète, ils espèrent qu'on pourra leur donner des techniques. Mais ça ne marche pas comme ça. Notre manière de répéter est basée sur la philosophie conscient/inconscient d'une conversation que nous menons à propos de plein de choses différentes. On peut aussi bien parler de politique que de n'importe quoi d'autre. Mais c'est le substrat de notre travail. Et ça change tout le temps. C'est comme une conversation permanente.

Lucie
Depuis le début de cette série d'entretiens, il devient de plus en plus clair que votre travail ensemble chez Cheek by Jowl est moins basé sur une série de méthodes que sur le partage d'une sorte de philosophie construite par vous deux. À votre avis, existe t-il des principes fondateurs qui favorisent cette philosophie partagée ?

Declan
D'une certaine manière, nous pensons n'avoir aucune méthodologie. Si vous m'offriez une méthodologie emballée dans un papier cadeau rose, je ne saurais pas ce que c'est, vraiment pas. Nous ne pensons pas en termes de méthodologie, mais en fait nous en avons une, parce qu'on ne peut pas avoir de vision du monde sans méthodologie. Mais ça, c'est bien sûr ce que souvent on ne voit pas, la méthode inconsciente avec laquelle on vit notre vie.

Vous savez, quand la mère voit le bébé, la mère fait un signe au bébé et elle dit « *je te vois, et toi*

tu me vois » Regardons ça de plus près. Je/te/vois. - ça fait trois éléments. Et le bébé, pour commencer, a besoin de règles pour pouvoir se développer. N'importe quoi -quelque chose à quoi se raccrocher.

Mais pour finir il faut se libérer de ça. Car le problème c'est que ce que la mère ne dit pas, c'est « d'abord, *toi* tu es en train de changer, ensuite *moi aussi* je suis en train de changer, et enfin, *voir est en train de changer ».* Même la façon dont nous nous voyons les uns les autres est en perpétuel changement. Donc les trois mots « *je te vois »* ont changé.

C'est difficile de se libérer de ça, même pour un homme de 66 ans comme moi, alors pour un bébé au landau … Malgré tout, nous devons essayer d'accepter l'inacceptable, et composer avec le fait que le monde est en état de perpétuel changement.

Nick

Je crois qu'on peut affirmer certaines choses à propos de notre théâtre. La première, il me semble, c'est que nous croyons en un théâtre total, dans la mesure où aucun aspect d'un spectacle n'est mis en avant plus qu'un autre. Il ne faut pas qu'on puisse dire « quelle belle mise en scène, mais alors quel affreux décor ». Aucun aspect ne doit être prépondérant. Le but , ce serait que le spectateur entre dans la salle, vive une expérience théâtre totale, et sorte en disant « génial ! »

Je crois qu'il y a des choses que nous ne faisons pas – en tous cas, une chose qu'on aime vraiment c'est de bouger tout de suite plutôt que de blablater longtemps. Pour éviter ce syndrome qui a l'air assez fréquent de gens assis autour d'une table, qui discutent en détail du texte *avant même de bouger.* C'est l'idée dangereuse qu'il faudrait faire « le travail sur les mots » au tout début. Nous essayons de nous mettre en mouvement tout de suite, et travailler sur le texte en même temps. Et la façon dont on travaille à partir de là n'est pas facile à analyser.

Declan

Oui c'est vrai je crois. Ce qui a l'air d'émerger, c'est que nous voulons faire un squelette, tout en gardant toujours en tête que le squelette n'est qu'une maquette. Une maquette temporaire. Puis petit à petit on va peut être utiliser des méthodes plus classiques comme de parler de, je ne sais pas, des rythmes, des événements, des actions. Mais très vite il va falloir démanteler tout ça, car la forteresse devient vite une prison, alors que tout ce qu'on cherche c'est une *rencontre*[33]*.* Bien souvent, ça aide les acteurs et tout le monde à sortir de cette structure squelette. C'est très important et pas toujours facile. On commence aussi bien qu'on peut. Et petit à petit on voit certaines parties de la structure qui n'aident en fait personne. Et même elles gênent. Ce que tu fais avec le décor, très souvent tu te débarrasses des choses dont tu n'as pas besoin, non ?

Nick

[33]Voir note 2 p.7

Oui. Souvent on a fait ce travail avant d'arriver au plateau, donc on n'y met que ce qu'on pense nécessaire.

Declan
Et très souvent, on essaie de faire en sorte que les acteurs se débarrassent de certaines informations. Je crois de plus en plus que l'hygiène mentale est extrêmement importante, garder la tête vraiment vide. Si je dis aux étudiants « ne lisez pas trop s'il vous plaît », j'ai l'air de plaisanter ou de me moquer, mais on oublie trop que l'information peut nous étourdir. Beaucoup de conseils terribles passent pour parole d'évangile. Par exemple « il n'y a jamais trop d'information ». C'est un énorme mensonge et une illusion commune. Car si on a trop d'information, on ne peut plus penser. La raison pour laquelle le Pape ne pouvait pas comprendre l'idée de Galilée selon laquelle la terre n'était pas statique mais qu'elle tournait, n'était pas du tout que la tête du Pape était vide. Au contraire c'est qu'elle était pleine d'informations. Et il n'y avait plus de place pour qu'il apprenne quelque chose de nouveau. Si on sait tout, on ne peut rien apprendre.

Marc Aurèle nous a mis en garde contre trop de lecture et je suis d'accord. L'époque internet a poursuivi le processus qui sème des mots et des infos dans nos esprits. Une excellente technique pour bâtir une société de consommation !

Lucie
Pouvez-vous décrire pour nous un ou plusieurs de vos moments préférés pendant les répétitions de l*a Tragédie du Vengeur ?*

Nick
Je me souviens d'un moment « dans les bois », la découverte qu'il pouvait y avoir une danse pour ouvrir le spectacle, et aussi pour le terminer. Donc la fête masquée, qui pose un vrai problème dans la tragédie, parce que tout le monde tue tout le monde, a commencé au milieu d'une chanson : et c'est devenu une danse individuelle déchaînée -c'était formidable.

Declan
Oui, et en plus c'est devenu autre chose, parce que les acteurs dansent tous sur le même air, et ils chantent « ahi ahi ahi ahi ahi » mais en même temps ils sont tous séparés les uns des autres. Voir tous ces gens qui dansent ensemble, mais chacun complètement dans son monde. On a à peine chorégraphié ce moment. C'était plus ou moins une chorégraphie autogérée, il faut le dire, parce qu'ils se sont mis en ligne et ils ont chacun inventé leurs propres pas de danse. Une image puissante d'implication personnelle !

Lucie
Oui, en regardant ce moment, j'en avais mal aux côtés de rire, et en même temps j'étais mal à l'aise. Il y a quelque chose de très perturbant à regarder des gens se lancer à corps perdu dans

une chose dérangeante à voir, en l'occurrence des gens qui martyrisent leur propre corps dans une danse qui ne tient aucun compte des autres. C'était extraordinaire.

Declan
Quand on commence à disséquer comédie et tragédie, elles ne font pas que se ressembler, elles sont presque pareilles. Des fois, quand on creuse, c'est incroyable, beaucoup de choses qui paraissent opposées sont en fait similaires...voire identiques.

Lucie
Bien, c'est maintenant le moment dans notre émission où Declan et Nick vont répondre à des questions d'auditeurs. D'abord, Nick, quelle pièce de Tcheckhov préférez-vous, et pourquoi ?

Nick
Les trois sœurs, je crois, je veux dire le texte que nous avons monté avec les acteurs russes, c'est une pièce magnifique, incroyablement riche en termes d'espace ; on en parle souvent dans ces émissions. C'est tellement une histoire de l'espace dans lequel ces trois jeunes femmes se trouvent. Leur *predicament* [34]est très très riche et les personnages incroyablement pleins de vie. Et c'est une pièce pleine de joie et de tristesse, et tout ce qu'on peut imaginer.

Lucie
Alors la dernière question est un peu énigmatique, mais est-ce que vous travaillez avec des rythmes, ceux de la pièce ou des personnages ou des rythmes internes, et avez vous des secrets à partager là-dessus ?

Declan
Je commencerai par dire : c'est très simple, je n'ai pas de secrets. Vraiment je n'ai pas de secret. Il y a une histoire, probablement fausse, mais je vais quand même la raconter ! Dès que le KGB a assassiné Meyerhold au Lubyanka, Eisenstein a couru à l'appartement de Meyerhold, à quelques pâtés de maison de là, et il s'est mis à fouiller tous ses papiers parce qu'il voulait « découvrir le secret de Meyerhold ». Mais évidemment il n'y en avait aucun. Voilà c'est ça l'histoire. Meyerhold était Meyerhold. Il n'y avait pas de secrets.

Cependant, pour revenir à cette histoire de rythmes -oui bien sûr le rythme est extrêmement important, bien sûr. On change de rythme quand on franchit des seuils, quand nous voyons le monde extérieur, quand nous avons une surprise. Le monde extérieur nous affecte et nous bougeons à des rythmes différents, nous parlons à des rythmes différents. Mais ce n'est pas vraiment un mot que j'utilise beaucoup. D'abord c'est plus utile de penser que nous ne changeons jamais de rythme. C'est le stimulus extérieur qui s'en charge. Autrement dit : J'essaie de ne pas utiliser trop de mots, car les mots conceptualisent, aucun ne peut s'en empêcher, c'est comme ça.

[34]Voir note 3 p.7

Alors j'essaie de ne pas trop parler de seuil et d'espace. Évidemment je le fais un peu quand même, mais j'essaie de faire attention, car si quelque chose devient une idée, on lui fait une piqûre de formol. Une idée vivante, c'est un oxymore. Dès qu'on a une idée, on a tendance à se paralyser, et c'est triste mais on peut punir quelqu'un avec « l'idée ». Donc pas trop d'idées, j'essaie. Et donc j'évite les mots comme « rythme ». Mais bien sûr, le thème des changements de rythme est crucial. Mais ce n'est pas une manière de penser qui m'est familière quand je dirige. Je me dirais peut-être à moi-même, « *ça c'est très legato, il faut que quelque chose de brutal arrive ici* » peut-être que je peux avoir cette pensée un peu inconsciente, mais je n'ai vraiment pas de secrets, ni non plus de structure pré-organisée pour ce genre de pensée.

Lucie
Un grand merci à vous deux, Declan et Nick. Je crois que nous devons arrêter pour aujourd'hui, mais je me réjouis de vous reparler la semaine prochaine.

Épisode 4
Scènes et châteaux de sable

Lucie
Bienvenue dans le podcast de Cheek by Jowl, « Not True, but Useful ». Aujourd'hui le quatrième épisode : Scènes et Châteaux de sable.

Bonjour, c'est Lucie Dawkins. Dans cette émission, je vais interviewer Declan Donnllan et Nick Ormerod, metteur et scène et scénographe de la compagnie Cheek by Jowl, une compagnie de théâtre dont les spectacles ont été joués dans plus de 400 villes de 6 continents. Dans ces conversations ils vont partager avec nous leur philosophie créative des idées qu'ils trouvent « pas vraies, mais utiles » au théâtre. Bienvenue donc dans notre épisode du jour, dans lequel nous parlerons des « seuils ». Bonjour Declan et bonjour Nick, comment allez-vous cette semaine ?

Declan
Ça va bien.

Nick
Très bien, merci Lucie.

Lucie
Nous voici dans la septième semaine de confinement. Nick, comment faites-vous pour garder votre esprit créatif en alerte pendant cette période suspendue ?

Nick
Je lis. En ce moment, je lis un livre sur la mécanique quantique, et même si je suis loin de tout comprendre , c'est stimulant. Et je mange, pour nourrir mon cerveau. Et puis de temps en temps je fais un séminaire sur Zoom -j'en ai un bientôt avec les étudiants en scénographie de Cardiff.

Lucie
Et vous, Declan ? Qu'est-ce qui maintient en mouvement votre créativité?

Declan
Je jette un œil sur son livre sur la quantique ! Je lui demande de me lire les passages les plus juteux, mais j'en ai lu un peu de mon côté. C'est très difficile, je trouve, de se poser et de lire quoi que ce soit correctement pendant cette période étrange.

Musique

Lucie

Aujourd'hui, dans cet épisode, nous allons évoquer un mot que vous utilisez souvent quand vous parlez de votre façon de travailler au théâtre, c'est le mot « seuil ». On l'a un peu évoqué dans le deuxième épisode : L'Espace et Shakespeare , et aujourd'hui nous allons creuser. Pour nos auditeurs, un petit récapitulatif : Dans le deuxième épisode, nous avons parlé de la façon dont Declan et Nick utilisent l'espace comme outil pour réfléchir à une pièce, et un ingrédient important pour eux dans l'espace, c'est le « seuil», ou « le franchissement d'espace à espace». Declan, vous nous faites parfois profiter d'images dont vous dites qu'elles vous hantent, des images qui résonnent en vous et expliquent vos idées. Quand vous parlez de seuils, l'image qui vient souvent c'est celle d'un château de sable. Qu'est ce que vous pouvez nous dire sur les châteaux de sable ?

Declan
J'adore les châteaux de sable - enfin, j'adorais les châteaux de sable. Je suis bien trop vieux et soucieux de mon image maintenant pour pouvoir encore m'asseoir dans le sable et en fabriquer un, mais c'est vrai qu'ils me fascinaient quand j'étais petit. On allait en vacances à Margate quand j'étais enfant, et quand on se promène sur une plage à marée basse, on voit les ruines des châteaux de la veille.

Je ne trouve pas qu'ils soient mélancoliques, je trouve que ce sont d' impressionnants monuments à l'esprit humain. Mais ce qui m'intéresse dans le château de sable, ce n'est pas la partie centrale du château, celle qu'on fabrique avec le seau. Un château de sable, c'est d'abord les douves, tout le système de murs et de défense. C'est comme si l'enfant choisissait cet endroit pour bâtir son château de sable, pas pour le château lui-même – mais pour cette toute-puissance de l'océan qu'il va d'une certaine manière tenter de contrôler. Ce geste de contrôle est complètement futile parce que le château sera submergé de toutes façons. Mais ce n'est pas grave. Et ce qui est très beau, c'est que l'enfant dit silencieusement à ses parents : vous pouvez bien bâtir pour la postérité, moi je vais bâtir pour la vie.

Il faut des bonnes marées pour les petits châteaux de sable, alors les plages de l'Atlantique nord sont parfaites.

Ce qui est très intéressant avec les châteaux de sable, c'est l'espace, à la limite du sable, là où la puissante rencontre entre terre et océan peut avoir lieu. Je crois que l'enfant est attiré par cet espace liminal, parce qu'il est temporaire, et aussi parce qu'il existe comme un jeu avec la menace, parce que l'océan est énorme et effrayant, et que l'enfant joue avec ce phantasme d'en avoir un contrôle temporaire. Mais il y a beaucoup, beaucoup d'aspects du château de sable qui peuvent nous être utiles quand nous faisons de l'art, quand nous faisons du théâtre, quand nous dirigeons ou quand nous jouons. L'un d'eux c'est « l'espace liminal » du château de sable. Je déteste le mot « liminal » parce qu'il me fait un peu peur. Pendant des années je n'ai pas su ce qu'il voulait dire, mais en fait il fait référence au seuil (limen = seuil en Latin). Donc le château de

sable est littéralement dans l'espace du seuil, qui est l'océan (et peut-être bien l'endroit de nos origines.)

Il serait dangereux de regarder un château de sable et se dire « oh quel beau château de sable. C'est pas un peu dommage que l'océan si dangereux vienne le détruire ? » Parce que c'est cette présence même du danger, de la menace, du risque, qui invite le jeu de l'enfant, et l'enfant va ainsi vérifier si ces douves et ces rigoles pourraient peut-être les atténuer en maîtrisant temporairement le circuit de l'eau. Comme d'autres choses utiles, comme les histoires qui deviennent des mythes, nous en comprendrons l'utilité si nous sommes suffisamment *hantés* par l'idée. Être hanté est primordial dans notre expérience de nous-mêmes. C'est ce qui prend le contrôle quand la compréhension nous manque. Si nous parvenons à comprendre l'histoire, si nous luttons pour l'apprivoiser, nous allons sans doute réussir à la tuer. Nous tentons de maîtriser le mythe en l'expliquant, mais si j'arrive quelque part grâce à ma compréhension, ce sera certainement pour me trouver face à un mystère plus grand que le précédent. C'est ce qui arrive aux physiciens, aux grand physiciens, et ce en quoi ils sont exemplaires : ils comprennent qu'ils ne comprendront pas tout, et il y a peut-être des choses que nous ne comprendrons *jamais.*

Concrètement, pour des jeunes metteurs en scène qui pourraient nous écouter, je pense toujours que mon travail consiste à éclaircir les choses autant que possible, en gardant en tête que si la pièce est bonne, elle gardera son mystère central. Et ce mystère central restera aussi inexplicable qu'il est essentiel.

Lucie
Alors, pourquoi est-ce utile pour les acteurs de penser à des châteaux de sable ou des seuils ?

Declan
Je ne veux absolument pas ériger des règles auxquelles les gens devraient adhérer ou qu'ils devraient absolument appliquer. Tout ce que je peux dire, c'est que penser en termes de « seuils » s'est toujours montré très utile. Je vais insister peut-être beaucoup sur ce mot dans cet épisode, mais c'est seulement parce qu'il paraît plus efficace que d'autres, c'est tout.

Si on se sent coincé, bloqué pendant une scène, un « stent » intéressant c'est : *une impulsion me pousse à franchir un seuil pour pénétrer un autre espace, avec une attente. Mais ce que je trouve* ***est différent de ce à quoi je m'attendais.*** Ce dernier point est vraiment essentiel, parce que nous ne voyons jamais ce que nous voudrions voir. Jamais. À moins de nous bercer d'illusions. Un aspect important du seuil, c'est qu'il aide à maintenir l'acteur en dehors de soi. Dans ce sens, un seuil est vraiment quelque chose comme un obstacle à franchir : j'ouvre la porte, et je dois passer la porte pour entrer dans l'autre pièce. Première étape. Ensuite viendront d'autres portes, des portes sans fin, des pensées sans fin, des conversations sans fin.

Quand quelqu'un va trop loin, on utilise une expression : il franchit la ligne, il dépasse la limite. Mais seulement si nous n'apprécions pas ce qui se passe. Si nous arrêtons un instant d'être dans le jugement, et si nous regardons une conversation au microscope, nous constaterons que nous « dépassons une limite » continuellement. Vous allez peut-être penser que le microscope n'est pas nécessaire, mais des fois si, en particulier quand on se sent bloqué ou paralysé, ou si vous commencez à signifier des sentiments. Si vous êtes perdu, pourquoi ne pas essayer ? Parce que en fait, plutôt que penser « j'ai une nouvelle pensée », ce serait plutôt « je passe un seuil vers une nouvelle pensée, et cette nouvelle pensée n'est pas tout à fait la pensée que je m'attendais à avoir ! » . Nous sommes toujours surpris par ce que nous trouvons de l'autre côté du seuil. Le seuil nous donne un sens précis du mouvement. Il implique que rester en place n'est pas possible.

Plus on regarde un espace, plus on constate que ce n'est pas un espace immobile. Pas aussi stable qu'on aimerait. En fait c'est un seuil mouvant. Sûrement un endroit de changement, et quelquefois même un peu dangereux.

Lucie
Donc c'est ça qui est important à propos des seuils et des scènes, ce sont des endroits changeants et dangereux?

Declan
Et bien revenons peut-être au premier seuil, ou un des premiers seuils. Le bébé vient au monde en franchissant bien sûr la mère de tous les seuils, et passe d'un monde très petit et très sombre à un endroit rempli de substances mystérieuses que nous identifions ensuite en tant que son et lumière. Je n'ai vu que des films. (Malheureusement je n'ai jamais assisté à une naissance en vrai). Mais il me semble que les bébés paraissent souvent assez inquiets en sortant. On ne sait pas ce que ressent un bébé, personne ne le sait. On ne peut pas vraiment dire ce que signifient ses expressions faciales, parce ce que, à ce moment là, il n'y a pas encore eu d'effet d'imitation des autres. Parfois ce nouvel être arrive avec un air malheureux. Certains psychologues pensent que la première intuition d'un bébé est la possibilité de sa propre finitude.

Certains parents jurent que leur enfant est venu au monde d’une façon béatement paisible, et c'est peut-être vrai, mais il est probable que le bébé arrive dans ce monde nouveau et étrange en ayant un grand besoin d'être rassuré. La chose la plus importante que la mère doit accomplir quand elle porte son bébé dans ses bras et qu'elle le câline est de lui donner un sentiment de sécurité. C'est sa façon à elle, la mère, de dire « *tu es en sécurité, parfaitement en sécurité ».*

Mais le problème, un des plus gros problèmes au monde sans doute, c'est que bien entendu ce n'est pas vrai. Pas vrai parce que, par exemple, un astéroïde pourrait leur tomber dessus. Mais bien peu nombreux seraient ceux qui remercieraient une mère qui leur aurait dit : « *tu es dans mes bras, mais nous ne sommes pas vraiment en sécurité parce que va savoir ce qui va arriver, un*

astéroïde pourrait nous tomber dessus. » Pour commencer nos vies, nous avons besoin d'un beau mensonge.

Ensuite, jour après jour, année après année, décennie après décennie, nous devons nous faire à l'idée que maman ne disait pas vraiment la vérité. Non ! Après tout nous ne sommes pas totalement en sécurité dans l'univers comme on nous l'avait promis en premier, et en fait l'univers se révèle être un endroit difficile à habiter ! Et là, nous commençons à éprouver le douloureux sentiment de perte que constitue le fait de grandir.

Ça, c'était le premier seuil.

Le mot « seuil » peut soulager certains acteurs. Juste de penser que l'espace est composé d'une série de seuils et que le seuil lui-même est connecté à ce mot encore plus dérangeant, le mot « *predicament* »[35], qui induit que nous n'aimons pas ce qui arrive.

Lucie
En d'autres termes, les seuils constituent un moyen de structurer le parcours d'un personnage dans une scène, en offrant constamment de nouveaux changements dangereux, dans lesquels une fois plongé, il se retrouve comme ce bébé, décontenancé et sans aucun contrôle de la situation.

Declan
C'est ça. On est pratiquement tout le temps sans aucun contrôle de la situation. Et nous nous faisons des choses épouvantables à nous mêmes et aussi aux autres, à notre pays, à d'autres pays, toutes sortes de choses, simplement pour nous convaincre que nous contrôlons la situation. Et en plus, nous changeons nous mêmes. Quelquefois on a juste envie de crier *« stop stop stop, je veux juste être en sécurité, dans un endroit qui ne change jamais ! »* mais c'est impossible. Alors nous nous construisons des maisons douillettes, nous faisons toutes sortes de choses pour nous sentir un peu (plus) en sécurité. Enfin, moi je fais ça. Tout le monde fait ça, c'est absolument inévitable. Si vous avez un enfant, il faut vraiment faire ça. Au début des répétitions, nous devons absolument faire ça. Nous devons tous nous rassurer, les acteurs, les metteurs en scènes, tous. Nous avons tous besoin de nous sentir en sécurité, et c'est seulement à partir de là que nous pourrons commencer à construire quelque chose ensemble.

Lucie
Donc, on dirait que les seuils ne sont pas simplement des entrées et des sorties littérales, ou des portes. Vous utilisez l'idée des seuils tout au long d'une scène.

Declan

[35]Voir note 3 p.7

Oui, le seuil n'est pas une idée. C'est pratiquement la seule chose que nous connaissons. La terreur de cet endroit en perpétuel changement. Oui, c'est ça. Quand on discute avec quelqu'un, quand on est avec quelqu'un, à n'importe quel moment, on franchit tout le temps des seuils. Je crois qu'il ne faut pas se tromper : les seuils ne sont pas là qu'épisodiquement.

D'abord, nous devons nous stabiliser, et nous rendre compte de l'espace dans lequel nous vivons. C'est une bonne chose. Mais c'est seulement un premier pas. Ensuite il faut voir plus loin, et comprendre que l'espace modifie inlassablement les seuils que nous devons franchir, auxquels nous essayons tous de nous adapter.

Lucie
Donc pour l'acteur c'est très utile de penser qu'il va arriver à un seuil, que ce qu'il va trouver en le franchissant sera très surprenant et lui fera perdre le contrôle de la situation. À ce moment là il peut essayer de faire un autre changement, et il rencontre un autre seuil.

Declan
En un sens oui. Mais il lui faut aussi admettre qu'il avait une attente avant de franchir le seuil. On oublie souvent ça. Souvent on n'aime pas admettre que nos attentes ont été niées. Sinon on devrait admettre que nous ne contrôlons rien. En fait nous avons des attentes de ce qu'il y aura de l'autre côté de la porte. Mais il faut se dire que cette attente est toujours erronée. Évidemment, ça ne paraît pas s'appliquer à l'attente qu'on a quand on tourne la clé dans la serrure après une dure journée de travail. La règle de l'attente contrariée devient cruciale quand les enjeux sont élevés. C'est comme ça que les films d'horreur fonctionnent. Vous vous attendez à ce qu'il y ait un monstre, ou pas, et votre attente est niée. Ça vaut la peine de garder ça en tête. Ça arrive naturellement dans la vraie vie.

Lucie
Donc une façon utile de penser aux seuils, c'est d'imaginer qu'ils placent le personnage dans un flux constant, non ? Il est constamment sans contrôle, constamment en train de se mesurer au fait qu'il n'obtient pas ce qu'il pensait obtenir.

Declan
Oui. Mais je voudrais quand même préciser quelque chose : je crois que, pour un acteur, il n'est jamais utile de penser « *je suis en train de changer »* - même si c'est vrai. C'est vrai, mais ce n'est pas utile. Ce qui est plus utile, c'est que le personnage se dise : *« je suis resté le même, mais pourquoi le monde n'arrête t-il pas de changer ? »* L'espace autour de lui est en perpétuel changement, et rien de ce qu'il attendait n'est conforme à son attente.

Lucie
Je vous ai entendu dire à un acteur qu'un acteur en bonne santé créative est un acteur qui

recherche les seuils et ne les évite pas dans une scène.

Declan
Ah bon, j'ai dit ça ?

Lucie
Oui oui !

Declan
Je pense qu'un acteur en bonne santé cherche une occasion de mouvement, et recherche le changement. C'est très bien d'accepter l'occasion de bouger, et c'est très bien d'accepter le changement, parce que les endroits stables n'existent pas. On adorerait avoir de la stabilité dans nos vies, non ? On regarde en arrière et on fantasme nos enfances, on imagine une merveilleuse période de stabilité où tout était plus sûr, beaucoup mieux, quelque chose comme ça. Mais en fait il n'y a jamais eu de période de stabilité. C'étaient des périodes de changements ultra-rapides. Bien souvent c'étaient des périodes houleuses et pleines d'angoisse. Je trouve qu'on est très injuste avec les jeunes. Une des raisons qui expliquent ça, c'est que nous, les vieux, on oublie à quel point c'est effrayant d'être jeune. On oublie combien le monde est chaotique, surprenant, et combien c'est difficile d'affronter cet univers en perpétuel changement.

Lucie
Je pense que c'est un fantasme dangereux que nous pouvons avoir en répétitions, parce que nous devons créer un spectacle qui sera reproductible tous les soirs, avec des gens qui seront toujours aux mêmes places sur scène à cause des lumières etc. Donc nous essayons de contrôler exactement où chacun est dans l'espace. Mais en fait, ce fantasme qui consiste à essayer de faire en sorte que le personnage contrôle l'espace est assez mortifère pour la scène.

Declan
Le personnage ne doit jamais contrôler l'espace. Bien sûr il peut avoir l'illusion qu'il le fait. Le spectacle, souvent, nous fait voir la dissolution de ces illusions.

Une des choses que le personnage ne peut pas contrôler du tout, c'est les sentiments du personnage, parce que ces sentiments viennent aussi de l'espace : ma crainte, mon désir, tout ça. Un peu comme ces avions qui mitraillent Fay Wray en haut de l'Empire State Building à la fin de *King Kong.* C'est comme recevoir des balles d'un petit avion, tandis que nous agitons nos petits poings impuissants en retour. (Kong se sent impuissant et il blesse celle qu'il aime). C'est comme ça que nos sentiments nous frappent. Comme dit Orsino : *« et mes désirs, comme une meute féroce et cruelle, n'ont cessé depuis de me poursuivre »*[36]*.* Les désirs, les sentiments viennent apparemment de l'extérieur et il est très difficile de rester à la hauteur. Donc voilà, je ne crois pas

[36]La nuit des Rois, Shakeaspeare, I,1, traduction M. Guizot

qu'un acteur doive penser que le personnage est en train de changer. C'est peut-être vrai, mais une fois qu'on a tourné le masque dans l'autre sens, le personnage regarde en face un monde qui change continuellement et se transforme beaucoup plus vite qu'il ne le voudrait. Et il essaie de rester à la hauteur.

Lucie
Ce que vous dites me rappelle l'image d'un canard qui glisse sur la surface de l'eau, mais dont les palmes pagaient avec frénésie sous la surface. Rencontrer des seuils veut dire que le personnage doit faire un effort pour éviter la panique de se sentir en manque total de contrôle, et quelquefois ça électrise vraiment une scène.

Declan
Oui, parfois. Je pense que c'est un bon principe de base. Je pense que, en général, nous, les humains, sommes beaucoup plus proches de la terreur et la panique que nous aimerions le penser. Et que finalement, on n'a pas besoin de taper beaucoup sur l'ordinateur qu'est notre cerveau pour qu'il nous transporte dans un endroit tout à fait effrayant.

Lucie
Ce qui me paraît intéressant, c'est que tout ça engendre une vie émotionnelle. Comme vous l'avez dit dans l'épisode précédent, on ne doit pas essayer de produire la peur, la panique, la tristesse, la joie, les larmes. Si on franchit le seuil et qu'on traite la scène, notre vie intérieure s'en chargera d'elle-même.

Declan
C'est exact*. Nous ne pouvons rien générer.* C'est triste quand on s'illusionne du contraire. On peut tourner le volant. On peut arrêter de bloquer des choses. On peut s'empêcher d'être au milieu du chemin. On peut essayer d'influencer quelque chose. Mais on ne peut rien générer. On ne peut rien créer. *Rien ne vient de rien*.[37] Lear a raison. Mais nous pouvons aider, favoriser, ou détruire…. Nous vivons dans le monde tel qu'il est, et nous devons faire avec. Et nous pouvons piloter certaines des choses qui s'offrent à nous, mais pas beaucoup d'entre elles, et les trucs énormes comme mourir par exemple sont très très difficiles à piloter. Ce mythe, d'une certaine façon, est déjà amorcé par l'enfant et son château de sable. L'océan est énorme, et en quelque sorte nous allons tenter de contrôler les eaux. Et si au bout du compte, c'est d'une vanité totale, ça n'a aucune importance. Aucune importance, vraiment. C'est simplement ce que font les êtres humains.

Lucie
Cette idée des seuils semble aussi un moyen très concret pour contourner le danger de parler sans arrêt de motivation, ce qui peut être tout à fait périlleux, comme on l'a vu dans d'autres

[37]Le roi Lear, I,1, traduction Gilles Monsarrat, édition bilingue Bouquins, Robert Laffont

épisodes. Encore une fois, on peut parler de façon très concrète de seuils, on peut dire que ce sont des croisements entre danger et changement, et qu'il faut composer avec ça, que le personnage doit composer avec ça. Que veut-il éviter ? À quoi s'attend-il ? De quelle manière se le voit-il refuser ? Ou bien en quoi est-ce différent de ce qu'il attendait ? Et toutes ces questions créent une décharge électrique de vitalité qui n'est pas souvent déclenchée par des discours sur la motivation. Donc les seuils sont une des manières de nous aider à atteindre cet endroit époustouflant et rempli d'adrénaline qu'est la confrontation avec le moment présent.

Declan
Oui. Beckett parle souvent de notre terreur de l'instant présent. Et en réalité, en répétitions, tout le monde, dans n'importe quelle pièce, subit la difficulté de se confronter à l'instant présent. C'est ce qu'on essaie tout le temps de faire. Très souvent, dans le moment présent, on ne pense pas vraiment en termes de motivations. Nous avons d'autres modes de penser. J'ai bien peur que les motivations ne soient qu'une manière d'expliquer après coup pourquoi nous agissons, pour nous permettre de nous sentir plus à l'aise.

Lucie
Et vous Nick, dans votre travail de scénographe, comment faites-vous pour aider les acteurs à enrichir leur espace avec des seuils ?

Nick
Je pense que, quel que soit l'espace que je crée, il doit leur laisser assez de place pour imaginer eux-mêmes différents espaces. Dans un sens, s'il n'y a rien, nous aurons peut-être besoin d'un objet évocateur ou quelque chose comme ça, qui aidera à suggérer cet espace. Mais dans l'ensemble, je pense, d'après notre expérience des pièces de Shakespeare, que les acteurs ont besoin d'un espace vide, et que quelque chose de gros et d'imposant aura tendance à bloquer leur imagination. Parce que, au final, l'espace est une chose imaginaire. Entièrement personnelle à chaque personnage.

Lucie
À l'intérieur de cet espace imaginaire, est-ce que l'objectif est l'exploration des seuils, ce qui procure tout le temps de nouvelles surprises au personnage ?

Declan
Oui, les seuils sont notre moyen de découvrir des choses. Nous sommes dans un espace, nous le quittons pour aller dans un autre -qui est différent et surprenant. Donc la pensée elle-même est une série de seuils. J'aime bien penser ça. On n'est pas dans un espace immobile quand on pense. La pensée elle-même est une série d'espaces.

Nick

Les humains vivent tout le temps dans des espaces qui sont soit dans le présent concret, soit dans un ailleurs issu de leur imagination. Nous pensons en termes d'espace. Nous nous souvenons toujours des choses en termes d'espace. C'est ainsi que fonctionne l'être humain. On ne peut pas se libérer de l'espace. En plus, une fois qu'on a posé ça, tous les espaces ont des seuils. Donc seuils et espace sont inévitables en ce qui concerne la façon dont vivent les êtres humains.

Declan
C'est le système d'exploitation qui nous donne accès à l'univers, mais aussi à nous-mêmes.

Lucie
Dans cette partie de notre émission, nous prenons toujours une pièce ou bien une scène comme cas d'école pour expliquer le sujet du jour. Aujourd'hui nous allons fouiller la scène 2 de l'acte 2 de *Macbeth,* pour découvrir en quoi les seuils sont importants dans cette scène. Comme d'habitude, vous pourrez trouver le texte de la scène dans les notes du podcast. Un petit résumé rapide pour ceux qui n'auraient pas lu ou vu *Macbeth* récemment : au début de la scène, nous trouvons lady Macbeth en plein milieu de la nuit. Elle est épouvantée, elle attend derrière la porte de la chambre du Roi pendant que Macbeth est en train de l'assassiner dans cette chambre. Puis Macbeth entre. Il a deux poignards ensanglantés à la main, et il est rongé par ce qu'il vient de faire. Il entend même des voix qui sortent des murs et qui l'accusent du meurtre. Lady Macbeth a intérêt à à s'occuper rapidement de son mari effondré avant qu'il ne soit arrêté. Elle doit lui prendre les poignards, les rapporter à l'intérieur de la chambre, les poser près du garde du roi, puis faire en sorte qu'ils dégagent tous les deux rapidement pour aller se laver avant que quelqu'un les trouve couverts de sang. Donc, alors : quels sont les seuils importants dans cette scène ?

Declan
Vous l'avez parfaitement expliqué, Lucie ! Oui, c'est un long seuil ensanglanté. Comme une longue série de surprises qu'il commence à démêler. Elle, elle pense peut-être *« est-ce qu'il est fou ? Est-ce que c'est ça, être fou ? Oh mon dieu, oui, il est fou ! »* Et pour elle, c'est très difficile de faire face à l'effilochage du *predicament*[38] de son mari, mais lui, il s'effondre complètement. Pour elle, l'espace entier change tout le temps. Je crois qu'un jour, Nick et moi, on avait compté 13 espaces concrets différents, (sans compter d'autres, innombrables, dans son imagination) Combien d'espaces concrets est-ce qu'on avait comptés ? Je ne m'en souviens pas, et en plus on peut les compter différemment à chaque fois. Mais il y a le hibou, le « portier funeste », dehors. La seconde chambre avec Donalbain. L'endroit d'où vient le bruit étrange. La chambre elle-même. L'endroit d'où le garde crie « Dieu nous aide ! » puis plus tard, les coups à la porte sud, l'endroit où est l'eau…. Et puis d'autres aspects spatiaux peuvent aider, comme le rapport binaire entre « en haut » et « en bas ». Un des aspects du génie de Shakespeare, c'est qu'il est obnubilé par l'espace, et sans arrêt il nous donne des indices sur l'endroit où sont les choses. Il enracine tout

[38]Voir note 3

dans l'espace.

Lucie
Il me semble que cette entrée de Macbeth est un bon exemple d'un personnage qui franchit un seuil et ne trouve pas ce qu'il s'attendait à trouver. Parce qu'il vient dehors en s'attendant à trouver d'où vient le son de la voix, non ? Il poursuit ce son mystérieux qui sort des murs, il arrive dans l'espace et il ne le trouve pas.

Declan
J'ai le sentiment, peut-être plus en tant qu'homme qu'en tant que metteur en scène, qu'il s'attendait à ce que ce moment soit *le grand moment,* « le summum du lien entre moi et ma femme ». Comme un coït absolu. Le moment de l'épanouissement total entre eux. Et il arrive, et Bing, ce n'est pas comme ça. Il est surpris. Et il comprend lentement qu'il est anéanti. *Elle* est perdue, *Il* est perdu, et encore pire, le *nous* si chèrement acquis à la scène 7 de l'acte 1 est subitement perdu à jamais.

Cependant, plus avant dans les répétitions, ou même plus tard pendant les spectacles, quand tout le monde se sent en sécurité à faire ce qu'il fait, nous devons mûrir et nous rendre compte qu'il est « surpris » *par quelque chose qu'il savait déjà.* C'est ça, la tristesse presque insupportable de toutes les tragédies. Les gens y ont des surprises monumentales, pour finalement apprendre … ce qu'ils ont toujours su. Je pense que, une fois qu'on a décodé ça, la pièce devient d'une tristesse incroyable, car quelque part il a toujours su que l'effet produit ne serait pas ce qu'il espérait.

Dans *les Trois Soeurs,* quand Irina apprend la mort de son fiancé Tusenbach, elle crie *« je le savais, je le savais ! »* Mais tous, ils « savaient » et « ne savaient pas ». Ce qui nous surprend n'est pas aussi important que ce qui *continue* à nous « surprendre ».

Le couple Macbeth ne sait pas vraiment bien comment « jouer la scène ». Évidemment ils sont plus terrifiés à ce moment précis qu'à aucun autre moment, mais il y a une toute petite chose dans la scène qui me semble importante à relever -quelque chose qui a l'air grossièrement banal, presque le contraire d'épique, mais c'est un mot que je trouve très utile – c'est qu'ils sont *gênés*. Ils ne savent pas comment « jouer la scène » l'un avec l'autre. C'est vraiment **gênant**, parce que soudain ils ne savent plus comment se conduire l'un avec l'autre, comment se toucher, se regarder. Comment voir le regard de l'autre sur soi. À partir de ce moment là, tout est radicalement différent pour eux, rien ne sera plus jamais pareil. Le « Nous » est mort.

Lucie
Alors, dans cette scène, il y a un seuil très concret, qu'on pourrait mettre en valeur sur scène, c'est le seuil de cette porte, qui provoque des changements énormes chaque fois qu'il est franchi, chaque fois qu'ils entrent ou sortent du lieu du crime. Mais il y a aussi toutes sortes d'autres seuils

dans cette scène. Par exemple Lady Macbeth, quand elle réalise qu'ils ne peuvent pas emporter avec eux les poignards : elle franchit un seuil pour « … mais qu'est-ce qu'on va faire des poignards ? » Il y a donc des seuils physiques, un seuil de porte par exemple, mais aussi des seuils qui arrivent dans l'espace.

Declan
Il ne faut pas prendre les seuils comme des vérités monumentales, ce sont des indicateurs qui nous aident à structurer notre pensée. C'est un échafaudage temporaire pour les répétitions, et, comme pour tous les échafaudages, comme celui qui soutient un bateau neuf par exemple, il arrive un moment où il faut s'en débarrasser. Comme par exemple la structure qui soutient la fusée avant le décollage. Il y a une espèce d'échafaudage qui brûle quand la fusée décolle. Cependant, il faut ajouter que quand le spectacle se joue, plus tard, et si les choses deviennent un peu mortes, il y a différents moyens pour remettre de la vie. Parfois, même vers la fin d'une série de représentations, on peut avoir besoin de structures élémentaires comme des seuils.

Nick
Je crois que cette scène dont nous parlons est plus utile en termes d'espace réel, parce que cet espace est très complexe. Je crois que si les acteurs comprennent simplement l'espace lui-même, ils joueront la scène beaucoup plus facilement. Bien sûr les seuils sont là tout le temps, mais, vraiment, s'ils s'attachent à l'espace… par exemple le cri du hibou. Ce ne sont pas les sentiments de Lady Macbeth quand elle entend le cri du hibou que nous voulons voir, nous voulons juste la voir entendre le hibou, là d'où vient ce cri du hibou. Nous voulons avoir une idée de où il est. Chaque réplique est précise en termes d'espace. Ils ne parlent que d'espace. Macbeth ne parle que de la chambre, cette horrible chambre qu'il a quittée inondée de sang. C'est tout ce dont il parle. Effectivement il ne quittera jamais cette chambre. Et à partir de là leur lien à eux deux sera brisé. Donc il est dans un autre espace, dans le mauvais espace.

Declan
Précisément, oui. Ça peut aider un acteur de garder en tête *« nous ne te regardons pas. Nous regardons ce que tu vois »*

Donc, ici, lady Macbeth et Macbeth ont un gros problème : c'est qu'ils ne quitteront jamais le lieu du crime, la pièce où Macbeth a assassiné Duncan. Quoi qu'ils fassent, quelque soit la thérapie, ils resteront coincés dans cette chambre pour le reste de leur vie. Et il faudra bien faire avec. La culpabilité n'est pas le diagnostic intellectuel d'un état d'esprit. Ce n'est pas une théorie. La culpabilité n*'est pas une théorie, la culpabilité s'éprouve spatialement.* « La façon dont il m'a regardé quand j'ai dit cette chose terrible » C'est ce qui arrive pour les Macbeth. Ils ne sortiront jamais de cette pièce, car ils y ont commis un acte terrible.

Et vous savez le pire dans tout ça ? C'est que, **au début**, ils ne voulaient pas le faire. C'est un

aspect de la chose qu'ils ne se pardonneront jamais.

Lucie
Je vous ai aussi entendu parler de chaque fin de réplique comme d'un seuil, car chaque pensée est un seuil, et aucune réplique n'est vraiment efficace, donc il faut dire la suivante.

Declan
C'est très utile, généralement. Mais je ne veux pas voir les acteurs, crayon à la main, en train de faire la chasse aux seuils, car tout l'ensemble est un seuil. Le seuil, tout ce qu'on dit, n'est utile que si ça vous aide à vous sentir plus libre, moins plombé.

Pour en revenir à la pièce,quand lady Macbeth dit « *j'ai allaité »*[39]*,* on sent qu'elle franchit un seuil énorme, parce que cette réplique vient de nulle part. J'ai le sentiment qu'elle brise un tabou, genre *« on ne parle jamais de l'enfant mort »*. Et la façon dont elle le dit signifie qu'elle fait vraiment monter les enjeux, du style « *je relance de 500 ».* Elle fait vraiment monter les enjeux, et quand je regarde cette scène, c'est toujours à ce moment-là qu'elle décolle ; la scène va ailleurs. Alors oui, je dirais que c'est un seuil énorme. Elle franchit une ligne dangereuse en disant ça. Franchir une ligne, c'est un seuil. Tout ce qu'on dit en est un. On ne peut pas dire la même réplique deux fois (non, même pas le soir suivant dans la même pièce!) parce qu'on pénètre sans arrêt un nouvel espace. Une nouvelle pensée est un nouvel espace.

Lucie
Quand vous parlez des seuils, je trouve aussi très utile de penser, comme vous dites, que ce n'est pas une chose que les acteurs doivent noter scrupuleusement sur leur brochure. C'est plutôt comme des pinces crocodile dont on peut se servir pour relancer la machine si nécessaire.

Declan
Effectivement, je n'ai pas de dogme. Ce que je dis c'est juste que certains mots, en répétition, sont plus utiles que d'autres. Certains mots peuvent bloquer un acteur, et d'autres peuvent ouvrir l'espace et lui permettre de respirer plus librement.

Musique

Lucie
Dans cette partie de notre émission, nous répondons à des questions posées à Declan et Nick par des auditeurs, et voici la question de la semaine : sur quels critères choisissez-vous votre prochaine pièce ?

Nick

[39]Macbeth, I, 7, traduction Jean-Claude Sallé

Question difficile. Je crois que nous n'avons aucun critère, en tous cas aucun critère conscient. On a toujours une liste de pièces dans la poche arrière du pantalon, et finalement on choisit toujours une pièce qui n'est pas sur la liste. En termes de critères, nous travaillons et retravaillons sur ces vieilles pièces parce qu'elles ont passé l'épreuve du temps, et qu'elles parlent des êtres humains d'une façon très profonde. C'est une matière de travail très riche.

Declan

C'est, sans aucun doute, la décision la plus angoissante que nous devons prendre, « *quel est le titre de la prochaine pièce ? »* Nous n'avons aucune technique spéciale. Nous ne savons même pas comment on y arrive. À chaque fois on pense qu'on ne trouvera pas la prochaine pièce. Donc ça aide beaucoup de penser à des acteurs qu'on aime, comme Anya Khalilunina, et aussi Sasha Feklistov et Andrei Kuzichev en Russie. On pense en termes de pièces pour eux « *oh il serait bien, elle serait bien dans ce rôle . Ce serait bien. Il faut monter ça avec eux ».* Ça nous donne une raison de rentrer dans la pièce. C'est pour nous, je crois, la façon la plus agréable de choisir une pièce. Par contre dire « *quelle pièce veux-tu monter, toi, maintenant, à cause de ce qu'elle dit ?* » ne serait pas d'une grande aide. En général, on choisit des « grandes pièces ». Mais bizarrement les « grandes pièces » ont cette particularité qu'elles ne parlent pas du passé, mais bien plutôt de ce qui nous arrive aujourd'hui. Ça marche apparemment comme ça, qu'on l'ait prévu ou pas.

Oui, c'est vraiment remarquable, on choisit une pièce et tout à coup la politique semble s'adapter pour coller à cette pièce. Évidemment ce n'est pas tout à fait vrai. C'est notre imaginaire qui change. Mais quand même on a souvent cette impression étrange, non ?

Nick

Quand on a commencé à travailler sur *Mesure pour Mesure* pour la première fois, pendant la période de « retour aux valeurs familiales » du début des années '90, il n'y avait apparemment aucun rapport au début entre la pièce et la politique, jusqu'à ce que la moralité des hommes politiques soit mise en lumière.

Declan

Quand on a choisi la pièce, on ne savait pas qu'elle serait d'une telle pertinence. Mais c'était formidable ! Ce qui arrive souvent, c'est qu'on a l'impression de découvrir la pertinence politique en cours de route. Des fois il y a tellement de coïncidences que je me demande si on n'a pas un sixième sens. Mais même si on trouve une pièce dont on pense qu'elle est très connectée à notre époque, les idées que Nick et moi pouvons avoir avant de rentrer dans le travail sont souvent jetées par dessus bord dès qu'en entre dans la salle de répétition. Ça parle d' autre chose, c'est beaucoup plus intéressant, plus dérangeant, plus profond, et c'est quelque chose que nous ne contrôlons pas. Donc, le principe de base, c'est qu'on n'a pas de contrôle sur le sens. En fait c'est le sens qui nous contrôle.

Épisode 5
Des mots qui deviennent faux

Lucie
Bienvenue sur le podcast de Cheek by Jowl « Not True, but Useful... »

Voici le cinquième épisode, « Des mots qui deviennent faux »

Bonjour, c'est Lucie Dawkins, et dans cet épisode je vous emmène en coulisses avec Declan Donnellan et Nick Ormerod, le duo metteur en scène/scénographe de Cheek by Jowl, une compagnie de théâtre qui, durant les 40 dernières années, a joué dans plus de 400 villes de 6 continents.

Ils vont partager leur philosophie de ce qui est « pas vrai, mais utile » au théâtre.

Nous enregistrons cet épisode durant le confinement dû au coronavirus, à une distance de 160 km les uns des autres.

Bonjour Declan et Nick. Nick, ma première question aujourd'hui est pour vous. Comme vous distrayez-vous pendant cette semaine de confinement ? Qu'est-ce qu'on trouve sur votre liste de lecture de quarantaine ?

Nick
Maigret de Simenon, une collection magnifique et fascinante d'histoires policières que je n'avais pas lues. Maigret nous emmène à chaque fois dans un monde différent dans chacune de ses histoires, chacune écrite comme un court roman. Et à travers lui on s' imprègne de ces différents mondes, c'est fascinant.

Lucie
Génial. Vous n'avez jamais été tenté de l'adapter pour le théâtre ?

Nick
Je pense que ces histoires sont trop subjectives. Je ne les imagine pas sur scène. Elles sont bien plus cinématographiques dans un sens.

Declan
Simenon est un écrivain extraordinaire. Je pense qu'il y a dans ses œuvres deux choses inspirantes pour un metteur en scène. Premièrement, il se passe de tout jugement moral pendant le plus longtemps possible, et il ne sépare pas le monde entre les gentils et les méchants. Il reste moralement neutre le plus longtemps possible, dans un monde où les gens se lancent des insultes

et où la presse est très critique. La deuxième chose qui m'inspire concernant Maigret, c'est qu'il entretient son ignorance. C'est très important. Il ne cesse de se souvenir qu'il *ne sait pas*, malgré la pression des représentants et des journalistes qui veulent des réponses. Et c'est difficile, particulièrement quand on est jeune, d'accepter que notre savoir se nourrit de notre capacité à accepter ce qu'on ne sait pas. Bon, mais ce sont des romans policiers, Simenon n'a jamais été jamais prétentieux, il ne faisait pas comme si c'était de la grande littérature. Mais ces histoires sont tellement vivantes qu'elles sont trompeuses. Et elles me touchent car elles prouvent que l'art n'a pas besoin d'être « intello ».

Lucie
Et le livre dont on parlait la semaine dernière, celui sur la physique quantique ?

Nick
Et bien, je suis arrivé au bout ! Je ne dirai pas que j'en ai compris plus de 20 %. Mais c'était fascinant à lire.

Declan
Le truc, avec la physique quantique, c'est qu'on ne peut pas vraiment la comprendre. On s'y habitue au fur et à mesure, en quelque sorte, et à chaque fois qu'on y revient on commence à mieux l'appréhender, tu ne crois pas ?

Nick
Si. Et parfois on lit des phrases de ce livre et on pense « c'est fou – ça parle du jeu d'acteur ! » C'est étonnant.

Lucie
Alors, quels conseils de l'école quantique du jeu d'acteur pourriez-vous partager ?

Declan
Un organisme vivant est quelque chose qui préserve sa propre existence en étant perpétuellement en contact avec le monde extérieur. Par exemple les électrons : ils n'existent pas tant qu'ils ne sont pas en contact avec quelque chose d'autre. C'est plutôt bien pour un acteur. J'aime l'idée que la chose vivante doit veiller à garantir sa propre existence. Elle a besoin d'être en connexion avec des choses. C'est pour ça que le coronavirus est un défi, nous devons limiter les contacts que nous avons, et apprendre à faire de nouveaux liens. Mais nous devons rester en contact, d'une façon ou d'une autre – c'est fascinant- uniquement pour *préserver* notre propre existence.

Lucie
Donc pour notre sujet de cette semaine, nous allons développer l'idée que nous avons évoquée déjà dans les épisodes précédents, qui est que les mots peuvent être traîtres. Et le titre de l'épisode d'aujourd'hui est emprunté au Fou dans *La Nuit des Rois* de Shakespeare, quand il dit « *Les mots*

sont devenus si faux que je suis réticent à établir une raison avec eux . »[40] Alors, Declan, quel est le problème avec les mots ? Pourquoi « *deviennent*-ils *faux* » parfois ?

Declan

Un des problèmes avec les mots c'est qu'ils viennent de la partie logique de notre cerveau. Et ça devrait bien se passer, sauf que cette partie logique du cerveau veut prendre le contrôle du cerveau entier et nous convaincre que seule la logique existe. Une carte instantanée du cerveau, ou une carte primaire (pas vraie, mais utile) nous indique qu'il existe deux hémisphères. L'hémisphère gauche apparaît comme étant le centre de contrôle, en général pour la logique, l'analyse, les principes et les mots. Ces fonctions ont tendance à être le domaine de l'hémisphère gauche. Mais il y a d'autres éléments qui sont seulement le domaine de l'hémisphère droit : par exemple l'intuition ; et beaucoup d'autres choses, mais le plus important, c'est que c'est la seule partie du cerveau qui peut *rencontrer*[41] une nouvelle idée. Sans la partie droite de notre cerveau, la partie gauche serait stérile.

Le problème c'est qu'on pourrait dire, « Ouais, je suis quelqu'un d'intuitif. Je n'étais pas bon en maths, je dois être plus « côté droit du cerveau ! ». Ça ne marche pas. Nous avons absolument besoin des deux. On a besoin du côté gauche pour être capable même de prononcer ces mots. On a besoin du côté gauche du cerveau pour s'habiller le matin sinon on mettrait nos sous-vêtements en dernier.

Bien que le côté gauche nous donne des principes, seul le côté droit nous apporte la responsabilité. Le côté gauche peut nous donner une intelligence analytique et de l'habilité, mais seul le côté droit du cerveau nous donne le bon sens. Nous sommes tous nés avec cette dualité. Ce serait parfait,s'il n'y avait pas ce que certains appellent un défaut de conception. Ils disent que quand Dieu a créé la main, il était dans un bon jour, mais que, le jour où il a fait le genou, il avait la gueule de bois. Il avait vraiment dû passer une journée affreuse quand il nous a donné la capacité d'endurer la perte, et le côté gauche du cerveau nous apporte un problème encore plus gros. Ce problème est que, bien que nous ayons besoin équitablement des deux hémisphères, le côté gauche veut prendre le contrôle. C'est un *predicament*[42] propre à tous les bébés. Donc non, nous n'héritons pas tous de circonstances neutres.

« Oh ! l'hémisphère gauche de mon cerveau m'apporte l'analyse. Et, oh ! l'hémisphère droit m'ouvre à de nouvelles idées. C'est génial, non ? » Non ! Ce ne sont pas des « circonstances » neutres, c'est un sacré *predicament* ! Et la raison pour laquelle c'est un *predicament*, c'est que le côté gauche veut toujours prendre le contrôle.

[40]La Nuit des Rois, III,1, traduction Denis Guenoun
[41]Voir note 2 p.7
[42]Voir note 3

Le problème, ce que nous devons garder en tête, toujours, (et je reviendrai là dessus encore, encore et encore) c'est que la logique n'est pas notre amie. La logique est une servante, une servante utile, fondamentale. Mais la logique prend rapidement le dessus. C'est la logique qui pousse Othello à aller dans la chambre de Desdémone. Othello ne tombe pas dans la folie de Dionysos. Il tombe dans la folie encore plus effrayante d'Apollon. Le confusion, ce n'est pas bon, mais un excès de raison est tout aussi dangereux.

Dans la farce, c'est quand les personnages sont bloqués dans leur propre logique que la comédie est à son comble. On dit que la réplique la plus drôle dans la langue anglaise est dans *See How They Run*[43] : « *Arrest most of these Vicars* ! » (*arrêtez la plupart de ces curés !)*[44]

C'est drôle… mais seulement s'il n'y pas de morts. Ce n'est pas si drôle quand Othello se rend dans la chambre de Desdémone, mais c'est la même logique débridée. Nous avons besoin de logique, mais seulement si elle reste à sa place. Laissée sans surveillance c'est comme le feu, c'est dangereux. Encore une fois, c'est une bonne servante, mais une mauvaise maîtresse.

Lucie
Les mots sont-ils donc un problème parce qu'ils sont les ambassadeurs de ce côté gauche du cerveau qui voudrait prendre le contrôle ?

Declan
Oui. Le problème, c'est que chaque mot est un cheval de Troie pour la logique. Vous formez ou inventez un mot, mais en réalité c'est une façon logique de penser l'univers qui en découle et qui a tendance à noyer tout le reste. Les mots *sont* réellement traîtres, il faut bien le comprendre. Tous les mots. Ils ont un autre but. Ils ne veulent pas vraiment que nous reconnaissions un monde intuitif, ou qui nous ouvre à une nouvelle idée. Ce monde de logique et d'analyse est essentiellement conservateur – il nous garde dans un système fermé. Les mots fonctionnent plus ou moins bien quand nous échangeons seulement des faits.

Donc dès que je verbalise un mot comme « sang » par exemple, le mot devient une abstraction. Que ça me plaise ou non. Oui, c'est frustrant, vraiment frustrant !

Il y a beaucoup de choses qu'on ne peut pas expliquer. Et si on les explique, on pourrait ressentir comme une trahison de quelque chose de très précieux en nous. Parfois nous nous disons « *Mais ce n'est pas du tout ce que je voulais dire !* » et le danger, c'est qu'on pourrait se sentir bête parce qu'on n'arrive pas à s' exprimer correctement. Mais la personne la plus intelligente du monde ne pourra pas non plus.

[43]Pièce comique anglaise de Philip King, 1944, avec beaucoup de quiproquos.
[44]Cette réplique fait allusion au fait que beaucoup de « vicars » (curés anglais) ont été au cœur d'affaires de mœurs, ou sexuelles. Cette réplique dans la pièce pousse la logique jusqu'à l'extrême.

Mais si vous n'arrivez pas à exprimer correctement des choses importantes avec des mots, cela ne veut pas dire que vous êtes stupide. N'importe quoi de profondément humain sera déformé, lorsqu'on le regardera par le prisme des mots

La poésie est un procédé avec lequel les gens utilisent des mots pour essayer de transcender leur abstraction essentielle. La poésie essaye de déstabiliser les mots.

La réplique extraordinaire de Constance à propos de son fils dans *Le Roi Jean,* «*La douleur occupe la place de mon fils absent*[45] « , cette réplique tend à partager toutes sortes de choses avec nous, mais pas vraiment *dans* les mots, plutôt *autour* des mots : Ombres et sensations évoluent et voltigent autour des mots, fantômes qui hantent les bords des mots.

Les choses les plus importantes ne sont pas dites, elles sont délibérément cachées comme dans un mensonge, mais les choses importantes, de par leur nature même, sont indicibles. On peut faire allusion à « ces choses qui manquent » ; « *...Occupe la place... »* ? : « Room »(pièce) sonne comme « Womb »(utérus)[46]. L'image peut nous connecter avec quelque chose d'énorme et, miracle ! Sans la comprendre vraiment, nous la partageons !

Pour les choses humaines les plus importantes, on n'a pas de mots. Si on essaie de traduire « *grief fills up the room of my absent child* » et de le paraphraser, le résultat sera banal, car nous réduirons la poésie à un seul échange de faits. (« douleur occupe la place ») La plus grande partie de la communication humaine n'a rien à voir avec un échange de faits.

Il peut être dangereux de penser aux pièces de Shakespeare, ou de tout autre grand écrivain, comme à de bonnes histoires, des thrillers formidables, avec malheureusement une trop grosse couche de poésie et de poussière du passé. Et si on pouvait enlever la croûte de poésie, ce serait génial : on pourrait faire ressortir les grands complots à suspense qui sont le vrai cœur des pièces. L'intrigue est bonne, mais honte à la poésie. Mais vous savez, il y a des professeurs très enthousiastes qui veulent commencer comme ça. C'est peut être une très bonne chose – il existe plein de sortes de premières étapes. Mais on devrait essayer de se passer des premières étapes. En fin de compte, Macbeth est bien plus qu'un thriller. Macbeth traite de grands sujets, dont beaucoup sont mystérieux et ne peuvent pas être expliqués, qui, en fait même, défient toute explication. Bien qu'elles ne puissent pas être expliquées, ces *choses qui ne peuvent être expliquées* sont les choses les plus importantes que nous partageons.

Lucie

Pourriez-vous approfondir un peu plus cela ? Voulez-vous dire qu'il se passe quelque chose d'autre dans Macbeth derrière le sens littéral des mots ?

[45]Le Roi Jean, Shakespeare, III,4, traduction Victor Hugo

[46]La phrase en anglais est « grief fills the room up of my absent child ». Les sonorités évoquées ici n'ont pas été conservées dans la traduction.

Declan

Oui ! Vous voyez, si je vous dis (ce qui est d'ailleurs vrai), « c'est une belle journée, Lucie », je ne parle pas vraiment de la journée. C'est plutôt que je veux partager quelque chose avec vous à travers cette phrase. C'est un geste de contrôle. J'aimerais que vous pensiez que je suis heureux en ce moment, bien intentionné, optimiste. Quoi que nous fassions, c'est un geste de contrôle Ce n'est pas forcément sinistre. (Laissons la morale et le jugement à plus tard).

Car, malheureusement, ce « contrôle » peut aussi être néfaste. Oui, il peut aussi être plein d'amour. La mère qui rassure son bébé et lui dit « tu es parfaitement en sécurité », qui berce l'enfant dans ses bras- il y a du contrôle là-dedans, et le contrôle c'est parfait tant qu'il est transparent. Nous avons un sens moral et nous avons besoin d'être conscient de ce que nous faisons. Mais la raison pour laquelle je rabâche tout cela, c'est parce qu'il ne faut pas penser que les mots sont des sortes de descriptions innocentes. Parce que si je vous dis «c'est une belle journée », ce n'est jamais une description innocente de la journée. C'est quelque chose d'autre entre vous et moi.

Lucie

Donc diriez-vous que l'usage des mots fait partie de notre tentative humaine de contrôler l'environnement autour de nous ?

Declan

Oui. Chaque mot prononcé est utilisé pour changer le monde extérieur. Aucun mot prononcé ne décrit notre état intérieur. Chaque mot est là pour changer le monde extérieur. Chaque changement implique un degré de contrôle. Quelquefois on aime penser que les choses sont neutres, mais un de nos problèmes c'est qu'il n'y a rien de vraiment neutre. La neutralité totale est une illusion. À partir du moment où vous dites quelque chose, vous annoncez une relation, ou bien vous annoncez quelque chose qui n'est pas en rapport qu'avec le mot. Ça n'a absolument rien à voir avec la formulation parfaite d'une pensée. Et puis quand je parle, je veux dire, je suis en train de vous parler à cet instant, mais si d'un autre côté je me dis « Je suis en train de formuler parfaitement une pensée objective », c'est le signe parfait que je suis en train de débiter des âneries. Communiquer demande un véritable effort, c'est pénible et imparfait.

Lucie

Je vous ai entendu parler aux acteurs à propos de personnages qui s'anesthésient avec des mots et les utilisent comme une drogue pour arrêter de sentir la terreur. Pouvez-vous m'en dire plus là-dessus

Declan

Beaucoup de grandes pièces de théâtre parlent de personnages qui se droguent aux mots. Dans *Les Trois Soeurs,* par exemple, Vershinin se drogue avec beaucoup de mots très intelligents, il nous divertit avec de sa philosophie fascinante (enfin, fascinante si on veut, philosophie si on veut), mais,

en fait, ce qui se passe c'est qu'il a laissé ses enfants à la maison avec une mère suicidaire. Et je pense que les filles de Vershinin sont des personnages vraiment centraux dans *Les Trois sœurs*. Le fait que des adultes qui aiment bavarder les éloignent soigneusement de la scène: dans un sens ces enfants effacés sont presque les personnages principaux.

Lucie

Vous pensez que c'est pour ça que Vershinin parle tant ? Parce ce que ça l'aide à rendre le moment présent plus supportable pour lui, étant donnée la très inconfortable réalité sous-jacente qui est qu'il est en train de trahir sa famille ?

Declan

Oui, il parle à tort et à travers parce qu'il ne veut pas accepter la réalité. Il utilise la philosophie et le bavardage pour s'évader de ses responsabilités. On voit cela également avec Lady Macbeth et Macbeth qui utilisent des mots audacieux pour discourir d'idées audacieuses, alors qu'en fait ils sont en train de comploter un petit meurtre minable. Donc, dans un sens, Lady Macbeth veut se convaincre, et nous avec, qu'elle est la star d'un grand mélodrame, dans lequel elle joue le rôle d'une aventurière téméraire que rien ne peut arrêter, qui est courageuse et passe des accords avec les démons et les créatures de la nuit. Tout cela vraiment pour se détourner (et nous avec) de sa terreur bien banale, sa peur si ordinaire qu'elle partage avec une grande partie du reste de l'humanité. Son problème, et celui de beaucoup d'entre nous, c'est qu'il nous est souvent difficile d'admettre que nous sommes fondamentalement assez ordinaires.

Ce mécanisme est commun à tous les personnages principaux des tragédies, et c'est drôle, mais aussi à beaucoup de personnages de comédie. C'est l'effort désespéré que nous faisons pour ne pas affronter cette réalité : bien que nous soyons tous différents, tous des cas uniques, nous sommes quand même parfaitement ordinaires. Lady Macbeth et Macbeth essaient de le nier, et tentent de s'anesthésier avec ce que j'appellerais de la « poésie poétique », du baratin. (Il faut absolument mesurer la distance entre la poésie et la « poésie poétique ». La seconde essaie de faire comme la première, mais c'est du faux.) Un mot plus simple et moins gentil serait « poésie de daube ». Ils usent d'euphémismes grandioses comme « *notre grand carnage »*[47]*,* pour nous mettre sur une fausse piste. Ou plutôt se mettre *eux mêmes* sur une fausse piste. Après tout, si ça sonne grandiose, ça ne peut pas être horrible, hein ? Nous utilisons le langage de toutes sortes de manières pour que quelque chose de sordide le paraisse moins. Parfois nous parlons de façon ampoulée pour détourner l'attention de ce que nous faisons, et pas seulement pour embrouiller les autres, mais aussi pour nous embrouiller nous-mêmes. Peu de choses sont aussi effrayantes que notre capacité à nous tromper nous-mêmes. Macbeth nous en offre un large éventail, mais en politique on voit ça tout le temps. Des expressions grandiloquentes comme « le plan Marshall », « la doctrine Monroe », « la destinée manifeste »,« terra nullius », voilà des façons d'utiliser des mots

[47]Traduction Jean-Claude Sallé

qui grandissent l'action, mais conduisent à ce que nous les dés -expérimentions. « Dés-expérimenter » est un mot que Nick et moi utilisons beaucoup. Une chose très importante, c'est que tous les mots expriment l'expérience, mais tous peuvent aussi l'étouffer. Les mots sont d'abord faits pour qu'on puisse partager une expérience, mais beaucoup d'entre eux font aussi passer en contrebande une bonne dose de dés-expérience. C'est comme ça. Alors gardons un œil réaliste sur la manière dont les mots fonctionnent.

Lucie

À votre avis, est-ce que donc toute la langue poétique et lyrique des Macbeth, leurs grandes envolées, ne traduisent que leur peur de ne pas être assez courageux pour aller au bout du meurtre ?

Declan

Oui, ils se cachent ça à eux mêmes, ainsi que leur dégoût d'eux-mêmes. J'utilise souvent une expression : « le syndrome de l'adulte imaginaire ». On voit ça souvent dans le point presse quotidien, quand un homme politique se la joue devant le micro. À chaque fois je me dis « qu'est-ce que c'est, un adulte ? ». Je crois qu'être adulte, ça implique d'accepter l'incertitude, d'endurer l'ambivalence, acquérir le sens des responsabilités et le bon sens. Mais le problème, c'est que « être adulte » n'est pas un état. Il n'y a pas d'états, seulement des processus. Être adulte, c'est un processus à réévaluer chaque matin. Il n'y a pas de diplôme d'adulte. Si on prend pour acquis que ces personnages sont des adultes, aucune de ces pièces n'a vraiment de sens. Personne n'est officiellement un adulte titulaire, chacun de nous espérons, au fur et à mesure, que nous prendrons des décisions de plus en plus adultes. En tous cas, les pièces ne veulent pas dire grand-chose à moins de voir les personnages comme des enfants qui perdent pied. Les gens qui ont les yeux plus gros que le ventre font peur !

C'est le cas du couple Macbeth. Leur imagerie au début, c'est beaucoup *« je suis tout à fait adulte, je suis tout à fait mature, moi homme, toi femme »*. Mais lady Macbeth dévoile le pot aux roses quand elle dit *« c'est l'œil de l'enfant qu'un diable peint effraie »*[48]. À ce moment, ils retournent en enfance. Et quand, plus tard, elle avoue ; « *s'il n'avait ressemblé à mon père en dormant, je l'aurais fait »*[49], c'est comme si la petite Lady Macbeth était entrée dans la chambre et avait contemplé le mystère du sommeil de son père. L'enfance dégouline partout, comme un graffiti recouvert qui affleure à nouveau. À la fin de la scène, ils ont ces mots choquants : « *que ne pourrons-nous pas, vous et moi, opérer sur Duncan sans défense* »[50] On dirait des enfants qui savent qu'ils peuvent se faire prendre, pas des adultes.

Les Macbeth sont deux adolescents qui se mettent au défi, un soir, d'entrer dans la forêt hantée. Ils

[48]Macbeth, II,2, traduction Jean-Claude Sallé
[49]idem
[50]Macbeth I,7, traduction Jean-Claude Sallé

s'arment de courage, se prennent par la main, et pénètrent dans les bois. Là, l'obscurité se fait de plus en plus dense, la nuit de plus en plus profonde. Lentement, on constate que les arbres subissent une métamorphose : d'abord ils perdent leur contour, et ils grandissent. (il est utile de se rappeler ces deux métamorphoses qui se passent pendant n'importe quel voyage vers le danger. Quand on y pense, toutes les bonnes pièces racontent un voyage vers le danger,même si les protagonistes ne bougent pas). Mais au milieu de leur terreur, ces deux petits Macbeth perdent la main de l'autre. Ils prennent de plus en plus peur, ils s'appellent, mais leurs voix s'éloignent de plus en plus. Ils ne distinguent plus les formes autour d'eux, tout s'estompe et ils errent dans les profondeurs de l'obscurité. C'est comme ça que je vois Macbeth.

Lucie
Toutes leurs paroles d'encouragement, de réconfort ne font en fait que les égarer davantage.

Declan
C'est tout à fait ça. Ils utilisent les mots pour *ne pas voir* le problème, mais le problème est toujours là. C'est pour ça qu'il leur faut toujours davantage de mots, pour se blinder contre cet énorme problème. Problème qui est qu'ils ne veulent pas commettre l'acte, et leur hémisphère droit, celui qui leur apporte la compassion - mais même sans aller jusqu'à la compassion, qui leur apporte le bon sens, la pitié, la bienveillance- doit absolument être soumis par l'hémisphère gauche. Un peu comme quand des membres du Parlement hurlent avec leur leader à la chambre des Communes pour noyer l'argumentation de l'opposition. C'est pareil dans leur cerveau, mais, en plus, la logique peut vraiment hurler très fort.

Lucie
Les mots sont un peu comme un déguisement, alors, qui participe à ce qu'ils se sentent plus adultes, plus maîtres des choses.

Declan
Tout à fait, ils se vêtent de mots ronflants. Mais attention : les mots peuvent potentiellement nous éloigner de l'expérience. Voyons. Les parents disent parfois *« il faut enseigner aux enfants la différence entre le bien et le mal »* Mais je remarque, et je me souviens, d'une chose : c'est qu'un enfant, dès son plus jeune âge, a un sens très fort de ce qui est « juste » » et ce qui est « pas juste [51]». Un sens proche de la révolte quand c'est « pas juste. ». Alors, peut-être qu'il faut leur enseigner le bien et le mal, mais les notions de « juste et pas juste » ont l'air d'être pré-installées. En même temps, c'est difficile de parler de ce qui est « juste ou pas juste », ça fait beaucoup de mots. Alors on parle plus facilement de « justice ». C'est super de parler de ce qui est « juste » et ce qui est « pas juste » en résumant tout ça avec Justice .... Enfin, presque. Mais ce mot « justice », qui devrait nous aider à réfléchir, en fait peut brouiller notre sens de ce qui est « juste » et ce qui est

[51]« Juste » et « pas juste » sont volontairement affirmés ici. « pas juste » comme une expression utilisée par les enfants.

« pas juste ». La Justice, on la symbolise comme un être humain, on l'habille en déesse, on lui un met un bandeau sur les yeux et une balance dans les mains.

Le Marchand de Venise se termine par un procès, avec l'image de cette Justice. Le monologue de « la qualité de la clémence » est tellement célèbre qu'on en oublierait presque qu'elle échoue. Elle échoue à la cour face à la Justice.

Portia ne sauve Antonio qu'en remettant une couche terrible de logique. On peut voir ça comme une victoire. Mais la logique a bel et bien noyé la compassion. Ce n'est pas une pièce réconfortante.

À l'époque où Abraham Lincoln essayait de faire passer la loi contre l'esclavage, tout le monde parlait de justice. Il y avait des avocats pour, et anti, et tous se disputaient sur la justice. La justice, les droits, la liberté, et les droits et la justice. « juste, et pas juste » étaient oubliés. La Justice, les droits, sont des principes voisins qu'on peut tordre à son goût -l'individu a le droit d'être propriétaire (d'esclaves), l'individu a le droit de transporter sa propriété (ses esclaves). À la fin, Lincoln, exaspéré, a explosé. Il comprenait qu'il était enfermé dans une prison de logique. Il a dit : « si l'esclavage est justifiable, alors tout est justifiable ! »[52] Il a magnifiquement réussi à faire voler en éclats l'absurdité de cette logique. Ou plutôt ce sont les notions de « juste et pas juste » qui ont démantibulé l'absurdité de ces principes conflictuels.

Voilà donc un exemple de la dangerosité des mots, parce que nous avons inventé des tas de mots qui nous permettent de penser les choses. Quelquefois ça marche, mais quelquefois les mots sont des barrières qui nous empêchent d'accéder à l'expérience. Les théories de justice sont utiles, mais parfois nous aveuglent sur ce qui est « juste et pas juste ». Pas toujours. Pour faire la différence, il faut du bon sens.

Lucie
En d'autres termes, les mots nous aident à transformer l'expérience en concepts lumineux qui, en fait, ont l'effet inverse et nous éloignent de l'expérience charnelle des choses.

Declan
Oui, ils peuvent nous éloigner de la chose elle-même. C'est magnifiquement montré chez Shakespeare. Ce que je trouve passionnant chez Shakespeare, c'est qu'il sait qu'il n' y a pas de mots, comme si on se voyait à un enterrement. Il dit souvent ça « *je n'ai pas de mots »*, comme on dit à quelqu'un en deuil.

Le roi Lear se protège de l'orage dans une cabane quelconque, il est privé de sa vie fastueuse, il est misérable, humilié, rejeté, dépouillé de sa splendeur. Soudain un clochard étrange surgit dans la cabane, c'est Edgar. Il rencontre ainsi ce pauvre hère nu et tremblant qui se gèle les fesses

[52]If slavery is not wrong, nothing is wrong. Abraham Lincoln

dans le froid. Lear est très proche de lui, c'est presque gênant, il peut sentir son odeur. Comment Lear le décrit-il ? Ou plutôt « comment Lear peut-il le décrire ? » Il s'écrit « *toi, tu es le naturel même ! »*[53]Tout à coup, Lear est submergé par la présence charnelle d'un être humain en souffrance. L' expérience ne peut pas être rendue par les mots. Lear doit attendre aux côtés de cet humain qui souffre. Et il comprend qu'il fait lui-même partie du système qui permet la souffrance de cet homme. Mais la culpabilité peut agir comme défense. La question est de vivre les choses, d'en faire l'expérience. Et voilà, il n'y a pas de mots. Lear soudain ressent l'échec du langage. Les mots l'ont abandonné. Il n'y a pas de mot pour expliquer la présence charnelle de la vie. Parce que les mots sont des choses mortes. Des mots vivants, il n'y en a pas. Les mots sont des choses mortes que nous utilisons pour nous connecter à des choses vivantes. Quand Lear découvre cet organisme vivant, il n' a pas de mots. Tout ce qu'il peut dire c'est « *tu es le naturel même !* »

Ça n'est pas vrai que dans le malheur. Il nous manque des mots aussi dans la vie sous son meilleur jour. Par exemple quand on peut rester sans rien dire avec quelqu'un, on n'a plus besoin de mots. Je ne suis pas en train de dire que le texte est toujours bidon. Pas du tout. Il y a des choses très importantes que nous devons dire aux autres. Mais nous devons aussi accepter que la communication ne passe pas que par les mots. Les mots ont énormément de limites. Des fois c'est ce qu'on a de mieux, mais ils ont des limites.

Lucie

Ça me fait du bien de vous entendre parler comme ça, parce que (ici, en Grande Bretagne, en particulier) nous sommes habitués à vénérer Shakespeare, à le considérer comme un génie des mots, au sommet de l'expression humaine. Mais j'ai l'impression que vous avez une autre vision de ce qui le rend exceptionnel, en ce qu'il a compris combien les mots sont pauvres, et qu'ils ne sont pas l'expression parfaite de notre état intérieur. Bien plutôt que ce sont des outils imparfaits qui permettent aux personnages de se battre contre le monde, le *predicament*[54], eux-mêmes, d'autres personnages, que parfois on manque de mots et que parfois l'espace entre les mots est plus important que le reste. Mais il sait en tous cas que les mots sont imparfaits.

Declan

Oui. Parfois on brode par exemple sur « la noblesse ineffable » d'Othello, et sur ses discours ronflants. Mais quand il va assassiner Desdémone avec cette réplique « *voilà la cause, voilà la cause, mon âme, je ne la dirai pas à vous, chastes étoiles*[55] *»* on se dit « Waou, noblesse ineffable ? Ah bon ? » En fait il va étrangler une jeune femme qu'il a déracinée de chez elle à des centaines de kilomètres, qu'il a séparée de ses amis et ses parents. Il va commettre en secret un meurtre minable et horrible, dont il sait très bien qu'il est minable puisqu'il a peur qu' Émilia

[53]Lear, III, 4, traduction Gilles Monsarrat, édition bilingue Robert Laffont
[54]Voir note 3 p.7
[55]Othello V,2 traduction Léone Teyssandier édition bilingue Robert Laffont.

l'entende. Alors il se drogue, pas avec des substances, il se drogue avec des mots, de la « poésie poétique », des foutaises. Du baratin, franchement c'est du baratin. Othello doit continuellement augmenter la dose de baratin parce que son effet diminue. Comme pour toutes les addictions, un signe qui ne trompe pas, c'est de devoir augmenter la dose. La réplique de Desdémone *« tuez-moi demain, laissez-moi vivre ce soir »*[56] est bouleversante, pas seulement à cause de la simplicité de ces quelques mots, mais parce ce que ces mots font comme des coups d'épingle dans cette énorme baudruche gonflée de baratin. Cette réplique est une humiliation linguistique pour lui, parce qu'on n'a pas besoin de tant de paroles ronflantes pour être humain. Il serait faux de dire que ce que disent les gens c'est toujours du baratin, toujours de la merde. Mais quand on « s'envole », quand on se drogue de mots, on doit rester un peu méfiant, mettre les feux à l'orange ou au rouge dans notre imagination, et penser « *pourquoi est-ce que je rends tout ça si compliqué ? »*

Lucie
Tous ces mots sont des traîtres,comme vous dites. Ils cachent bien des choses sous la surface.

Declan
Il y a un mot qui vaut la peine qu'on essaie de le définir, de façon un peu rigoureuse : c'est le mot « ironie ». Certains disent « je déteste l'ironie », mais peut-être que, par « ironie », ils entendent qu'ils détestent quand quelqu'un, qui essaie de se faire passer pour malin ou supérieur à eux, se sert d'un espèce d'humour moqueur pour définir ce statut. Le « Dry Mock[57] », comme a dit le romancier canadien Robertson Davies. Je suis tout à fait d'accord.

Cependant, si, d'un autre côté, l'ironie c'est utiliser un mot pour jouer sur son ambivalence, un mot qui ne veut pas dire exactement ce qu'il a l'air de vouloir dire, alors tous les mots sont par définition « ironiques », parce qu'un mot ne peut pas en lui même transmettre l'expérience. Les mots nous aident à transmettre l'expérience, mais l'expérience ne se transmet pas. Donc les mots sont, par définition, ironiques.

Lucie
C'est le moment maintenant de plonger dans une scène que nous allons observer par le prisme de notre sujet du jour. La scène que nous avons choisie est la toute première scène de *La Nuit des Rois.* Comme d'habitude, vous trouverez le texte de cette scène dans les notes du podcast. Un résumé rapide : Nous voyons Orsino, un aristocrate nonchalant qui s'imagine éperdument amoureux de la duchesse Olivia, laquelle refuse ses avances. Dans cette scène, il attend qu'un de ses messagers revienne avec une nouvelle réponse glaçante de sa part, et il passe le temps en dissertant de façon lyrique sur sa souffrance, et en exigeant d''être distrait par de la musique et

[56]Othello, V,2, traduction Leone Teyssandier
[57]Dry Mock, quelque chose comme la moquerie brute.

des jeux. Et ça commence avec ces mots « *si la musique est la nourriture de l'amour, jouez »*[58], qu'on cite souvent comme un exemple sublime de poésie romantique. D'après notre conversation, Declan et Nick, j'imagine que vous n'avez pas le même avis. Pourquoi ne faut-il pas croire ce que dit Orsino ?

Declan

Ce texte résume assez bien ce qu'est le baratin, parce qu'il n'a rien à voir avec l'amour. Beaucoup à voir avec l'égocentrisme, par contre. Rien à voir avec la connaissance de soi, parce que l'égocentrisme est une défense que nous érigeons contre la connaissance de nous-mêmes. Si Orsino se connaissait mieux, il ne parlerait pas comme ça. J'aurais peur pour Olivia, si elle devait épouser quelqu'un « qui a ces sentiments pour elle », parce que tous ces sentiments amoureux ne sont que pour lui-même. Il s'enferme donc en lui-même. Il s'enferme dans une chambre avec des miroirs sur tous les murs. Une prison terrifiante. En plus il utilise « l'art » comme une drogue. Il utilise « l'art » pour s'évader de cette souffrance d'être lui-même. Alors qu'en fait, l'art ne nous offre pas d'échappatoire, le véritable « art » ne nous offre que des portes vers le monde réel. Vous savez, une dose de ce monde réel ferait beaucoup de bien à Orsino. Le monde réel qui est changeant et nous transforme. Ce monde réel arrive sous la forme de Césario, qui n'est ni homme ni femme. L'incertitude est irréelle. La réalité est ambivalente. C'est difficile pour Orsino (ce le serait pour nous tous). Doucement et sûrement, il commence à éprouver des sentiments pour quelqu'un qui est devant lui. Une personne en chair et en os qui a autant de facettes qu'un diamant.

Lucie

Alors c'est du baratin, comme vous dites, parce qu'il parle comme s'il était expert en amour, pourtant ses propres désirs ont l'air de lui rester assez mystérieux. Il est convaincu qu'Olivia est la seule et l'unique, puis il est décontenancé d'être en train de tomber amoureux de ce jeune homme venu de nulle part.

Declan

Je crois que ce n'est pas la peine de délirer sur l'idée qu' Orsino est gay, ou bien hétéro, ou bien est-ce qu'il est simplement paumé entre les deux ? Les Élisabéthains avaient d'autres catégories. Mais ce point est encore plus fondamental que la question de sa sexualité. Il serait bon qu'il ait un ami, quelqu'un pour le serrer dans ses bras ou juste être là avec lui. Il n'arrive à avoir de relation avec personne. Lentement, vers la fin, on espère qu'il va enfin y parvenir.

Lucie

Nous voici presque à la fin de cet épisode, et nous allons donc répondre aux questions des auditeurs. D'ailleurs, si vous avez envie de poser une question à Declan et Nick, vous pouvez le

[58]Traduction Alfred Deller

faire via les réseaux sociaux, et nous essaierons d'y apporter une réponse dans un prochain épisode. Voici la question du jour : est-ce que le fait de travailler souvent Shakespeare dans des traductions apporte un jour nouveau ? Et pourquoi choisissez-vous si souvent de travailler dans des langues étrangères ? Nick, vous voulez répondre ?

Nick
En fait, on comprend au bout d'un moment que les mots ne sont qu'une infime partie de l'expérience totale. Avec des bons acteurs, presque tout s'exprime par le corps et la pensée. Et les mots ne sont qu'une petite partie de cette expérience. Les gens qui viennent voir nos spectacles en langue étrangère disent très souvent qu'ils ont arrêté assez vite de lire les surtitres pour regarder plutôt la scène. Ça, pour nous, c'est formidable. Évidemment c'est dommage de ne pas avoir le grand texte de Shakespeare, mais on peut parfois vivre plus directement une expérience quand on ne se soucie pas du langage.

Declan
Parfois, dans la vraie vie (la « vraie vie », je veux dire celle qui n'est pas sur scène !) c'est très important de ne pas être distrait par les mots mais au contraire de se dire : que me disent mes autres sens ? Parce que les mots souvent nous emportent, mais ils sont seulement une petite partie de ce avec quoi nous communiquons. S'il y a bien une chose que Nick et moi avons apprise au fil des ans, c'est l'importance relativement petite des mots. Oui, les mots sont importants. Les mots peuvent tuer. Mais ils prennent de plus en plus de place dans notre culture, on dirait.

Il y a tellement de mensonges fondateurs, comme par exemple « *au commencement était le verbe »* Mais non ! Avant le verbe il y avait le souffle, le mouvement, la musique, la danse, il y avait toutes sortes d'autres choses avant l'arrivée du verbe. Alors à chaque fois qu'on nous demande ce que ça fait de travailler dans une langue étrangère, la réponse est : le problème c'est le langage, dans n'importe quelle langue ! Que ce soit du finnois, du français, de l'anglais. Le problème, c'est que les gens sont réduits à partager des choses énormes à l'aide ces instruments imparfaits .

Lucie
Pouvez-vous nous dire un peu plus en détail pourquoi vous choisissez si souvent de travailler à l'étranger des grands textes classiques anglais traduits ?

Declan
Ça fait si longtemps qu'on fait ça que beaucoup de nos amis les plus proches sont à Moscou, Madrid ou Paris, ou d'autres endroits où nous avons de bons amis depuis bien longtemps. En Russie en particulier, parce que nous travaillons là-bas avec les mêmes acteurs depuis le siècle dernier. Nous avons vieilli en même temps que certains d'entre eux !

Lucie

C'est là dessus que nous allons terminer pour aujourd'hui. Merci beaucoup, Declan et Nick, vivement la semaine prochaine pour notre prochaine émission.

Épisode 6
Pourquoi nous faisons ce que nous faisons

Lucie
Bienvenue sur le podcast de Cheek by Jowl, « Not True, but Useful ». Voici le sixième épisode , «Pourquoi nous faisons ce que nous faisons »

Bonjour, c'est Lucie Dawkins, et dans cette émission, je vous emmène en coulisses pour une série d'entretiens avec les Directeurs Artistiques de Cheek by Jowl, pendant lesquels ils partagent leur philosophie de la vie et du théâtre à travers une série d'idées qu'ils pensent « pas vraies, mais utiles » . Aujourd'hui je suis avec Declan Donnellan, et nous allons parler de ce qui nous fait faire ce que nous faisons. Très heureuse de vous parler, Declan.

Declan
Bonjour Lucie.

Lucie
Voilà deux mois que les répétitions sont stoppées. Qu'est-ce qui vous manque vraiment dans les répétitions ?

Declan
Le contact avec les gens. Les blagues. Les pauses café, les moments, vous savez, où on découvre des choses avec des gens. Ce qui me manque c'est le côté collaboratif des répétitions.

Lucie
Est-ce que le confinement a modifié votre façon de penser le théâtre ?

Declan
En Angleterre, on a un impératif utile mais parfois oppressant d'être toujours dans le concret. Mais à l'occasion, ça peut faire du bien de ne rien faire. Donc jusqu'ici nous avons utilisé ce temps libre forcé pour faire une espèce de tour d'horizon. Nous pouvons penser à l'endroit duquel nous regardons notre travail, et comme toujours, chercher la terre ferme que nous avons atteinte. C'est très important, je crois, de toujours réfléchir à ça, et savoir que nous sommes tous chacun sur notre propre terre ferme. Il est donc très important de réfléchir à la terre ferme depuis laquelle on regarde son travail.

Lucie
Donc quand vous dites : sur quelle « terre ferme » nous sommes, est ce que vous voulez dire que c'est une bonne période pour remettre en question nos hypothèses ?

Declan
Oui. Mais c'est plus concret que nos hypothèses. C'est vraiment l'endroit d'où vous regardez le monde. Des fois on entend des gens parler et on se rend compte qu'ils voient la situation depuis un endroit très différent du nôtre. Alors on se dit « ah oui, ils ont un point de vue très différent ». Mais je crois qu'il est plus utile d'exprimer ça en termes de *l'endroit* depuis lequel ils voient le monde. (Leur terre ferme.)

Le pape pensait que la terre était immobile, mais les scientifiques ont commencé à penser que, en fait, la terre tournait. Une dispute légendaire commença ainsi entre Galilée et le Pape. J'emploie le mot « légendaire » parce cette histoire est un des mythes fondateurs de notre civilisation. Le mythe est gaspillé quand nous ne le laissons pas nous habiter. Nous lui mettons des bâtons dans les roues quand nous essayons de le moraliser, et nous le moralisons à l'excès quand nous disons « Vilain Pape ! Bon Galilée ! ». Mais il nous faut garder l'esprit ouvert et y aller doucement sur les jugements. En fait, avoir un peu de compassion pour le Pape ne fait pas de mal, et aussi réaliser qu'il est très difficile de « comprendre » que la terre bouge. Puis prendre une petite dose d'humilité et penser : « mais sur quelle terre ferme suis-je, moi ? Est-ce que vraiment je suis supérieur au Pape parce que je sais maintenant que la terre bouge ? Est-ce que je suis supérieur aux autres ? Existe-t-il d'autres endroits que le mien d'où je peux regarder le monde ? »

Lucie
Dans l'épisode d'aujourd'hui, nous allons parler de motivation, autrement dit pourquoi nous faisons ce que nous faisons. C'est une vaste question dans différentes méthodes de théâtre des dernières décennies, à commencer par Stanislavski et son idée d'identifier ce que le personnage veut à chaque instant de la pièce. Une façon de faire du théâtre inspirée d'études de psychologie et qui s'applique au processus de création. Alors, Declan, je sais que vous avez une approche très personnelle de la question de savoir pourquoi nous faisons ce que nous faisons, qui comme d'habitude, s'appuie sur ce qui n'est pas forcément vrai, mais toujours utile ? Pourquoi pas une petite histoire pour commencer, une de celles que vous aimez raconter, et que nous aimons utiliser pour saisir à bras le corps le sujet du jour ? L'histoire qui vous anime à propos de la motivation, c'est quoi ?

Declan
Ce n'est pas vraiment un mythe ou une histoire des origines, plutôt une image -un père va emmener son jeune fils pêcher. Le garçon en a vraiment envie depuis longtemps, mais il se met à pleuvoir, et son père dit « *le ciel est très gris, il pleut, je pense qu'on ne devrait pas y aller. »* Mais le gamin insiste, il meurt d'envie d'y aller. Donc : on gare la voiture, il sortent et le père réalise que la rivière est entièrement sortie de son lit. Le courant est très fort, il détruit et emporte tout sur son passage. Alors il essaie d'arrêter son fils,mais le fils part en courant. Au dernier moment le fils trébuche et tombe la tête la première dans la rivière, mais le père, rapide comme l'éclair, saisit le

gamin par le talon.

Alors voilà, le père tient le fils par le talon, le fils qui, lui, est entraîné par le courant puissant de la rivière. Il lance son autre main et saisit une touffe d'herbes, mais l'herbe cède… Il parvient à temps à attraper un buisson de genêts épineux, et ses pieds à leur tour glissent dans la boue.

Voilà la situation. Un mot plus approprié serait le *predicament.*[59] Si nous demandons, par exemple, pourquoi pensez-vous que le père agit ainsi ? Quelle est sa motivation ? Quelle est son action ? Quel est son désir ? Sauver la vie de son fils. Pourquoi ? Parce qu'il aime son fils. Il sauve la vie de son fils parce qu'il aime son fils.

Mais je ne pense pas que ce soit ça, l'expérience du père. Je crois que si nous regardons le monde avec ses yeux, le père n'a pas de raison de s'accrocher à la cheville de son fils. Il voit la chaussette se gorger d'eau, il voit la petite cheville devenir bleue. Il s'accroche à la vie. Il ne le fait pas parce qu'il aime son fils. Il le fait simplement *parce qu'il ne peut rien faire d'autre.* Il n'a pas le choix. C'est tout ce qu'il peut faire. Il est au-delà de la motivation, au-delà du personnage, au-delà tout ce qui y a trait. Le temps et l'espace, tout pour lui se rétrécit tout à coup à cette unique chose.

Et jamais il n'oubliera cet instant, pour le restant de sa vie. Il n'oubliera jamais l'espace, la rivière, il n'oubliera jamais la boue, n'oubliera jamais la cheville. Chacun de ses atomes jusqu'au plus petit est concentré sur ça. Sur le moment, on ne peut pas vraiment parler de motivation. Après-coup, oui. S'il est interviewé dans le journal, on dira « vous avez été très courageux, très fort, vous avez fait preuve d'une endurance extraordinaire pour tenir si longtemps. Vous devez vraiment aimer votre fils. » Et il dira « oui, oui j'aime mon fils ». Il dira volontiers qu'il aime son fils, mais ce n'était pas sa motivation. Ce n'est pas comme ça qu'il a vécu cette scène.

C'est très utile de penser à ce moment, parce que, avant tout, ça indique clairement qu'une motivation, c'est notre façon d'expliquer quelque chose, mais pas forcément sa cause. Juste notre façon de l'expliquer. D'une certaine façon, ça nous met plus à l'aise. C'est important, ça, parce que ce moment, ce moment extrême, quand tout est à nu, et qu'on est là, je dirais, dans une rencontre pure avec le *predicament*[60] – c'est beaucoup plus proche de nous que nous n'osons le penser. On n'aurait pas à taper beaucoup sur l'ordinateur de nos imaginaires pour qu'on arrive là. Nous nous consolons en nous rassurant que nous sommes très loin de ça. Et nous ferons tout notre possible pour nous donner l'illusion que nous avons le contrôle.

Lucie

Alors, comme pour cet homme avec son fils, pensez-vous que nos actions sont guidées plus par la

[59]Voir note 3 p.7
[60]Voir note 3 p.7

terreur que par la volonté ?

Declan

Oui, je crois. Et voici une chose pas vraie, mais utile : Un jour, des singes ont vu un tigre à dents de sabre et se sont enfuis en courant. Nous ne descendons pas de ces singes là. D'autres singes se sont mis à courir aussi, et un à dit à l'autre : « pourquoi on court ? » et l'autre singe a répondu « oh, c'est parce qu'on a vu un tigre à dents de sabre » C'est de ceux là qu'on descend. En d'autres termes, nous descendons, je crois, de ceux qui ont la terreur « prête ». Comme disent les américains, « you're good to go with it »[61], elle est là. En un rien de temps, on est prêts à partir. Notre corps peut réagir avant que notre cerveau ait eu le temps d'assimiler.

Revenons à l'origine de toute action. Pourquoi agissons nous ? Pourquoi sortons-nous du lit le matin ? On sort du lit le matin peut-être parce qu'on doit faire pipi ou bien parce qu'on a faim, ou alors on se sent un peu trop débraillé au lit, mais bon, en gros, on se lève parce qu'on se sentirait au lit moins bien que levé. Nous sentons que nous nous sentirions moins bien. La façon la plus sûre pour l'acteur de penser ça est que, on se lève , on se réveille, on sort du lit pour d'une certaine manière, améliorer, atténuer, apaiser la mauvaise impression q*ui est déjà là*.

L'année dernière j'ai lu *Les gens normaux* de Sally Rooney, aujourd'hui une série Télé à succès, et j'ai été très impressionné. Je n'ai fait que lire le roman, mais ce qui paraît être une histoire compliquée d'amours adolescentes, est en fait bien plus profond que ça. Ça m'a frappé, principalement à cause des montagnes de terreur[62] que Marianne et son amoureux doivent affronter ; sa terreur de briser les normes sociales, toutes les sortes de terreurs qui les assaillent. Mais la terreur de sortir de la meute est : (a) rationnelle et : (b) mystérieuse.

Les motivations n'ont pas toujours du sens dans le monde logique.

Lucie

Comment utilisez-vous cette idée pour aider les acteurs en répétitions ? On dirait presque le revers de la médaille Stanislavski, donc que la question utile ne serait pas ce que nous *voulons,* mais bien son contraire.

Declan

La question , c'est : où se situe la terreur ? Autrement dit, un acteur ne doit pas penser en termes de désir, pas du tout. Il ne doit pas se poser la question « qu'est-ce que tu veux ? », mais bien plutôt « qu'est-ce que tu veux **éviter** ? »

[61]Référence à l'expression américaine « good to go », utilisée pour un objet « it's good to go » : c'est prêt (sous-entendu vous pouvez l'emporter) ou une personne : « you're good to go, ou I'm good to go » : c'est reparti, ça repart, on peut y aller.

[62]Declan Donnellan utilise le mot Dread, que je choisis de traduire par Terreur, bien qu'il soit légèrement réducteur. Le mot Dread est très riche. Le corpus shakespearien par exemple contient cinquante occurrences du mot « dread ».

Donc, penser en termes de défense plus qu'en termes de désir est très utile pour un acteur.

Oui, ici le négatif est plus utile que le positif. Et c'est un avantage extraordinaire, parce que quand on aborde une scène, on va y trouver un concentré de puissance, prêt à être évité, et contre lequel on va se défendre. Et donc l'acteur qui joue Roméo ne devra pas penser « *il faut que j'aime Juliette, il faut que j'aime Juliette, il faut que j'aime Juliette ! »* Non, ça c'est toujours désastreux. Même le plus grand talent d'acteur ne survivrait pas à un tel effort de concentration. Non. Au contraire , l'acteur va penser quelque chose comme « *il faut que je fasse tout pour ne pas la perdre ! Si je la perds le monde va s'écrouler ! Qu'est-ce que je peux faire ? Qu'est-ce que je peux dire pour éviter cette catastrophe qui serait alors inévitable ?* En faisant ça, en réagissant au négatif, on récolte facilement bien plus d'énergie que si on se transforme en une petite usine de volonté positive.

Lucie
Ça a l'air formidable, parce que la question de savoir ce qu'on veut est souvent très angoissante. Je sais rarement ce que je veux, je crois.

Declan
Oui, mon expérience personnelle, c'est... bon, si un ami me dit « *alors Declan, qu'est-ce que tu veux dans ta vie ? Qu'est-ce que tu veux vraiment ? Maintenant que tu vieillis, qu'est-ce que tu veux ?,* je suis terrifié parce que je ne sais pas ce que je veux. Mais si on me dit « *d'où viennent tes plus grandes terreurs ?* », alors là je tiens des heures ! Je ne veux pas avoir le cancer, je ne veux pas mourir, je veux pouvoir continuer à travailler, je veux qu'on continue à avoir besoin de moi. Si je me mets à lister tout ce que je ne veux vraiment pas, je me livre beaucoup.

Lucie
Il y a un autre aspect de cette idée que je trouve très utile , c'est que la question de ce qu'on veut concerne toujours quelque chose dans le futur, quelque chose qui n'existe pas encore, alors qu'on connaît déjà nos terreurs. Donc ça nous force en répétitions à nous concentrer dans le moment présent, ce qui est souvent ce que nous essayons de faire.

Declan
Oui. Tout ce que je peux dire c'est que les acteurs en général sont soulagés quand ils se rendent compte qu'ils peuvent découvrir ce qui les terrorise et qu'ils essaient d'éviter. À ce moment là c'est comme si une nouvelle énergie arrivait d**'ailleurs.** Parce que le cauchemar c'est quand l'acteur pense qu'il doit énergiser la scène lui-même. Une critique tout à fait néfaste serait alors : « *oh, mais elle/il ne faisait pas avancer la pièce !»* Mais bon sang, personne ne *fait avancer* la pièce, c'est le *predicament* qui fait avancer la pièce, en fait les acteurs jouent contre le *predicament.* Les personnages essaient normalement d' « apprivoiser » la pièce. L'énergie est déjà fournie ailleurs dès le début. L'acteur ne doit jamais avoir à fabriquer cette énergie. L'acteur n'est pas responsable

de la fabrication de cette énergie. L'acteur doit voir cette énergie qui vient d'ailleurs que de lui, et puis essayer en quelque sorte de la piloter, la détourner, la transformer, tenter de la contrôler d'une manière ou d'une autre. Le problème existe déjà. Quand les acteurs comprennent ça, ils sont un peu soulagés.

Lucie

Une chose m'intrigue : on n'est pas toujours dans la situation de cet homme au bord de la rivière qui essaie de sauver son fils . Parfois il nous faut comprendre comment créer de la vie sur scène avec des enjeux moins élevés. Comment cette idée peut-elle s'appliquer à la vie et aux scènes qui ne sont pas des rencontres pures avec le *predicament,* comme vous dites ?

Declan

Je crois qu'il y a deux façons de voir les choses. La « *mauvaise sensation »* c'est quelque chose d'assez modéré, mais quand même elle est déjà là. On ne la fabrique pas, on la découvre. Par exemple le matin on se réveille avec la faim, alors on sort du lit pour se faire cuire un œuf. On est un peu déprimé, alors on a envie d'appeler un ami et bavarder un peu. On sort se promener parce qu'on a besoin de s'aérer de la maison. En fait, il vaut mieux chercher la volonté à rebours, et on arrive à une mauvaise sensation qui était déjà là et qu'on est en train d'essayer de surmonter.

La différence entre la mauvaise sensation et la terreur est une question d'échelle, et aussi qu'on a plus de marge de contrôle sur la mauvaise sensation. Si on ne veut pas rester au lit, on peut en sortir. La terreur, c'est différent, la terreur nous contrôle.

C'est ce qui est décrit dans cette tirade de *Macbeth. Macbeth* est une pièce formidable à observer en termes de fonctionnement de la terreur, parce qu'elle est constamment là sous nos yeux.Et les personnages commencent à parler de la terreur-comme s'ils savaient de quoi ils parlent. Dans son premier monologue, Macbeth s'adresse au public après que les prophéties soient avérées. Il est devenu Baron de Cawdor, et il est inquiet parce qu'il se dit que les prédictions des sorcières sont peut-être vraies. Il dit :

Ces sollicitations surnaturelles
ne sauraient être un mal -ne sauraient être un bien : un
mal ? Pourquoi alors ce gage de succès, Et dire vrai
d'abord ? Je suis baron de Cawdor. Un bien ?
Pourquoi céder alors à cette invite Dont l'image
horrible fait dresser mes cheveux Et cogner contre mes
côtes mon coeur si bien ancré D'insolite façon ? L'objet
d'effroi présent Est moins à craindre que l'horreur

imaginée.[63]

Voilà une description extraordinaire d'un corps en proie à la terreur. Il saisit les caractéristiques essentielles de la terreur : elle est invisible, ses limites sont floues, elle est plus noire et plus grande que lui, et plus puissante. *L'objet d'effroi présent*
Est moins à craindre que l'horreur imaginée.[64] *,* je peux bien avoir peur de quelque chose maintenant, mais c'est sans commune mesure avec l'horreur imaginée. L' « horreur imaginée » est la terreur que nous connaissons tous.

Je crois que nous savons tous ce qu'est la terreur. Ce n'est pas une chose facile à partager. C'est quelque chose de plus gros que nous et qui peut se saisir de nous. Et comme je l'ai déjà dit, ce qui arrive dans *Macbeth,* c'est que deux mômes vont se promener en forêt, et les arbres grandissent, noircissent et perdent leur forme. Et ils grandissent et ils grandissent, et en même temps qu'ils grandissent, Macbeth et Lady Macbeth rapetissent, rapetissent, de plus en plus, de plus en plus. C'est très important, ça, parce que les acteurs doivent avoir la générosité de laisser leur personnage rétrécir face à la terreur. Il faut qu'ils se laissent devenir nains devant le *predicament.* Mais chaque atome de notre être lutte contre l'impuissance. Voilà le génie de l'acteur, c'est là le mystère du jeu d'acteur. Il éteint le respirateur artificiel. La partie primitive du cerveau n'apprécie pas ça. Alors tout le monde n'est pas bon acteur.

Lucie
Ce que j'aime dans ce que vous dites, comme quand vous parliez du pêcheur et de son fils, c'est que ce moment ramasse le temps dans précisément l'instant présent. Et ce qu'il dit sur les peurs présentes qui sont moins horribles que les peurs imaginées, c'est comme si le passé et le futur se réduisaient à cet horrible instant face à lui.

Declan
Oui, c'est intéressant parce que Lady Macbeth reprend ce thème quand elle dit *« et dans cet instant même je sens tout l'avenir »*[65] Là on pourrait dire : « stop, s'il vous plaît arrêtez-vous. C'est exactement ce que vous *ne faites pas !* Vous n'êtes pas du tout en train d'imaginer les choses au bout du compte. Vous ne pensez qu'à l'instant présent ! »

Lucie
Parfois on a l'impression de pouvoir juger et expliquer la conduite d'un personnage en l'observant de l'extérieur. Mais en fait, l'expérience de ce moment que le personnage vit de l'intérieur est souvent complètement différente.

Declan

[63]Macbeth I,3 Traduction Jean-Claude Sallé, édition bilingue, Bouquins Robert Laffont
[64]Traduction Jean-Claude Sallé, édition bilingue, Bouquins Robert Laffont
[65]Macbeth, I,5, traduction Jean-Claude Sallé, id

Oui, je crois. Je me souviens d'une mauvaise période dans ma vie quand je me suis mis à avoir peur de prendre l'avion. C'était dans les années '80, et c'est relié à tout ça. Il y a un principe très simple : par exemple, quand on subit les affres d'une crise de paranoïa, il peut y avoir deux attitudes, deux « terres fermes » depuis lesquelles on peut voir la chose. D'abord le point de vue de la personne qui croit que l'avion va s'écraser, et celui de l'autre personne, l'ami, qui pense que cette attitude est irrationnelle. Mais le truc, c'est que, quand on est en pleine crise de paranoïa, ça n'a pas du tout l'air irrationnel. Ça paraît même tout à fait logique que l'avion s'écrase. Et à l'intérieur, au fond de l'idée délirante, au fond du moment irrationnel, au fond de ce qui paraît irrationnel, il y a *toujours* une écrasante cathédrale de logique .

Lucie
Dans votre travail de metteur en scène, en quoi est-ce que ça vous aide de suspendre votre jugement et de penser à ce courant souterrain de terreur ?

Declan
D'abord, je pense que dans les grandes pièces (en l'occurrence même des comédies), on trouvera que la seule « motivation » qui fait avancer l'action, c'est d'éviter la terreur. Et je pense que quand on considère une pièce, en particulier une grande pièce, c'est toujours intéressant de chercher où est la terreur.

Par exemple Oscar Wilde, dans quelque chose comme « *L'Importance d'être Constant ».* La meilleure façon de regarder les personnages de cette pièce, c'est de voir qu'ils sont terrifiés, comme les Macbeth, par l'idée d'être ordinaires. Et ils parlent dans un style très auto-référencé, par exemple Gwendolyn, quand elle essaie d'impressionner Cecily, dit à propos de son Journal intime : « *j'emporte toujours quelque chose d'extraordinaire à lire dans le train.* ». Et ils ont ces manières grandiloquentes de s'exprimer, comme Miss Prim « vous pouvez sauter ce passage sur la chute de la roupie, c'est vraiment trop sensationnaliste ». Mais une des choses qui lient ces personnages, c'est, je crois, leur terreur profonde de voir à quel point ils sont ordinaires. Ils sont absolument terrifiés à l'idée de découvrir que leur merde sent exactement comme celle des autres. Voilà un problème humain très universel. Un problème que nous nous créons. C'est tellement difficile d'appréhender notre propre banalité. Alors ils parlent de façon très recherchée, très spirituelle, et ils vont emballer tout ça dans un ramassis d'âneries, mais tout ça a à voir avec leur peur d'être ordinaires. On ne rit pas des faiblesses de quelqu'un qui vient de mourir.

Évidemment toutes les comédies romantiques reposent sur l'existence de la terreur - « *je ne dois pas tomber amoureux ! » .* Et les films où les personnages n'ont qu'un tout petit peu peur de tomber amoureux ne sont pas très drôles. Ils deviennent drôles seulement si le personnage a une terreur absolue de tomber amoureux. Si c'est quelqu'un qui pense qu'il va disparaître s'il tombe amoureux. Comme Béatrice qui a si peur de tomber amoureuse de Benedict dans *Beaucoup de bruit pour rien* . Elle est terrorisée par cet éveil en elle. Ce n'est pas seulement qu'elle ne *veut pas.*

Lucie
Donc le mot « motivation » est un autre des mots qui peuvent nous sembler traîtres quand nous répétons une pièce, parce qu'il peut nous éloigner de cette essentiel moteur qu'est la terreur.

Declan
C'est ça. Je suis très accro à la télévision. Je regarde beaucoup de séries policières. Mais une des choses que les flics font à la télé, c'est d'établir des mobiles. Ils essaient de trouver la motivation de la personne qui a commis cet affreux crime. Le problème, c'est que ça, c'est un conte de fées. Même si c'est cru, même si les rues de Copenhage et Stockholm la nuit sont terrifiantes, complexes et pornos, c'est quand même un conte de fées parce que la motivation n'est pas la chose intéressante pour la police. Ça intéresse très peu les juges. Et même la loi anglaise ne fait aucune allusion au mobile. Les avocats n'en font pas cas. Sauf si l'affaire comparaît devant un jury.

La police et les avocats s'intéressent alors au mobile parce que les jurys adorent les mobiles, et les jurys sont composés de gens comme moi qui regardent la télé, et nous aimons bien qu'une histoire ait un début, un milieu et une fin. Nous aimerions une explication au mystère. Les séries à propos d'un tueur en série sont appréciées parce qu'elle tendent à nous rassurer qu'il y a une explication à la souffrance, une explication à la monstruosité ou à l'horreur. Évidemment ce n'est pas le cas des grandes histoires policières. Elles finissent encore plus mystérieuses qu'au début. Un grand scientifique nous expose sa théorie et nous fait comprendre que plus on comprend, moins on comprend, alors à voir combien peu on comprend, on peut penser qu'on comprend plus. Tout « comprendre » est un signe que notre capacité à « comprendre » est en fait très banale.

À la télé on est assaillis par les mobiles. Même en présence d'un meurtre terrifiant, nous sommes rassurés à chaque fois que nous pensons avoir expliqué le mystère. L'invisible est révélé.

Lucie
C'est peut-être alors une vérité désagréable, que cette terreur écrasante fait intrinsèquement partie de nos vies, mais que nous adorons nous rassurer et nous dire que nous la contrôlons ?

Declan
Oui. Prenons une petite fille qui se déguise en fantôme. Elle va peut-être se mettre un drap sur la tête et commencer à courir dans toute la maison en faisant « *Ouuuuuh ouuuuuuuh ! »* On pourrait se demander, comment se fait-il que les draps sont devenus l'image cliché des fantômes ? La réponse est importante : c'est parce qu'on s'imagine que les fantômes sont invisibles, et pour qu'ils deviennent visibles à nos yeux, ils ont besoin d'habits. Ils doivent être *vêtus.*Voilà pourquoi le drap blanc. Quand j'étais petit j'étais fasciné par la série *« l'Homme Invisible »* à la télévision.

C'est ça que la terreur veut faire : elle veut s'habiller avec les choses, se trouver des explications,

se vêtir sous des apparences plausibles. Et nous, on l'aide à ça. Bien sûr les hommes politiques peuvent dire : « Ce qui vous terrorise vraiment est là-bas, ce sont ces gens-là, ou encore ceux-là. » Chez quelqu'un de très névrosé, on peut remarquer qu'il est terrorisé par des choses qui changent sans arrêt. Quand un hypocondriaque voit une bosse sur son pied et que la biopsie prouve qu'il n'a rien, bien souvent il peut se découvrir une nouvelle bosse sur l'autre pied le lendemain. Ceci, parce que ce n'est pas ce de quoi ça a l'air. C'est la terreur qui cherche à se vêtir, elle a besoin du drap de fantôme de l'enfant. Des fois c'est utile même pour les adultes. Nous pouvons espérer l'endiguer et faire quelque qui nous appartient profondément. Comme le dit Prospero à Caliban : « *Quant à ce fruit des ténèbres, je déclare qu'il m'appartient. »*[66] C'est, je crois, une part de nous-mêmes que nous devons apprivoiser. Peut-être même qu'on en est arrivés là à cause d'elle. Elle nous aide peut-être encore dans des situations dangereuses. Elle a bien aidé nos ancêtres à échapper au tigre à la dent sabre. Mais rien de tout ça n'a besoin d'être vrai, c'est juste utile.

Lucie
Avant d'aller plus loin et plonger dans une scène des *Trois Sœurs,* Auriez-vous un dernier conseil à donner aux acteurs concernant cette question, pourquoi les personnages font ce qu'ils font ?

Declan
J'aimerais dire une chose haut et fort : il faut lâcher les acteurs avec cette idée que c'est à eux de générer les sentiments depuis le néant. Ce désespoir qu'on peut ressentir quand on doit démarrer une voiture un matin glacé sur une surface plate ! Si vraiment on doit démarrer une voiture par un matin glacé, c'est bien mieux si elle se trouve en haut d'une pente, parce qu'il y a un bon potentiel d'énergie. Quand on a du temps libre imposé, il est bon je crois de penser à ce qu'on fait, et je crois que ces orientations sont utiles.

Lucie
Dans cette partie de notre épisode, nous allons décortiquer une scène à l'aune de notre sujet de la semaine. Cette semaine, c'est la scène 1 de l'acte I de la pièce de Tcheckhov, *les Trois Soeurs.* Si cette discussion vous intéresse, jetez un œil aux notes de ce podcast, vous y trouverez le texte de la pièce ainsi que des liens vers des photos et des archives du spectacle de Declan et Nick.

Les Trois Soeurs raconte les vies des sœurs Prozorov, Olga, Masha et Irina, et d'Andreï, qui passent d'une vie en ville, à Moscou, à une vie à la campagne tout près du régiment de leur père. Juste un an avant le début de la pièce, leur père est mort, et les voilà coincés dans cette maison croulante. La pièce commence par une célébration de l'anniversaire de la mort du père au cours d'un goûter offert aux soldats du régiment. Au premier abord, les enjeux de cette scène paraissent très bas : c'est un goûter. Alors Declan, en quoi est-ce que trouver la terreur va booster l'action ?

[66]La Tempête,V,1, traduction M.Guizot

Declan

Une façon de commencer la scène c'est de se demander ce que sont les circonstances de la présence des trois sœurs et du frère dans la maison ? Chebutykin est aussi là comme locataire, et ils célèbrent la fête d'Irina en faisant une fête avec les officiers. Et c'est en même temps le premier anniversaire de la mort de leur père. En tous cas, c'est ça si on pense en termes de circonstances -circonstances données ou circonstances mouvantes- C'est ainsi que ça se présente. Mais je n'aime pas trop le terme de « circonstances » parce qu'il laisse entrer une petite bouffée de neutralité et nous permet de dégager le danger de notre équation. « Circonstances » ne marche que si on y ajoute une bonne dose d'instabilité. Le mot que je préfère, qui est plus utile, c'est le mot *predicament.* Et la façon de trouver le *predicament* est de trouver la terreur.

Elle est entièrement cachée dans cette scène, et ils n'en sont sans doute pas conscients. Je connais cette pièce depuis mon adolescence et rien ne m'avait jamais semblé complètement inhabituel, jusqu'à ce que mon propre père meure, puis ma mère. Et je sais maintenant qu'aux alentours du premier anniversaire de la mort de nos aimés, on préfère ne pas trop regarder le calendrier. Quand le jour est arrivé, je me souviens que j'attendais que l'horloge fasse le tour. Pour moi ça a été une période très étrange. Je suis sûr que je ne suis pas tout seul. On ne sait pas expliquer ce que c'est, mais c'est un moment vieux comme le temps. - Et tout ce bavardage, et organisation de cette fête le jour du premier anniversaire de la mort du père, qui coïncide avec le jour de la fête d'Irina, au bout d'un moment, ça paraît *bizarre*. Ensuite il y a de plus en plus d'indices dans la scène qu'ils sont dans une situation dangereuse. Rien d'agréable là-dedans. Une chose très singulière : au bout d'un moment on se rend compte qu' Olga dit des choses subtilement cruelles à Irina, puis aussi à Masha, et enfin elle devient aussi très cruelle envers elle-même. Puis les soldats arrivent, ils bavardent, et on comprend qu'il se passe quelque chose d'inquiétant. Ils ont ce fantasme de partir pour Moscou, mais pour moi il y a une grande menace dans cette pièce, dans cette situation.

Le mot que je préfère utiliser c'est le mot « *predicament »,* parce qu'il implique plus qu'ils sont sur le Titanic -parce qu'en fait c'est ça : ils sont sur le Titanic qui est en train de couler. Ils pourraient encore faire quelque chose. Sur le Titanic il y avaient deux choses qui pouvaient vous être utiles : la première, c'était un billet de première classe, la seconde c'était d'admettre que le bateau était en train de couler. On ne peut pas toujours avoir un billet de Première, mais on peut comprendre que le bateau coule. Eux, ils ne veulent pas voir que le bateau est en train de couler. Ils savent tout. Ils n'ont besoin d'aucune autre information. Comme le couple Macbeth, d'une certaine manière, ils savent. Comme Oedipe, ils savent, mais ils ne font rien vraiment pour y remédier.

Je pense qu'une des sources énormes d'énergie pour les acteurs c'est que réellement leur terreur[67] n'a rien à voir avec Moscou, je ne crois pas. C'est une vision partiale, mais leur vraie

[67]Voir note 62 p.97

terreur vient de la petite ville -de ce qu'ils vont être engloutis par la banalité. C'est je crois une chose très importante pour beaucoup, beaucoup de personnages. En l'occurrence peut-être qu'elles sont terrorisées à l'idée de devenir trois sœurs un peu bizarres qui vivraient dans leur drôle de maison en lisière de la ville avec leur drôle de frère grassouillet, et horreur suprême, elle seraient d'une terrible banalité. Mais elles veulent continuer à se sentir supérieures et spéciales. Irina confie qu'elle est traumatisée parce qu'elle a oublié la traduction en italien du mot « fenêtre », et j'ai peur d'imaginer ce que les gens de la ville pensent des trois sœurs Prozorov et de leur frère vivant ensemble dans cette maison. Ils doivent passer pour bien snobs.

On comprend que la ville va bientôt prendre le dessus sur eux. La chose qui les terrorise le plus, devenir ordinaires, va leur arriver. Ils vont devenir des êtres humains dépouillés de leurs prétentions. Ils vivent cette perspective comme une catastrophe . Maintenir à niveau cet aveuglement exige une énergie formidable, et ils en arrivent à négliger des problèmes bien plus graves, Tusenbach est tué et personne ne fait rien pour l'empêcher. C'est très triste. Pas tant l'inaction, je crois. Plutôt la force du déni. C'est une situation de danger extrême .

Pour les répétitions, une question utile à se poser est : « *où est la terreur ?*[68] » Mon conseil est de ne pas se dire « je vais garder l'esprit ouvert ». Ne vous mettez pas à imaginer *« j'y vais avec un esprit complètement ouvert, je trouverai peut-être de la terreur, ou peut-être pas. Partons en exploration ! »* Je crois qu'à l'inverse il faut être réaliste. Personne n'a jamais vraiment l'esprit ouvert. Nous pouvons *essayer* de garder l'esprit ouvert, mais sans laisser notre bon sens à l'extérieur. S'il n'y a pas de terreur, ce n'est pas vraiment intéressant. Le *predicament (*on reviendra sur le *predicament* une autre fois)- le *predicament,* c'est ce qui rend une histoire intéressante à raconter. Une histoire n'est pas valable si elle n'a pas de *predicament.* Quand on regarde une série, si au bout de 25 minutes on n'a pas vu le *predicament*, on éteint. Les gens croient parfois que ce qui nous intéresse c'est notre empathie envers les personnages principaux, ou une intrigue prenante. Les producteurs qui confondent les symptômes et la cause insistent souvent sur « l'augmentation de l'empathie pour le personnage principal ». Mais ils se trompent. Nous sympathisons avec les gens à cause de leur *predicament.* Les personnages de Roméo et Juliette ne nous sont pas sympathiques de prime abord, mais quand nous comprenons leur *predicamen*t affreux nous les trouvons beaucoup plus intéressants. Le *predicament* nous accroche, dans une histoire tout le reste est secondaire. Le *predicament* nous aide à entrer en empathie avec les gens. C'est ça qui nous captive. Mais il faudra revenir sur ce *predicament !*

Donc, je pense que nous apprenons doucement que les trois sœurs sont dans une situation terrible. Et elles sont dans un déni parfait.

Lucie

[68]Voir note 62 p .97

J'aime bien quand vous dites que *les Trois Soeurs* est une pièce d'inaction énergique, parce sinon c'est très facile de la lire de façon erronée, comme l'histoire de gens qui s'ennuient dans une maison de campagne. Si on la lit avec vos yeux, en fait ils sont dans des limbes de frénésie alimentée par la terreur.

Declan
Exactement. Il y a une phrase effrayante dans le roman de Lampedusa, « *le Guépard* ». Il dit : « *Il faut que tout change pour que rien ne change ».* Donc garder les choses en l'état demande beaucoup d'énergie. Quelqu'un qui conserve sa beauté ou sa jeunesse jusque dans ses vieux jours y a sûrement passé beaucoup de temps ! On passe beaucoup de temps à « maintenir l'existence », et c'est poussé jusqu'à la frénésie dans *les Trois Soeurs.*

Lucie
Nous voici à la dernière partie de notre émission, dans laquelle vous répondez à des questions d'auditeurs. Alors Declan, voici la question du jour : est ce que vous pensez que vous dirigez différemment suivant la culture ou la langue des acteurs que vous mettez en scène ? Est-ce que le travail avec une distribution russe ou française modifie votre processus créatif ?

Declan
Non, pas de façon consciente. Je ne me dis pas « bon, là je suis en Russie, là je suis en France, là je suis en Angleterre ». En fait c'est bien plus spécifique que ça. Je suis dans une salle de répétitions avec ces acteurs-là en particulier et je dois trouver le meilleur moyen de travailler ce texte avec eux. J'arrive très souvent aux mêmes conclusions. Je ne sais pas bien l'expliquer, mais certaines choses me paraîtront appropriées et d'autres moins. Les Russes ont besoin de pauses cigarettes fréquentes et les Français d'une pause déjeuner plus longue. Donc oui, il y a des différences locales. Mais concrètement c'est vraiment pareil. Une fois qu'on a dit ça... vous connaissez notre travail à Nick et moi. On va à pied jusqu'à la répétition, et ce que nous observons dans la rue se retrouvera dans la répétition de ce jour là. Ou bien, ce qu'on a vu aux infos à la télé la veille au soir. Nous sommes continuellement influencés par ce que nous voyons. Donc si nous répétons à Moscou, ce que nous voyons dans les rues de Moscou se retrouvera probablement dans le travail. Nous essayons de rester très ouverts à toutes ces choses, nous essayons de ne pas enfermer le monde dehors.

Lucie
Merci beaucoup Declan. C'est tout pour aujourd'hui. Bonne semaine à tous.

Épisode 7
Plongée profonde en scénographie

Lucie
Bienvenue dans le podcast de Cheek by Jowl, « Not True, but Useful ». Aujourd'hui le septième épisode : Plongée profonde en scénographie.

Bonjour, c'est Lucie Dawkins. Pendant toutes ces émissions, je vais interviewer Declan Donnellan et Nick Ormerod, le metteur en scène et le scénographe à la tête de Cheek by Jowl. Ces quarante dernières années, leurs spectacles ont voyagé dans plus de 44 villes, avec des relectures fulgurantes de pièces classiques. Aujourd'hui, je suis en ligne avec Nick Ormerod. Bonjour Nick.

Nick
Bonjour Lucie

Lucie
Comment ça va aujourd'hui ?

Nick
Très bien, merci. Le temps est magnifique.

Lucie
Quelles sont vos occupations en ce moment ? Y a t-il des pièces de votre liste de lectures que vous trouvez le temps de lire pendant ce confinement ?

Nick
En ce moment « *le Roi Jean* », une pièce que je n'avais jamais lue et qui vaut la peine qu'on s'y arrête. Mais franchement j'ai du mal à rentrer dedans. L'intrigue est extrêmement complexe.

Lucie
C'est une défi scénographique, ce Roi Jean. À un moment, il faut qu'Arthur tombe du haut d'un château.

Nick
Oui, mais de tels défis dans une pièce sont très stimulants, ce sont des problèmes qu'il faut résoudre. C'est essentiel en scénographie. S'il n'y avait aucun problème, ce serait beaucoup plus difficile.

Lucie
Dans notre épisode aujourd'hui, nous faisons une plongée en profondeur dans votre travail de

scénographe, à travers le processus collaboratif de création spécifique à Cheek by Jowl. Dans l'épisode 3, on a découvert que votre collaboration avec Declan a commencé quand vous étiez acteurs tous les deux à l'université. Qu'est ce qui a fait que vous êtes passé du jeu d'acteur à la scénographie ?

Nick
J'ai toujours peint et dessiné, à l'école, à la maison, ça a toujours été une sorte d'activité parallèle. Puis quand j'ai découvert le théâtre à l'école, j'ai attrapé le virus tout de suite, et ça s'est poursuivi jusqu'à l'université, avec Declan. Mais soyons honnête, je n'ai jamais été particulièrement encouragé dans ma carrière d'acteur. Alors j'ai bifurqué vers la scénographie, et je n'ai jamais regretté. Mais quand même, j'adorerais jouer.

Lucie
Y a t-il un rôle que vous n'avez jamais joué, que vous rêveriez de jouer ?

Nick
Non, je n'y ai jamais pensé dans ces termes. N'importe quel rôle me ferait plaisir !

Lucie
Dans un des épisodes précédents, nous avons aussi appris que, après vos études de Droit, vous êtes allé au Winbledon College of Art. En quoi ce temps passé à Wimbledon a t-il influencé votre façon de voir la scénographie ?

Nick
En tout, à 100 % en fait. Je ne savais rien de la scénographie, j'ai tout appris à Wimbledon. Je commençais de rien, vraiment de rien, puisque je venais du Droit avant ce virage vers la scénographie de théâtre. Ça a modifié ma façon de penser en profondeur, et ce n'était pas facile, j'y travaille encore. Pendant ces trois années, mon processus intellectuel a été obligé de s'adapter. Il a vraiment fallu que j'arrête d'essayer d'être intellectuel, et que je trouve des chemins détournés et astucieux pour entrer en scénographie. Mais je crois que ce bouleversement de ma façon de penser était nécessaire. Un changement radical, formidable et très stimulant.

Lucie
Avez vous eu des professeurs à Wimbledon qui vous ont influencé plus que d'autres ?

Nick
À Wimbledon, il y avaient vraiment des professeurs géniaux, Malcolm Pride, qui est mort maintenant, et aussi David Burrows. Ils m'ont beaucoup appris. On avait des professeurs géniaux, on nous enseignait des matières formidables comme la peinture de scène, et on avait des travaux pratiques en lumière pour la scène, même en costumes si on voulait. On pouvait plonger dans pratiquement toutes les matières, et on sortait de là avec du savoir-faire. C'était vraiment un

enseignement de valeur. Quand je suis sorti de Wimbledon j'ai été engagé par un très bon scénographe à Edinbourgh qui s'appelait Mark Negin, j'ai fait toute une saison avec lui, et là encore j'ai beaucoup appris.

Lucie
Quelles sont à votre avis les meilleures leçons que vous ayez tirées de ces premiers travaux en scénographie ?

Nick
Et bien, encore une fois, c'était d'abord l'expérience d'être dans un théâtre, un gros théâtre, et le travail avec lui parce qu'il passait beaucoup de temps aux costumes et me laissait m'occuper de beaucoup d'autres choses fondamentales sur les décors. Nous avons beaucoup travaillé. Il y avait à peu près une nouvelle production par mois. Il y avait deux espaces, d'abord le Royal Lyceum, un des plus beaux théâtres de ce pays, et en plus un studio théâtre qui lui était rattaché. Beaucoup de spectacles dans les deux espaces, nous avons beaucoup travaillé. C'est comme ça qu'on apprend beaucoup. On découvre, (en particulier quand on commence très petit comme avec Cheek by Jowl), on comprend ce dont on a besoin. Et aussi qu'avec très peu d'objets on peut faire beaucoup. Mais ce que j'ai appris surtout, c'est qu'on fait une scénographie pour un espace en particulier. À Wimbledon il y avait un très joli théâtre avec un bel espace, et donc on pouvait même se lancer sur l'espace. C'est très dynamisant.

Lucie
Oui c'est vrai, je crois, pour quelques-unes de mes scénographies préférées au théâtre : elles ne traitent pas seulement l'espace pour la pièce en scène, en plus elles prennent en compte l'architecture du théâtre tout entier.

Nick
C'est ça. Et quelques-uns des grands théâtres -je pense au théâtre Maly à St Pétersbourg par exemple : c'est un espace assez petit mais vraiment extraordinaire, avec une architecture un peu étrange et très particulière. Mais les spectacles qui sortent de là, et qui ont été influencés par l'espace en lui-même, sont incroyables.

Lucie
Nous avons déjà évoqué la façon dont votre première scénographie pour Cheek by Jowl avait été influencée par le fait que vous travailliez dans une toute petite salle à Londres qui était une morgue, avant. Vous souvenez-vous d'autres endroits où vous avez travaillé qui ont eu un impact très fort sur votre travail ?

Nick
Je crois que l'espace dans lequel vous travaillez modifie toujours ce que vous faites. En ce

moment par exemple, nous sommes basés au théâtre Pouchkine à Moscou, un théâtre à l'italienne classique -en Russie ils aiment bien l'appeler « une boîte italienne ». C'est un théâtre de répertoire classique, mais quand on enlève toutes les draperies en scène on se retrouve avec un espace magnifique plein d'échelles, de vieux éléments de machinerie, des radiateurs, des tas de trucs, et ça devient un espace de travail à l'ambiance très particulière.On a utilisé ça pour *Mesure pour Mesure*, par exemple, on avait tout dénudé. Les acteurs se retrouvent alors dans un espace sculptural incroyable, qui fonctionnait très bien je crois pour la prison et pour la ville.

Lucie
J'adore quand vos scénographies jouent avec l'ossature des théâtre. Même aussi avec *le Chevalier au Pilon Ardent ,* que vous avez fait avec le théâtre Pouchkine, vous nous avez emmenés jusque dans les coulisses via la vidéo. Vous nous emmenez jusqu'aux limites, très souvent jusqu'aux murs du théâtre.

Nick
En plus, quand les acteurs peuvent toucher des choses concrètes d'un bâtiments plutôt que des éléments de décor, comme par exemple le manteau d'Arlequin, ça les aide beaucoup. Ça apporte beaucoup d'énergie. Nous les envoyons aussi souvent jusque dans la salle, mais déjà s'ils peuvent entrer en contact physique avec des objets concrets, la quantité d'énergie que ça leur apporte est incroyable. C'est comme une charge de courant.

Lucie
Dans *La Tragédie du Vengeur* de Middleton qu'on a vu récemment au Barbican, au tout début du spectacle, on baisse les lumières de la salle très très très doucement. Donc, c'est le moment où les spectateurs sont tous tendus vers le début de quelque chose. Et là, une actrice entre et allume la lumière depuis un interrupteur qui se trouvait sur le manteau d'Arlequin. Et donc elle touchait un élément qui était aussi concret pour les spectateurs qu'il l'était pour la pièce.

Nick
C'est drôle parce que ça s'est fait à la dernière minute. Bon je suis désolé mais c'est faux, parce que ce n'est pas un vrai interrupteur. On a mis un faux levier et un effet sonore à la dernière minute, parce que tout le principe de *La Tragédie du Vengeur* c'est que ça se passe dans un studio de télévision. Nous voulions donner l'idée que c'était un lieu de travail très réaliste, donc qu'ils arrivaient dans un espace vide et qu'ils allumaient les lumières pour le faire vivre. Une idée de dernière minute, et je suis ravi que vous ayez trouvé que ça marchait.

Lucie
C'était génial. Puisqu'on parle d'espace, y a t-il des endroits où vous n'avez jamais travaillé et où vous aimeriez faire une scénographie ?

Nick
J'ai eu envie de faire un travail propre à un site, où on balade le public d'un espace à l'autre. On intègre un espace, puis on voit l'autre et on passe dedans. C'est une envie qui m'a toujours titillé. Quand nous avons fait un film, j'ai adoré dénicher des lieux de tournage et les utiliser, souvent d'une façon qu'on n'avait pas prévue. C'est exactement le même procédé.

Lucie
Pour vous, quels sont les ingrédients d'une très bonne scénographie ?

Nick
Je pense que chaque spectacle doit être perçu comme une unité. Il faut qu'on puisse le regarder sans se dire « quelle scénographie extraordinaire ». Je pense qu' une bonne scénographie se fond dans le reste. Si vous sortez d'un spectacle en disant « j'ai adoré le décor, mais le spectacle lui-même, bof », je crois que c'est raté. Je ne dis pas qu'il ne faut pas de belles images, au contraire, il en faut. Le théâtre a besoin de spectaculaire, mais il faut que ça vienne de façon organique, naturelle. Si c'est forcé, ça sonne creux.

Lucie
Dans notre épisode sur « l'Espace et Shakespeare », nous avons évoqué une idée « pas vraie, mais utile », qui a été grandement influencée par votre travail de scénographe – l'idée que l'espace qui se trouve à côté de celui qu'on voit sur scène est le plus important pour le personnage. Autrement dit, l'autre espace exerce une pression sur celui que nous voyons sur scène. Pourriez-vous nous en dire plus, comment avez-vous élaboré cette idée ?

Nick
Ça fait un moment maintenant qu'on est loin des salles de répétitions, avec ce confinement, et on a beaucoup pensé aux seuils et à l'espace. On a eu comme une illumination. Je pense qu'il y a toujours un autre espace, mais l'importance réelle de cet autre espace nous est venue comme une révélation . C'est une clé essentielle pour les acteurs, parce que les acteurs, de façon presque inévitable, se concentrent sur leur partenaire, la façon précise de jouer avec leurs partenaires, l'espace dans lequel ils sont. Mais c'est très facile d'oublier que presque chaque scène traite *d'un autre* espace.

Lucie
Une des raisons pour lesquelles je trouve ces conversations avec vous et Declan si passionnantes, c'est que votre collaboration à tous les deux est tout à fait singulière. Je crois que je ne connais pas d'autres metteur en scène et scénographe qui travaillent ensemble comme vous faites depuis si longtemps. Cette espèce de philosophie universelle du théâtre que vous avez élaborée ensemble est vraiment passionnante, la façon dont l'espace affecte le jeu, et le jeu et la mise en scène dépendent de l'espace. Tout est imbriqué, rien n'est compartimenté, comme

souvent dans la création théâtrale. Avez-vous des conseils pour de jeunes scénographes qui voudraient établir leurs propres paramètres de processus créatif, comme vous l'avez fait ?

Nick
Mon conseil serait : assistez aux répétitions aussi souvent que possible. Ce n'est pas toujours facile, parce que parfois le metteur en scène n'a pas spécialement envie de la présence constante du scénographe. Et bien sûr le scénographe a d'autres problèmes qu'il ou elle ne peut pas traiter si il ou elle est tout le temps en répétitions, par exemple s'occuper du décor ou des costumes ou que sais-je. Mais c'est ça mon conseil, allez-y, assistez aux répétitions. Si vous avez dessiné un décor, c'est vous qui savez comment il marche. Il faut que vous puissiez persuader les autres et leur montrer comment il marche. Soyez là !

Lucie
Si vous vous rappelez votre propre début de carrière, y-a -t-il un conseil que vous aimeriez avoir pu vous donner à vous-même, à l'époque ?

Nick
Je crois que ce n'est pas forcément facile de travailler avec moi. D'abord parce que j'ai été très gâté, ne travaillant qu'avec Declan, et je suis peut-être devenu un peu prétentieux par rapport à ce que j'apporte. Alors si aujourd'hui je devais travailler avec un autre metteur en scène, je ne suis pas sûr qu'il me supporterait, même pas deux secondes ! Mais vraiment j'ai eu beaucoup de chance, parce que j'ai fait des erreurs parfois mais j'en ai tiré des choses -pas trop d'erreurs quand même j'espère. Quand votre travail commence à être très exposé, heureusement vos pires erreurs sont derrière vous. Une autre chose, c'est que nous avons eu la chance de ne pas devoir produire trop abondamment. La plupart des scénographes doivent souvent faire plusieurs scénos par an. La façon dont nous travaillons ensemble, Declan et moi, nous a laissé plus de temps pour réfléchir. Alors voilà mon conseil : il faut garder le temps de la réflexion !

Lucie
Dans le troisième épisode, nous avons découvert que Declan et vous aimez beaucoup une partie de travail que vous faites avec les acteurs, ce que vous appelez « Dans les bois », deux semaines d'exploration avant le véritable début des répétitions, ce qui vous offre la possibilité de créer une scénographie basée sur ce que les acteurs ont proposé. C'est une manière de travailler très singulière. Ici en Grande Bretagne ce n'est pas vraiment possible à cause des accords contractuels avec les acteurs. Comment contournez-vous ce problème, comment réussissez-vous à dessiner quand même à partir du travail des acteurs pendant une période de répétitions en Grande- Bretagne ?

Nick
Chez Cheek by Jowl, cette période doit se situer au début des répétitions, si on a une période de

répétitions normale. Alors ce qu'on a fait jusqu'ici est en gros de prendre deux semaines au début du travail pour en faire ce temps d'exploration et de jeu. Ensuite il faut que la scénographie soit faite rapidement. C'est très éprouvant, en particulier pour les gens qui réalisent les costumes et les éléments du décor. Ça implique que les éléments doivent être simples, mais de toutes façons ils le sont parce que nous partons en tournée, et on doit pouvoir les transporter. Mais, oui, l'énorme avantage d'avoir cette marge entre « les bois » et les répétitions, c'est qu'elle nous donne le temps d 'assimiler les choses.

Lucie
C'est donc une manière de travailler très différente de ce qui se passe habituellement en Grande Bretagne, où un scénographe arrive très souvent le premier jour des répétitions avec tout le décor et les costumes terminés. Comment avez-vous procédé avec Declan pour établir ainsi vos préférences de travail ? C'est quelque chose que vous avez découvert ensemble au fil du temps ?

Nick
Ça s'est fait au fil du temps dans la mesure où nous avons crée et formé Cheek by Jowl en grande partie pour pouvoir travailler de cette façon, parce que c'est comme ça que nous aimons travailler. Mais quand nous travaillons pour des théâtres plus gros, comme ça nous arrive souvent, ça devient difficile à tenir parce que la plupart des gros théâtres ont besoin que les éléments de décor, ou les objets importants en taille, soient crées très en amont. Très souvent je suis arrivé au début des répétitions avec une idée qui s'est complètement transformée au cours de la période de répétitions. Ma démarche, et je trouve qu'elle est efficace, c'est de comprendre quels problèmes ne peuvent être résolus que par moi en tant que scénographe, et quels autres peuvent l'être par les acteurs. C'est l'expérience qui nous enseigne ce distingo.

Lucie
C'est formidable comme façon de travailler, rester ouvert aux propositions de la troupe en répétitions, puis, seulement, concevoir votre scénographie en réponse, plutôt que tout pré-concevoir, ce qui est la tendance habituelle dans le théâtre Anglais, à cause notamment de périodes de répétitions traditionnellement plus courtes que, mettons, en Russie ou en Italie. Quand on y réfléchit, décider d'une scénographie à l'avance n'est sûrement pas si productif que ça, parce qu'il faut ensuite plaquer la pièce sur une scénographie totalement étrangère aux acteurs.

Nick
C'est vrai, et je crois que, quand ça s'est passé comme ça, on le voit en regardant le spectacle. C'est vrai aussi qu'une scénographie peut se tailler la part du lion, mais parfois trop de décisions sont prises trop tôt et trop de choses ont été pré-établies. La façon dont je vois les choses c'est que je préfère rester discret pour que l'acteur puisse imaginer l'espace, plutôt que d'imposer un espace concret.

Lucie
Pouvez-vous nous en dire un peu plus sur la façon dont Declan et vous collaborez ? À quoi ressemblent vos périodes de préparation ensemble ?

Nick
La façon dont Declan et moi travaillons ensemble est très inhabituelle, parce que nous faisons rarement des réunions. Nous parlons en fait très rarement de ce que nous allons faire. Bien entendu, les rares fois où je travaille avec d'autres gens, ça ne se passe pas du tout comme ça. Évidemment il y a des réunions formelles avec des collaborateurs, pendant lesquelles on présente des maquettes, des dessins, et c'est bien comme ça, c'est nécessaire. Mais Declan et moi, on a très vite trouvé un raccourci, je crois, parce que nous travaillons mieux sans passer par toutes ces formalités. En fait, il déteste regarder des maquettes, et il ne comprend vraiment l'espace qu' à partir du moment où il travaille dans l'espace avec les acteurs -ce qui peut parfois être un souci, ou un fardeau même, car si je me trompais , il ne le verrait que quand nous serions véritablement sur le plateau. Heureusement l'expérience des années passées me permet aujourd'hui de prédire comment les choses fonctionnent et même *si* elles fonctionnent.

Lucie
Dans notre épisode à propos de *Mesure pour Mesure* , nous avons évoqué la façon dont vous avez transformé l'intuition initiale de Declan sur la façon d'aborder la pièce. Est-ce que le contraire est arrivé aussi ?

Nick
Alors, le problème parfois avec Declan, c'est qu'il a des idées extraordinaires, mais parfois assez tard dans le travail. Tout le monde sait qu'il déteste regarder les maquettes, et que la seule chose qu'il aime , c'est travailler dans l'espace avec les acteurs. En conséquence de quoi il lui vient des idées relativement tard dans le processus. Des fois, après des semaines entières de répétitions, il lui vient une idée incontestablement bonne, et là on se dit *« mais quelle bonne idée »,* et donc évidemment il faut la mettre en œuvre, d'une manière ou d'une autre. Alors, le cœur au bord des lèvres, on va voir Angie Burns qui s'occupe des costumes, et puis aussi sans doute le directeur technique et on leur dit : « *bon, on a eu une idée, tout le monde va être habillé en...(X.).*. ». Là, il y a un temps, tout le monde te regarde. Puis ils disent « d'accord, d'accord... »

Je me souviens du festival de Wexford, il y a des années, en 1985, on avait seulement une semaine de répétitions, puis on jouait. Et au milieu de la semaine (la seule semaine de travail), il a eu l'idée de mettre tout le monde en frac, je crois que c'était ça. C'était une idée géniale, et bien avant que ça devienne un cliché sur scène. C'était problématique, mais on a réussi à s'en sortir. Je me rappelle que la responsable des costumes a été formidable le jour où je suis venue la voir et où j'ai dit : « bon je suis désolé, mais il nous faut 30 fracs pour, mettons, pour demain. » Elle a pâli légèrement, je crois me rappeler, mais elle s'est débrouillée.

Lucie
C'était quoi, le spectacle ?

Nick
Mahagonny, Brecht.

Lucie
J'ai remarqué, dans vos récentes scénographies, que vous incluez souvent une entrée supplémentaire au centre de la scène, et aussi sur les côtés, peut-être un peu comme au théâtre de Shakespeare, le Globe, ou bien les scènes des premières tragédies grecques qui comportaient souvent de grandes portes d'accès en fond de scène au centre. Qu'est-ce qui vous plaît dans cette configuration ?

Nick
Ce n'est pas tant d'avoir une entrée au centre. Il y a une entrée possible au centre, mais pas seulement, les acteurs peuvent sortir là et revenir par les côtés. Mais le principe de la porte, c'est qu'ils peuvent entrer cachés derrière un objet, depuis le fond ou les côtés. Ça aide, ça fait plusieurs fois que j'utilise ça. Ça évite que les acteurs entrent toujours depuis les côtés. Ils peuvent toujours venir de cour ou de jardin, mais ils peuvent entrer par le fond de scène centre. Ça évite cette chose un peu mortifère quand les acteurs émergent de l'obscurité depuis un endroit très vague. Ce n'est pas un attachement particulier à une entrée centrale. Plutôt un attachement particulier à ce que les acteurs n'arrivent pas forcément des coulisses côtés.

Lucie
Est-ce que ça a un rapport avec l'importance des seuils, que nous évoquions il y a quelques semaines, en apportant aux acteurs un sens précis de dedans-dehors, sur scène-hors scène, ici et là ?

Nick
Tout à fait. Je crois que les acteurs apprécient beaucoup de savoir clairement s'ils sont sur scène ou pas, à vue ou pas, mais en plus c'est un peu magique de les voir apparaître venant de nulle part, s'ils arrivent tous par la porte du centre mais se dispersent ensuite dans l'espace. Comme dans *le Chevalier au Pilon Ardent* , les acteurs entrent en scène presque tous par le même accès mais le spectateur ne le voit pas et on ne sait pas vraiment d'où ils arrivent. Je crois bien que je vais me resservir de ça.

Lucie
Chaque semaine nous entrons dans le détail d'une pièce ou d'une scène, et cette semaine nous allons parler de la scénographie de Nick pour *Conte d'Hiver ,* qui, ces dernières années était en tournée avec des acteurs anglais. Declan et Nick en ont aussi fait une version russe il y a plus

longtemps, mais c'est la version la plus récente que nous allons étudier dans cette émission. Si vous voulez en voir plus, vous trouverez sur le site de Cheek by Jowl le projet de Nick. Petit récapitulatif de l'histoire : elle commence en Sicile. Le roi Léonte est rongé par la jalousie car il pense que son épouse enceinte Hermione a une aventure avec son meilleur ami Polixène, roi de Bohème. Ils ont un fils, Mamilius qui meurt de chagrin quand sa mère est accusée. Hermione meurt ensuite en accouchant, et ses amies mettent la petite fille Perdita à l'abri, l'emmènent en Bohème où elle sera secrètement élevée par un berger. Quand Perdita devient jeune femme, et sans connaître sa propre identité, elle tombe amoureuse de Florizel, le fils de Polixène. Ils fuient ensemble en Sicile où l'identité de Perdita sera finalement révélée, et où elle retrouvera son père. À la fin, Paulina, amie de Hermione, révèle qu'elle a gardé une statue d'Hermione. Quand Léonte et Perdita s'en approchent,elle revient à la vie, et mère et fille sont ainsi réunies. Pour commencer, Nick, pourriez-vous décrire votre scénographie pour cette pièce ?

Nick

Pour le Conte d'Hiver, j'ai imaginé une grosse boîte, comme une caisse à claire-voie, avec des panneaux en bois qui peuvent tomber et s'écraser au sol. Et cette idée a germé la première fois que nous avons parlé de la pièce avec Declan à propos de l'événement considérable de cette pièce, le point de non retour, qui, à mon sens (et c'est comme ça que j'ai commencé mon travail) est la mort de Mamilius, un véritable cataclysme. Donc les panneaux qui entourent la boîte s'écroulent et révèlent la présence du prince mort. Dans le texte, c'est un moment assez faible, Shakespeare ne nous aide pas -il fait simplement entrer quelqu'un qui annonce la mort du prince, donc la nature même de l'événement doit se sentir dans la réaction horrifiée des acteurs. Mais si le décor entier s'écroule, alors le caractère cataclysmique de l'événement est matérialisé de façon très concrète. Cette scénographie est donc issue de cette très courte conversation. Je ne sais plus où nous étions, mais c'était des mois avant le début des répétitions, et donc cette fois j'ai en fait dessiné la scénographie avant que nous commencions, parce qu'elle allait révéler cet événement spécifique.

Et donc, comme en répétitions nous avions déjà la boîte, nous avons cherché comment nous pourrions l'utiliser en plus. Nous avions l'idée aussi que la Bohème était située en Irlande. Ça impliquait pour nous que la scène de tonte des moutons devrait se passer dedans à cause de la pluie dehors, mais les acteurs arrivaient du dehors où il pleuvait. Un second avantage de cette boîte a été de pouvoir amener la pluie sur scène. Les acteurs arrivaient dans l'entrée avec des parapluies, et ils entraient dans l'espace de tonte.

Lucie

Je me rappelle de bottes Wellington croquignolettes.

Nick

Oui, c'est vrai.

Lucie

Le Conte d'Hiver est connu pour les défis qu'il lance aux compagnies de théâtre, particulièrement en termes de scénographie. Le premier d'entre eux est qu'il faut passer d'un pays à un autre, entre Sicile et Bohème, deux ambiances, deux atmosphères complètement différentes. Comment avez vous fait ?

Nick

Ç'a a été principalement le travail des acteurs, pas grand-chose d'autre je crois. Ce que je veux dire, c'est que la dynamique résidait simplement dans le contraste entre une cour très formelle, puis les paysans irlandais joués par les mêmes acteurs Par exemple Joy Richardson qui jouait Paulina, une courtisane qui devenait ensuite Mopsa ou Dorcas, et puis il y avait aussi Orlando (James) qui jouait Léonte et jouait ensuite de la guitare au lointain. Toute la troupe jouait complètement l'inverse de la cour. Et puis arrivait Autolycus comme une sorte de présentateur télé à la Jerry Springer, et ça, c'était si je me souviens bien une idée de dernière minute de Declan. Certainement pas prévu.

Lucie

Donc c'était une de ces découvertes que Declan a faites à la dernière minute.

Nick

Exactement. Ça n'impliquait aucun changement physique, mais devoir transformer cette scène de tonte de moutons en show à la Jerry Springer, ça a quand même été un gros morceau à intégrer. Une chose intéressante, c'est que, quelqu'un l'a souligné il n'y a pas longtemps, c'était un parallèle direct avec la scène du jugement plus tôt dans la pièce, quand Hermione est condamnée, et évidemment sur le moment on ne s'en rend pas compte, mais c'était bien ce qu'on était en train de faire. On ne pense pas les choses de façon schématique, mais des formes comme la mise en miroir ressortent. En fait, la forme est plus puissante quand elle est inventée de façon inconsciente.

Lucie

Est-ce que c'est un bonus de votre métier quand des gens pointent des choses dans votre travail et, ainsi, mettent en évidence des choses nouvelles pour vous ?

Nick

Oui, c'est formidable ! Parce que la moitié du temps, on ne sait pas vraiment ce qu'on fait. Dans un sens, c'est mieux même de ne pas tout comprendre. On agit sur l'inspiration du moment. J'ai souvent trouvé d'ailleurs que, en scénographie, les images les plus frappantes sont celles qu'on n'a pas réfléchies. Elles arrivent de façon accidentelle. C'est exaspérant parfois, parce qu'on peut passer beaucoup de temps à dessiner et on se persuade que « ça va marcher ». Et là, quelque chose arrive par hasard, et on se dit : *« bon sang mais c'est dingue »*

Lucie
Le second défi du *Conte d'Hiver ,* c'est que 16 ans doivent passer en 2 minutes, pendant la tirade de l'acteur qui joue le Temps, ici c'est Grace Andrews. Comment avez vous résolu ce problème ?

Nick
Je dois dire qu'on s'est basés sur l'idée qu'on avait eue à St Pétersbourg, qui marchait très bien : une actrice merveilleuse, Tanya Rasskassova jouait une petite grand-mère, une babouchka, qui, en l'occurrence vivait sur scène, balayait la scène, balayait l'action quand l'époque changeait, et qui à la fin devenait une jeune fille de 22 ans. L'idée de cette vieille femme qui devenait une jeune femme impliquait une idée de temps, ou si vous voulez le temps à l'envers. Alors on a utilisé un peu la même chose – Grace (Andrews) jouait le Temps comme une petite vieille dame qui se révèle ensuite comme une belle jeune femme, et tourne la boîte sur elle-même pour induire le changement d'époque.

Lucie
Voici le moment de notre émission où nous répondons aux questions de nos auditeurs. N'oubliez pas, si vous avez des questions pour Declan ou pour Nick, ou si vous aimeriez qu'on approfondisse un sujet évoqué dans ces podcasts, laissez-nous un mot sur les réseaux sociaux, nous répondrons dans les futurs épisodes. La question du jour, pour vous Nick : certains scénographes d'aujourd'hui ou du passé ont-ils influencé votre travail ?

Nick
Énormément. Il y a plein de scénographes extraordinaires, et quelquefois j'aimerais vraiment être aussi bon qu'eux. Je pense à des gens comme Maria Björnson, qui est morte. Philip Prowse, qui a travaillé au Citz à Glasgow pendant des années -travail génial. Ralph Koltaï ; Des gens comme Chloé Obolensky aujourd'hui – qui travaille encore. Et le génial David Berovski qui est mort quand nous étions tous ensemble à Bogota. Beaucoup, beaucoup de scénographes -et tout ce qu'on voit, évidemment, nous influence d'une manière ou d'une autre.

Lucie
Dans le travail de Philip Prowse au Glasgow Citizens Theatre par exemple, qu'est ce qui vous a tant inspiré ?

Nick
Son travail était très stimulant et ses décors étaient visuellement époustouflants. Chaque nouvelle production était en contraste complet avec la précédente, mais chaque scénographie collait parfaitement à la pièce. J'en ai gardé en tête des images extraordinaires, qui m'ont certainement influencé.

Lucie

C'est tout pour aujourd'hui. Merci beaucoup, Nick, très bonne semaine.

Épisode 8
Rencontrer le Predicament [69]

Lucie
Bienvenue sur le podcast de Cheek by Jowl, « Not True, but Useful ». Aujourd'hui, le huitième épisode : Rencontrer le *Predicamen*t »

Bonjour, c'est Lucie Dawkins. Cette émission est une série d'entretiens avec Declan Donnellan et Nick Ormerod, le metteur en scène et le scénographe à la tête de la compagnie Cheek by Jowl. Depuis 40 ans ils voyagent autour du monde avec leurs spectacles, des relectures décoiffantes de grandes pièces classiques. Ils vont nous emmener jusqu'en coulisses, et nous partagerons leurs idées qui ne sont pas vraies, mais utiles dans la vie et le théâtre, dans la continuité du livre de Declan « l'Acteur et la Cible ». Aujourd'hui je suis en ligne avec eux deux. Bonjour Declan et Nick !

Declan
Bonjour Lucie

Nick
Bonjour Lucie.

Lucie
Encore une fois, c'est par le truchement d'un écran d'ordinateur que nous nous voyons, puisque le confinement dû à la Covid 19 continue. Declan, en quoi ce déplacement vers le monde virtuel affecte-t-il vos pensées sur le théâtre ?

Declan
Je dirais que je pense en ce moment beaucoup à l'importance du théâtre. Du théâtre vivant devant un public vivant, c'est d'une importance considérable. L'humanité est contagieuse. Mais pas virtuellement, il faut que nous soyons dans un même espace. Il y a beaucoup de choses impossibles avec un écran, l'une d'elles c'est de faire du théâtre. Faire du théâtre ensemble, c'est fondamental, et nous en avons énormément besoin .

Je ne parle pas que de la Covid 19. Je parle d'un monde qui se tourne de plus en plus vers le virtuel parce que c'est plus facile à vendre. C'est plus propre, mieux gérable, et c'est reproductible, reproductible à l'infini, et transforme un processus en état de fait. En fait, le théâtre vivant ne fait rien de tout ça. Le moment le plus important au théâtre c'est je crois celui où nous sommes tous réunis, où les lumières de la salle baissent et tout le monde se tait. Puis un acteur entre en scène. Mais c'est ce moment juste avant ça, quand tout le monde est réuni. C'est le moment central du

[69] Voir note 3 p.7

théâtre d'où découle toute son autorité. C'est puissant. Et magnifique.

Lucie
Qu'en pensez-vous, Nick ?

Nick
Nous réfléchissons beaucoup sur le théâtre, alors que d'habitude nous faisons vraiment du théâtre -donc nous parlons régulièrement de l'espace et de plein d'autres choses comme le seuil et le *predicament.* Alors voilà, cette période nous donne l'occasion de réfléchir plutôt qu'agir.

Lucie
Notre sujet du jour est relié à une idée familière à beaucoup de gens de théâtre, qui est celle des « circonstances données », du contexte indiqué. C'est un outil souvent utilisé en salle de répétitions pour avoir un point de départ. Pour résumer, ce sont les faits ou les circonstances dans et autour d'une scène qui peuvent influencer le comportement d'un personnage. Par exemple, dans *Macbeth,* il est utile de connaître le contexte de la guerre civile qui vient juste de se terminer, de savoir que les Macbeth ont perdu un enfant, et que nous sommes dans un château morne et glacé pendant qu'une tempête fait rage. Toutes ces circonstances nous informent sur la façon dont un personnage va se déplacer dans l'espace et interagir avec les autres. Declan, je crois que vous trouvez l'idée des circonstances utile, mais que vous préférez utiliser un autre mot. Pouvez-vous en dire plus ?

Declan
Bien entendu, réfléchir aux circonstances passées, présentes, et futures, réfléchir à tout ça est indispensable et c'est un formidable point de départ pour des répétitions. Ça, c'est dit, mais aucun mot n'est parfait. Tous les mots sont louches. Comme je l'ai déjà dit, je trouve que le mot « circonstances » est plus épineux que le mot « *predicament ».* Parce que le mot *« predicament »* implique une notion de danger. Il implique quelque chose qui est en péril, en danger, quelque chose de périlleux envers lequel on ne peut pas vraiment rester neutre. Et pour moi, le mot « circonstances » les choses qui sont autour de vous, pourrait induire un certain degré de neutralité.

Le problème, c'est qu'on fait tout pour se rassurer, pour penser qu'on vit dans un monde neutre. C'est là l'espèce de démon qui est au cœur du théâtre. Et c'est aussi le démon qui nous pousse à faire du théâtre ! Une des choses qui nous déprime, qui nous apportent un sentiment de mort ou qui nous poussent à hiberner prématurément, c'est l'idée qu'un espace pourrait être neutre, qu'un être humain pourrait être neutre. En fait la neutralité n'existe pas, le statisme n'existe pas, tout est en mouvement. Mais ce n'est pas ça le plus important. Le plus important,et c'est de là que découle notre éternel *predicament* humain, c'est que bien que ce soit ainsi… **ça ne nous plaît pas.**

Pour tenter de décrire le *predicament* (parce que comme toutes les choses importantes, il fait résistance à la définition), on pourrait dire que le *predicament* fait qu'une histoire vaut la peine d'être racontée. On ne s'embêterait pas à mettre en scène une vulgaire série de circonstances. Mais quand on regarde de près ces circonstances, on voit un *predicament,* parce que c'est ça qui rend l'histoire intéressante à raconter. Quand les gens aiment une histoire, les écrivains et les producteurs pensent parfois que c'est le personnage et l'histoire elle-même qui nous accrochent, mais non -c'est le *predicament* qui nous accroche, les circonstances *du danger.* Nous pensons peut-être que nous nous identifions aux personnages de Roméo et Juliette, mais non, ce à quoi nous nous identifions, ce qui nous touche, c'est leur *predicament*. C'est le balcon, bizarrement, qui nous accroche – le fait qu'elle est d'un côté, lui de l'autre, et ils font quelque chose d'interdit. C'est un mythe que nous avons du mal à comprendre, mais c'est le *predicamen*t qui nous accroche.

Comme dans Breaking Bad, Walter White, brillamment interprété par Bryan Cranston – c'est le *predicament,* le fait qu'il soit atteint d'un cancer, qu'il n'a pas assez d'argent pour faire vivre sa famille, c'est ça qui nous accroche à lui. Nous pensons qu'un personnage nous accroche – c'est vrai, mais seulement dans un deuxième temps- mais ce qui nous attrape d'abord c'est le « *predicament* », parce que nous avons la capacité d'imaginer ce que ce serait de vivre ce *predicament.*

Ce n'est pas facile d'imaginer que nous sommes quelqu'un d'autre, l'empathie c'est difficile et compliqué. Mais une première étape, la première étape toute simple vers l'empathie envers un autre être humain, c'est l'imagination « *oh mon dieu, moi aussi je pourrais vivre ce predicament. »* C'est souvent comme ça qu'on se connecte aux autres. Nous nous identifions au *predicament*. C'est seulement en apparence qu'on s'identifie aux personnes, car nous confondons souvent le symptôme et la cause.

Lucie
Alors est-ce que vous diriez que le *predicament* est une des choses qui pousse un personnage à agir dans une pièce ?

Declan
Exactement. Il y a des variations. Par exemple, un mécanisme classique, ce serait que le héros pense que le *predicament* est une chose mais qu'il se révèle en être une autre. Comme Oedipe, qui pense que le *predicamen*t est l'épidémie dans la ville. Puis il comprend que le *predicament* est en lui-même. Mais avec Walter White c'est pareil – il pense que le *predicament* est dans son cancer, dans son amertume à avoir été spolié de son idée par ses concurrents, dans le fait qu'il se soit fait maltraiter à l'école, etc etc. Mais finalement, on comprend, en même temps que lui, que Walter White fait ces choses abominables parce qu'il *veut* les faire. C'était sous-jacent depuis le début, à cause du fait qu'il ne veut pas être lui-même, il veut être quelqu'un d'autre. Il est son propre *predicament*. Ce qui le détruit, c'est ce désir de déchirer sa chrysalide et devenir un

nouveau Super-Walter.

Lucie
On dirait que notre lutte avec nous-mêmes fait partie du *predicament* de l'être humain. Par exemple, nous avons beaucoup parlé de *Macbeth* récemment. Diriez-vous que c'est le cas pour Macbeth ?

Declan
Oui. Au début, le couple Macbeth pense, comme beaucoup d'entre nous, que le *predicament* est dans le monde extérieur. Que c'est « est-ce qu'on va tuer Duncan, ou pas ? » Mais le *predicament*, clairement, c'est eux-mêmes, c'est qu'ils sont leurs propres pires ennemis.

Et souvent on voit ça dès le début. Dès les premiers mots d'Othello *« Rengainez vos claires épées ; la rosée va les rouiller »*[70]*,*on pense « ah ouais… », puis après on se dit « *mais en fait les vrais soldats ne parlent pas comme ça ».* Même, en fait, quand on voit un film où quelqu'un parle comme un gros dur et c'est super cool, on se dit « *oh c'est pas vrai ! »* Ça met vraiment l'accent sur ce problème, comment Othello se voit.

De la même façon la première réplique de Hamlet « *un peu plus qu'un parent, moins que tendre pourtant »*[71] attire notre attention sur le fait que Hamlet est ce fils étrange, un peu à l'écart, qui essaie d'attirer l'attention, qui essaie d'être drôle, mais personne ne rit à ses blagues parce qu'elles ne sont vraiment pas drôles – mais il essaie quand même, il espère que les gens vont rire. Shakespeare sait faire des bonnes blagues quand il veut, mais cette réplique là peut mettre légèrement mal à l'aise. Et petit à petit, on rassemble les morceaux et on comprend pourquoi il n'a pas été élu Roi du Danemark.

Lucie
Donc, dans une pièce, tous les personnages rencontrent le danger, des situations pleines de danger, et tout ce qu'ils font est en réaction à ça.

Declan
Oui. L'autre chose très importante c'est que, plus on pense au *predicament*, plus on rétrécit, plus on devient petit en comparaison.Et là encore, la chose importante que nous adorons oublier, c'est que nous n'aimons pas ça. Nous sommes de plus en plus impuissants, à l'échelle du *predicament.* Le *predicament* domine et les personnages rétrécissent. Mais nous n'aimons pas rétrécir, et nous luttons contre, que ça nous plaise ou pas. Pour commencer une scène, se rendre compte du *predicament* peut agir comme une décharge électrique sur un acteur. Une fois qu'on a vu le *predicament,* qu'on s'est rendu compte qu'il va vous engloutir, ça marche. Et c'est dommage

[70]Otello, I,2, traduction Léone Tessandier, édition bilingue Bouquins, Robert Laffont
[71]Hamlet, I,2, traduction Michel Grivelet, édition bilingue Bouquins Robert Laffont

d'avoir la corde au cou avec les « motivations ». Nous préférons penser aux motivations parce que nous détestons rétrécir. Elles nous donnent une apparence de contrôle : Je fais ça parce que je veux le faire. Mais au théâtre, une grosse partie de notre travail est de partager ce que les humains préfèrent nier. Nous n'aimons pas regarder le *predicament* parce qu'il nous fait nous sentir tout petits.

Un autre mot intéressant ici c'est mot « cool[72] », et ce que ça veut dire d'être *cool*. C'est comme si on se donnait la peine de rien. Comme si on était celui ou celle qui fait tout à son propre rythme ; qui ne transpire pas beaucoup ; qui n'a besoin de rien -très très important, ce concept, « n'avoir besoin de rien ».

Donc nous voulons nous assurer que nous sommes de la même taille ou même plus gros que les problèmes que nous allons rencontrer. Mais un scénario écrit à partir de ça serait barbant – les films dans lesquels les gens font face à des problèmes qu'ils peuvent surmonter sont très barbants. C'est vrai, un film qui met en scène des gens qui font face aux choses sans effort, c'est vraiment un film d'action barbant.

En fait c'est le combat -voir les gens faire face à ce qui leur tombe dessus, cette chose plus grosse qu'eux, et la situation qui va toujours plus vite qu'ils n'aimeraient, et qui les met toujours hors de leur zone de confort. C'est très important. C'est pourquoi Othello aimerait se convaincre et convaincre les autres (notez bien) qu'il est bien installé dans sa zone de confort -qu'il est adulte, posé, puissant, qu'il peut dire des choses « cool » en entrant en scène, qu'il est le chef -**mais c'est faux !** C'est un gamin qui a trop peur pour jeter le mouchoir de sa maman. Ce qui reste discutable, c'est à quel point Othello lui-même s'en rend compte.

Lucie
Je me tourne vers vous, Nick. Une grosse partie de votre travail de scénographe consiste à façonner l'espace autour des personnages. Comment cette idée du *predicament* influence -t-elle votre façon de penser l'espace ?

Nick
Je crois que le *predicament* réside pour beaucoup dans l'espace. C'est très concret, mais c'est souvent souterrain, hors de la vue, et de temps en temps il arrive qu'on voie comme un gros dos noir émerger de la surface de l'eau. Et ça deviendra apparent sans doute pendant la pièce, au moins aux spectateurs, même si les personnages ne se rendent finalement pas compte de ce qu'est leur *predicament.*

Je pense aux *Trois Soeurs.* Pour elles, le *predicament* est énorme. Elles sont coincées dans une

[72]Ndlt : je choisis de garder le mot anglais passé dans la langue française, car il me semble garder ici le même sens que dans la langue originale.

petite ville. Elles se voient comme des jeunes femmes raffinées, mais elles n'ont pour seules distractions que des goûters avec des soldats de pacotille. Au cours de la pièce, on se rend compte que le frère est un joueur, qu'il a hypothéqué la maison, et on ne sait plus bien à qui cette maison appartient. Le *predicament* est dévoilé au fur et à mesure. Elles ne se rendent sans doute jamais compte de sa nature, mais il existe, ça alors oui il existe. Énorme, sous la surface de l'eau. Elles l'aperçoivent de temps en temps, mais il est gigantesque, immuable et partout dans l'espace.

Declan
Il faut que le spectateur ait une idée de l'immensité du *predicament.* Mais il n'a pas besoin de savoir ce que c'est. Il n'y aura pas de récompense pour le plus futé. Peut-être qu'on remarque que les Macbeth et les Prozorov se bercent d'illusions. Mais il serait hâtif de penser que nous savons pourquoi. Une grande pièce nous aide à pousser cette porte imposante et nous allons peut-être comprendre que, bien que nous soyons différents, nous ne sommes pas si différents que ça. Nous allons peut-être nous découvrir de la compassion pour ces gens là, et peut-être même pour nous mêmes.

Lucie
J'ai l'impression que toutes les idées dont nous avons discuté dans les derniers épisodes de ce podcast s'influencent les unes les autres. Le *predicament* éclaire l'espace, et inversement.

Nick
Oui, tous ces éléments -les seuils, le *predicament*, la rencontre- sont tous imbriqués les uns dans les autres, comme des tagliatelle ou des spaghetti. Ils sont inséparables les uns des autres. C'est trompeur de les prendre séparément les uns des autres et de parler d'une chose à la fois, parce qu'ils sont tous enchevêtrés comme dans un grand écheveau de laine.

Lucie
C'est ça. Declan, on dirait bien que ce dont nous parlons aujourd'hui est aussi relié à ce que vous disiez dans le sixième épisode, à propos de la terreur[73]comme clé pour comprendre la motivation d'un personnage. Donc, découvrir ces forces négatives que sont la terreur, le danger, le péril ça va vraiment nous aider à créer de la vie sur scène.

Declan
Oui, et même je crois que si vous pensez qu'il n'y a pas de notion de terreur dans une pièce, regardez-y à deux fois. Si vous ne trouvez toujours pas, changez de pièce, celle-ci n'est pas pour vous.

J'ajoute que : une oeuvre d'art, ça n'existe pas. Il n'y a que des *actes* artistiques, et au cœur de chaque aspect de l'art il y a la connexion entre les gens, facilitée par l'artefact lui-même. Un

[73]Voir note 62 p.97

poème, une chanson, un spectacle. Donc l'acte du théâtre n'a pas lieu soit sur scène soit dans le public, il a lieu *entre* la scène et le public. C'est une chose très très importante à garder en mémoire.

Si vous achetez un Caravage des milliers de livres sterling, et que vous l'enfermez dans la coffre d'une banque, ce n'est plus une œuvre d'art, jusqu'à ce que quelqu'un, le regardant, lui insuffle une nouvelle vie. Alors, entre le tableau et la personne qui le regarde, l'acte artistique renaît. Il nous faut donc faire une distinction importante entre une *œuvre* d'art et un *acte* artistique, et comprendre que nous sommes tous, en réalité, dépendants de la personne qui nous observe.

Lucie
Un autre mot que vous utilisez souvent en parlant du *predicament,* c'est le mot *rencontre*[74]*,* comme dans *rencontrer le predicament .* Comme vous l'avez dit, les mots sont des outils imparfaits. Mais qu'y a t-il dans ce mot, le mot *rencontre,* qui éveille votre imagination quand vous pensez à des pièces ?

Declan
Il y a deux façons de penser la rencontre en ce qui nous concerne, deux façons importantes mais différentes. L'une est donc la rencontre du personnage avec le *predicament*. Mais il y a l'autre rencontre, celle que vit le public pendant qu'il regarde l'acteur en train de jouer ça pour eux.

La première chose que je devrais dire, c'est ça : la chose la plus importante dans une rencontre, c'est que ce que nous voyons nous voit aussi, ça marche dans les deux sens. C'est ce qui arrive quand on regarde un bon spectacle de théâtre (ou un bel ouvrage d'art ou même quand on a une bonne conversation ou une réunion satisfaisante avec des gens) : on voit, mais on est *vu en retour.* Et être vu nous effraie. C'est une des raisons pour lesquelles, par exemple, tomber amoureux peut nous sembler si effrayant, parce que nous avons peur d'être vus.

La rencontre la plus importante est notre rencontre avec nous-mêmes. Je suis moi-même dans l'espace, il faut que je me voie. Et la raison pour laquelle il est si crucial que je me voie, c'est parce que je suis en grande partie mon propre *predicament.* Je dois accepter ça autant que possible, avec une marge de tolérance du fait que je ne le verrai jamais intégralement, parce que de grands pans de moi-même me resteront mystérieux.

La rencontre avec soi-même est au cœur de toutes les grandes pièces. Les personnages rencontrent quelque chose et cette rencontre avec quelque chose d'autre les fait se voir eux-mêmes. Nous pouvons penser à un personnage rencontrant un *predicament* et comment il en est transformé. Hamlet, Othello, Macbeth, chacun à sa manière doit rencontrer un *predicament.* Ils voient tous quelque chose, mais de quelle manière est-ce que ce quelque chose les voit en

[74]En anglais Encounter, voir note 2 p.7

retour ? Et bien, dans chacun de ces cas, ils se désagrègent -ils se désintègrent en un délire de questionnements à eux-mêmes. Leur personnalité subit un déformation complète après qu'ils aient vu cette chose extrême. Ils n'en sortent pas intacts. Ils ne conservent pas leur intégrité entière. Maintenant et pour toujours ils sont transformés, et nous sommes les témoins de ce changement parce qu'ils viennent d'affronter une chose extrême (*le predicament,* si vous voulez).

Mais il y a encore une autre manière de penser la rencontre.C'est la plus importante, c'est notre rencontre avec la pièce. Quand nous allons au théâtre, je crois que ce qui se passe c'est que nous voyons un individu qui affronte le *predicament*, quel qu'il soit. Mais à la fin, si ça marche bien, bizarrement c'est nous -mêmes que nous rencontrons. Parce que nous commençons à nous dire « *quelle part de moi est-ce que j'apporte dans cette situation ? Quelle est ma part à moi là-dedans ? Combien de moi est là-dedans ? »* Et on se retrouve dans une situation peu confortable et douloureuse parce que nous devons nous demander *de quel endroit nous regardons les choses.*

C'est comme le chat de Montaigne -Montaigne aimait beaucoup jouer avec son chat. Mais un jour il s'est dit : « est-ce que c'est ça ? Ou bien est ce que c'est le chat qui joue avec moi ? » Je crois qu'une œuvre d'art réussie a la capacité de nous accaparer, d'une certaine manière, nous impliquer, puis nous demande de nous regarder en train de « voir ». Puis nous demande « qu'est-ce que tu fais là ? » L'art n'est pas là pour nous caresser dans le sens du poil. L'art n'est pas là pour aider au statu-quo. L'art interroge, il est actif. Il n'est pas indolent. L'expression « art décoratif » est un oxymore.

Bien souvent, quand nous regardons ou quand nous sommes regardés, nous éprouvons le besoin de corriger légèrement la position de nos pieds, pour nous assurer que nous sommes positionnés au mieux pour bien voir. Comme on dit en Irlande avec beaucoup d'affection, « lève-toi jusqu'à ce que je te voie ». C'est très salutaire. Quand nous sommes vus en retour, nous avons souvent besoin de bouger légèrement pour nous sentir plus à l'aise.

Quand Macbeth entre en scène avec « *si, une fois fait, c'en était fait...* »[75], il nous parle comme si nous étions ses meilleurs amis, il bavarde comme avec ses confidents. Ça nous flatte. Mais au bout d'un moment on se rend compte qu'il parle de quelque chose d'abominable, de tuer un vieil homme, et nous sommes là au milieu. Nous devenons un acteur de ce qui est en train de se passer, nous avons été manipulés. Puis un peu plus tard, nous vient la pensée écœurante qu'on ne peut pas rester en dehors. Peut-être bien que nous faisons partie de ce système. Où suis-je dans tout ça ? Où suis-je quand Macbeth me dit tout ça ? C'est un des grands effets de l'art. L'art nous implique. C'est pourquoi l'art sera toujours plus profondément politique qu'un slogan.

[75]Macbeth I, 7 traduction Jean-Claude Sallé

Lucie

En quoi pensez vous que cette idée de la rencontre du *predicament* peut influencer le jeu de l'acteur en répétition ?

Declan

Il est essentiel d'accepter une chose : c'est que l'acte théâtral consiste à regarder quelqu'un qui rencontre le *predicament.* Quelqu'un d'autre. Mais bien vite, nous éprouverons le problème nous-mêmes. Comme je le disais, s'il n'y a pas de *predicament*, il n'y a pas de pièce. Le *predicament* n'est pas nécessairement une *action* dramatique. Ainsi, pour moi, une des plus grandes scènes de Shakespeare est une scène extraordinairement postmoderne. C'est une scène sans pratiquement aucune action dramatique. La scène entre Desdémone et Émilia quand elles bavardent dans la chambre avant l'arrivée d'Othello. Il ne se passe rien dans la scène. Je veux dire, il y a quelques répliques comme « *Ôte cette épingle* [76]». Alors bon, je l'ai mis en scène plusieurs fois, et chaque fois Émilia déshabillait et préparait Desdémone pour la nuit. Ce n'est pas obligatoire, ça pourrait être traité de plein de manières différentes.

Dans un sens, il ne se passe rien dans cette scène, mais bon sang, le public ressent le *predicament* jusque dans ses tripes. Et quand Desdémone dit « *les yeux me piquent, n'est-ce pas signe de larmes* ? », on en est malades. Ensuite elles parlent des hommes, elles parlent beaucoup des hommes, mais bientôt un homme très violent va entrer dans la chambre, et nous, dans le public, nous le savons très bien – mais Émilia et Desdémone, les personnages en scène, le savent aussi peut-être, ou peut-être ne savent pas. Elle sont horriblement coincées entre chien et loup, entre savoir et ne pas savoir. La scène se poursuit sans action dramatique, mais avec l'omniprésence de ce *predicament.* Ceci est pour moi la preuve que l'essence du théâtre est dans le *predicament,* pas dans l'action.

Prenons par exemple « *Oh les beaux jours* » de Beckett. Ça commence avec Winnie, elle bavarde gaiement et nous dit que la journée est magnifique. C'est très très joyeux, et les premiers mots « encore une journée divine ! » Puis nous remarquons qu'elle est enterrée dans le sable jusqu'à la taille. Là on peut se demander « en quoi est-ce que ça peut être divin ? » Mais si on passe à côté, on continue jusqu'à l'entracte, là on va boire un verre et quand on revient on se rend compte qu'elle est enterrée dans le sable jusqu'au cou. Et on se rend compte qu'elle est dans une situation qui se dégrade, un faisceau de circonstances qui empirent. Un *predicamen*t. Ce n'est pas neutre, le sable monte et l'enfouit. Dans « *Oh les beaux jours »,* ce n'est pas l'action dramatique qui nous accroche, c'est notre rencontre avec le *predicament.*

On en parlera plus tard, mais il arrive qu'on utilise la « compréhension » comme défense contre l'expérience. Les sentiments peuvent faire mal. Comme dans la plupart des grandes pièces, la

[76]Othello IV, 3 traduction Léone Teyssandier

menace dans « *Oh Les Beaux Jours »* est à la fois simple et évasive. Comme un fantôme. Bien sûr nous pouvons nous inquiéter de « sens » et de symbolisme, mais c'est peut-être une feinte pour éviter l'horrible simplicité de la pièce. L'image la plus prégnante et la question la plus dérangeante : « *dans quel tas de sable suis-je enterré , moi ? Sur quelle terre ferme suis-je ? »*

Vous savez, il n'y a même pas besoin d'un acteur dans le champ ou sur scène. Je me rappelle d'un film des années 50 je crois, un film en noir et blanc sur le Titanic, «*Atlantique, Latitude 41°* » avec Kenneth Moore. Dans une scène, les passagers de première classe qui viennent de dîner sont montés à l'étage, on les entend danser. Et puis on entend le bruit d'un choc étouffé, mais aussi toujours la musique au loin qui continue. Et là...on voit juste le chariot des fromages qui glisse doucement d'un bout de la salle à manger vide à l'autre. Et nous, le public, avec le recul, on se dit *« oh mon dieu , c'était le bruit de l'iceberg ! ».* On ressent un peu de malaise, pourtant il n'y a personne dans le champ, aucun être humain. Il n'y a que nous et le *predicament.* C'est un exemple très clair de ce qui se passe dans beaucoup de pièces. On entend les gens qui s'amusent et dansent à l'étage, mais on voit le chariot des fromages traverser seul la pièce.

Lucie
L'un dans l'autre, on dirait que cette idée de le rencontre avec le *predicament* est une autre manière d'aborder et d'éclairer une pièce.

Declan
J'espère vraiment que des mots comme *predicament* vont suggérer quelque chose à l'acteur ou à l'artiste, qu'ils leur donneront un sentiment de liberté, au contraire d'une technique qu'il faudrait appliquer, vous voyez, une analyse étape par étape qui vous mènerait au succès. Ce ne sont pas des idées magiques, mais mieux que de les comprendre, on peut les laisser nous *hanter.* Des mots comme *predicament, terreur, rencontre, espace,* ne doivent pas être considérés comme des monuments. Ce sont plutôt des indicateurs, des balises.

Lucie
Dans cette partie de notre émission, nous étudions de plus près une scène ou une pièce pour tenter d'étayer notre sujet. Aujourd'hui nous allons parler de la scène 5 de l'acte V de *Macbeth*, un des nombreux moments bouleversants de cette pièce. Après qu'il ait assassiné non seulement le roi mais aussi son meilleur ami Banquo et la femme et le fils de son rival Macduff, Macbeth et sa femme ont commencé à s'effondrer, torturés par ce qu'ils ont fait. Dans cette scène, Macbeth découvre que Lady Macbeth s'est suicidée, cependant qu'une armée vengeresse s'approche du château. Il prononce alors une tirade dans laquelle il constate la futilité extrême de la vie. Pendant cette saison de notre podcast, nous avons découvert que Nick est acteur dans l'âme. Nick, est-ce que je peux vous demander de nous rejoindre et de lire cette magnifique tirade de Macbeth ?

Nick

Elle serait morte un jour ou l'autre. Un moment serait venu où ce mot eût été dit. Demain, et puis demain, et puis demain encore, À pas menus avancent, coulant de jour en jour Vers l'ultime syllabe des annales du temps , Et nos hiers n'ont tous éclairé que des sots Sur le chemin qui mène à la mort poussiéreuse. Éteins toi donc, brève chandelle ! La vie n'est qu'une ombre qui passe, un pauvre acteur Qui parade et s'agite pendant son temps sur scène Et puis qu'on n'entend plus. C'est un récit conté Par un idiot, rempli de bruit et de fureur, Qui ne signifie rien.[77]

Lucie

Magnifique, merci Nick. Declan, qu'est ce que ce monologue nous dit du *predicament,* tandis que Macbeth affronte enfin la situation qu'il a lui-même créée ?

Declan

Dans un sens, c'est un monologue d'école. Macbeth affronte le *predicament.* Il affronte la fin, et il rencontre quelque chose comme ce qu'il croit être « la Grande Vérité ». Mais c'est une erreur de penser que les héros des tragédies apprennent quelque chose pendant les pièces. En un sens il termine comme il a commencé, parce que *« demain, et puis demain »* ne parle que de désespoir. Il chie sur la vie, en disant que la vie est un récit conté par un idiot. On pourrait dire, 'dis donc Macbeth, ce n'est pas obligatoirement comme ça. Nous sommes désespérés, oui, mais nous devons nous ressaisir, nous secouer, bien souvent nous pardonner, et faire mieux le lendemain'. Mais ça, Macbeth ne le fera pas. Il se laisse complètement aller à son désespoir.

Lucie

J'ai l'impression aussi que c'est connecté à ce que vous disiez tout à l'heure, que le *predicament* est énorme et que le personnage a tendance à rétrécir face à lui.

Declan

Oui, Macbeth est tout tout petit face au *predicament.* C'est dans la nature du *predicament* : le Titanic est plus grand que les passagers. Ce qu'il a fait, l'accumulation de ses actes, la souffrance qu'il a causée, tout ça c'est bien plus grand que lui. Ça le rend petit. Mais à la fin, il va minimiser le *predicament* humain et dire que la vie n'a pas de sens.

Il va nous forcer à intégrer son équipe du désespoir. Mais comme bien souvent avec Macbeth, il parle mieux qu'il pensait . Il voulait dire quelque chose de cynique et ordurier, mais les mots

[77]Macbeth, V,5, traduction Jean-Claude Sallé

sortent lourds d'un sens profond. C'est le genre d'homme qui pourrait clamer partout qu'il ne ressent rien, mais il a la larme à l'œil. Il ne contrôle pas du tout son inconscient, comme personne d'ailleurs. Et comme nous tous, il essaie de contrôler la façon dont il nous parle. Mais la profondeur de « *Vers l'ultime syllabe des annales du temps »* nous atteint.

Il voudrait avoir l'air brillant, nonchalamment dénué d'espoir. C'est comme s'il courait partout dans une pièce sombre éclairée seulement encore par quelques bougies, et qu'il les soufflait l'une après l'autre devant nous en criant « voyez, je suis maître de ma situation, c'est moi qui souffle les bougies. C'est moi qui appuie sur le bouton ! Regardez je souffle encore une bougie ! ». Mais la texture même des mots raconte une tout autre histoire, et nous fait de la peine pour lui. Sans doute juste le contraire de ce qu'il voulait. Si seulement peut-être il s'était laissé aller à ce qu'il ressentait... mais bien sûr c'est impossible.

Lucie
Est-ce que vous diriez alors que, dans ce monologue, Macbeth se trahit lui-même? Il essaie d'être cynique et dégagé à propos de ce terrible *predicament* de la vie, mais la langue poétique très riche s'échappe et trahit la profondeur gigantesque des sentiments humains et de la peur sous-jacents . Elle trahit son combat désespéré pour s'accrocher à quelque chose, pour se persuader de contrôler cet ensemble de circonstances terrifiantes et incroyables qui le sont d'autant plus que c'est lui-même qui en est à l'origine. C'est un numéro de déni et de contrôle magnifique et pitoyable.

Declan
Il tente de faire passer sa fin minable pour héroïque. Mais ce qui me semble vraiment tragique dans *Macbeth* c'est l'énorme penchant que Macbeth et Lady Macbeth ont pour l'amour, qui voudrait s'exprimer, mais qu'ils essaient d'étouffer pendant une grande partie de la pièce. L'amour rédempteur qu'ils portent en eux mais dont ils décident qu'ils doivent s'amputer. Et ça les épuise. Ce ne sont **en aucun cas** des psychopathes sans empathie. Ils musellent l'amour, mais l'amour persiste à s'exprimer. Il s'exprime dans les images d'enfants, toutes sortes d'images qui leur viennent. Même je crois dans la diction dans ce monologue, on sent qu'il veut l'amputer, l'amputer, le contrôler, contrôler cette pulsion d'amour. Je trouve ça bouleversant.

Lucie
Nick, quand vous avez travaillé ensemble sur votre Macbeth, est-ce que ces idées du *predicament* ont influencé les images scéniques que vous avez composées avec les acteurs ?

Nick
Oui. À l'annonce de la mort de la reine… en fait, elle était assise sur ses genoux, je crois, en scène, alors qu'on savait qu'elle était morte. Puis c'était l'annonce de sa mort, et là elle se levait et se dégageait de lui, et on comprenait que dans un sens, leur terrible *predicament* à tous les deux,

c'était leur relation, leur mariage. Leur relation leur était absolument essentielle, et pourtant tous leurs actes la mettaient à mal. Leur complot de l'assassinat marquait la fin de leur relation. Ce simple mouvement me semblait donc exprimer ce *predicament* profondément terrifiant.

Lucie
Voici la partie de notre émission où nous répondons aux questions des auditeurs. La question d'aujourd'hui découle du sixième épisode, *Pourquoi nous faisons ce que nous faisons.* Un auditeur demande : si la terreur est si énergisante pour une scène, en quoi l'espoir et les émotions humaines positives peuvent-ils stimuler les comportements humains ? Pensez-vous que la joie puisse être le moteur d'une pièce ?

Declan
Oui, c'est bien possible. Je suis personnellement convaincu qu'il y a toujours de l'amour quelque part, et toujours de la joie. Ces deux choses font partie des choses qui nous poussent à l'art, et en premier lieu au théâtre.

Mais souvenez-vous, je ne parle pas de « Vérité », je parle de ce qui est utile, et il est plus utile de « jouer » la perte de l'amour que l'amour lui même. Beaucoup de Roméos s'épuisent à montrer la joie dans la scène du balcon. C'est une attitude beaucoup plus humaine d'étouffer cette joie parce qu'on a peur de la fin de ce moment joyeux.

À la place de la joie, c'est la terreur de la perdre. C'est là qu'on trouvera de l'énergie. J'ai découvert que quand on essaie de montrer des émotions positives, n'importe lesquelles, on s'épuise très très vite. C'est pour ça je crois que Milton trouvait plus facile d'écrire sur Satan que sur les anges du Bien. Le côté négatif nous pousse inévitablement au conflit. Il ne faut pas avoir peur du négatif ni du conflit. Ce n'est que dans le conflit qu'on comprend qui on est, l'organisme vivant ne reconnaît ce que c'est que quand il entre en conflit avec quelque chose . Et puis l'essence de la vie, c'est la friction, et la friction implique une certaine dose d'inconfort. Prendre les choses à cet endroit est plus utile. Le fait qu'il ne peut pas y avoir d'amour sans perte ne nous fait pas plaisir dans la vraie vie, mais c'est très utile pour l'acteur. L'art ne traite pas du monde que nous aimerions, mais de notre monde.

Bien évidemment je ne me pose pas en donneur de vérité . Mais c'est une question très intéressante. Dans quelle mesure des émotions profondément positives nous aident-elles ? Je ne crois pas qu'elles nous aident du tout. Du point de vue concret, j'entends. Pour ce que ça vaut, je dirais que je pense que la joie existe, que l'amour existe, que l'espoir existe. En tant qu'individu, je crois même que ce sont des dons spirituels très forts. Mais mon boulot, je crois, c'est d'aider. Et je pense que montrer le positif n'aide jamais beaucoup. C'est beaucoup plus utile d'essayer d'empêcher le négatif.

De toutes façons, imaginez un texte qui ne parlerait que de gens heureux en permanence. Il n'aurait pas d'intérêt.

Cependant je suis arrivé à ça après des décennies de tentatives et d'erreurs dans mon travail. J'en suis arrivé à la conclusion que, si on joue une scène d'amour pour la joie seulement, en essayant de trouver l'amour d'un personnage pour l'autre, ça ne fonctionne pas vraiment. Ça part en bouillie, ça devient vite mièvre. Il faut toujours une limite, il nous faut le négatif *« ne me quitte pas, ne me trahis pas, ne me laisse pas tomber, que ce moment dure à jamais, ne laisse pas se terminer ce moment »* Quand on trouve le négatif, ça marche. Du coup je crois que le mot impossible à jouer est « oui », à moins d'avoir eu un « non » devant. Dans *l'Acteur et la cible*, il y a tout un passage sur le fait que tous les textes disent non. Je le pense toujours. Même si vous devez dire « oui », il faut trouver le « non » qui vient juste avant. Autrement dit « non, je veux dire oui », parce qu'on a besoin de cette friction pour apporter de la « vie. » Sans conflit, pas d'existence.

Épisode 9
Personnage et processus

Lucie
Bienvenue au podcast de Cheek by Jowl, « Not True, but Useful ». Aujourd'hui, neuvième épisode, « Personnage et Processus »

C'est Lucie Dawkins, et je vous propose dans ce podcast une série d'entretiens avec Declan Donnellan et Nick Ormerod, co- directeurs artistiques de la compagnie Cheek by Jowl. Depuis le début de leurs 40 ans de collaboration qui les a vus voyager à travers le monde, ils ont élaboré une philosophie créative qu'ils décrivent comme une approche « pas vraie, mais utile » de la vie et du théâtre. Aujourd'hui je suis avec Declan Donnellan, et nous allons parler de la façon dont on peut réfléchir à la construction d'un personnage pendant les répétitions. Bonjour Declan.

Declan
Bonjour Lucie

Lucie
Nous enregistrons cette émission au début du mois de mois de juin de ce confinement dû à la Covid 19, et la grande question qui agite le monde du théâtre aujourd'hui est : à quoi ressemblera le théâtre après tout ça, et comment pourrons-nous surmonter cette menace sans précédents qui pèse sur le spectacle vivant ? Qu'en pensez-vous ?

Declan
Nous n'avons aucune idée de ce que va devenir la structure économique du théâtre subventionné, ou même de ce que va devenir le théâtre privé après cette crise. Et nous devons élever haut la voix pour que le gouvernement soutienne les structures grandes ou petites du monde de l'art, c'est très important. Faisons-le avec passion. Ce ne sera pas facile. Il faudra aussi se battre sur le terrain économique, en mettant en avant par exemple que le théâtre est bon pour le tourisme, tous ces arguments sont importants. Mais le théâtre est également très important pour la santé mentale des gens. Comme tous les autres arts, le théâtre est une illusion . Une illusion est complètement différente d'une hallucination. L'art est une illusion. C'est le théâtre qui nous permet de retourner, même brièvement, dans un monde plus réel. Le problème,c'est que le monde qui se transforme devient de plus en plus hallucinatoire. Ça a toujours été. Les Grecs anciens le montraient déjà. Mais aujourd'hui c'est pire, je crois, d'après ce dont nous faisons l'expérience aujourd'hui. L'internet fait des progrès techniques qui pourraient aussi favoriser nos penchants hallucinatoires. De l'autre côté, l'art est un moyen de retourner au réel. C'est pourquoi nous en avons vraiment, vraiment besoin en ce moment.

L'art est une évaluation géante de la réalité.

Lucie
Aujourd'hui nous allons nous concentrer sur la construction d'un personnage, un épineux problème au cœur du processus théâtral. Comment un acteur fait-il pour se mettre dans la peau de quelqu'un et l'incarner en scène ? Et comment peut-on l'aider pendant les répétitions ? Declan, qu'en pensez-vous ?

Declan
« Personnage » est un mot qui peut faire peur, je crois. C'est parfois un accessoire redoutable pour effrayer les acteurs : « mon personnage ne ferait pas ça » « est-ce que mon personnage pourrait faire ça ? » En période de stress, ma personnalité [78] n'est plus apte à saisir mon personnage. La première chose dont il faut se souvenir est que le personnage n'existe pas – si on parle du personnage comme d'un état. Ceci repose sur une règle très, très importante . J'espère que je ne vais pas vous assommer avec trop de règles, mais ici il y en a une :

L'état n'existe pas. Il n' y a que des processus.

Dit comme ça, il nous manque un *predicament,*[79] mais nous allons ajouter les six mots magiques : « **et ça ne nous plaît pas ».** Négliger ces six mots, ou les prendre pour acquis, n'apporte que le désastre.

Ici, le problème, c'est que nous *aimerions* qu'il y ait des états. Mais nous savons que nous ne sommes là que temporairement. Nous savons que tout est dans un processus de croissance et de dégradation. Tout ce qui vit doit mourir. Nous le savons bien, *et ça ne nous plaît pas.* Donc notre problème ne vient pas de « nous devons mourir », mais bien de « et *ça ne nous plaît pas ».*

L'idée que quelqu'un est, ou même peut être un personnage, est délirante. Au début de la pièce, Macbeth dit une chose très intéressante : « *ébranle tant l'unité de ma nature humaine »*[80]*.* Mais enfin Macbeth, quelle « *unité de ma nature humaine » ?* C'est comme s'il avait eu le droit d'être quelque chose, et que les prophéties l'avaient dérangé et dépouillé de son droit inaliénable à être 'quelque chose d'unique et d'authentique'. Il est très important de comprendre que nous ne sommes pas qu'une seule chose, nous sommes tous potentiellement beaucoup de choses différentes.

On ne fait pas toujours cas de l'aspect le plus important du jeu d'acteur. En fait, l'acteur fait en scène quelque chose de révolutionnaire : il proclame « *quelquefois je joue à être moi, mais*

[78] Jeu de mots difficile à traduire en français : Le mot anglais « Character » désigne aussi bien le caractère, la personnalité, que le personnage.
[79] Voir note 3
[80] Macbeth I,4 , traduction Jean-Claude Sallé

maintenant je vais jouer à être quelqu'un d'autre. » C'est le moment précis de cette action de la transformation qui est si bouleversant. Et d'une grande salubrité, parce qu'il faut absolument nous délivrer de ces fantasmes d'authenticité qu'on nous vend sans arrêt. Et nous devons accepter que nous pouvons être beaucoup de choses différentes, et c'est ce que l'acteur joue devant nous et c'est pour ça qu'il est si précieux. Nous pouvons tous être toutes sortes de choses. Ce qui ne veut pas dire que nous sommes des menteurs – quoiqu'en pensait Platon. Platon pensait que les acteurs étaient des menteurs professionnels, et ne devraient pas avoir le droit de vote. Mais nous sommes tous tant de choses différentes, ça nous blesse et ça ne nous plaît pas, parce que nous n'aimons pas envisager que nous sommes mobiles, ce qui pourrait bien signifier que les choses ont une fin. Ça pourrait signifier que, moi aussi, j'aurai une fin.

On voit bien comment la morale peut être utilisée pour nous laisser dans l'ignorance. Comme le dit Maigret, on n'apprend rien si on garde un état d'esprit moralisateur. Une de ces critiques moralisatrices voudrait que les gens qui sont une seule chose, c'est bien, les gens qui sont plusieurs choses, c'est mal. Donc Iago est 'mauvais' parce qu'il 'joue le méchant.' Mais Othello, lui, pense qu'il est/ou voudrait être « une seule grande et belle chose ». Sauf que ça ne marche pas, et son fantasme d'être une seule chose le détruit.

Nous commençons plus ou moins notre vie avec le beau mensonge apaisant de maman : « *je te vois, tu me vois* ». Ce qui présuppose que *je* suis constant, *tu* es constant, et *voir* est constant. Trois constants immuables. *Je, te, vois.* (ce qui sera remis en question plus tard avec le jeu plus sophistiqué du « *tu me vois, maintenant tu ne me vois plus »)*

Nous ne serions sans doute pas très reconnaissants à une mère qui nous dirait la vérité vraie, c'est à dire « je te vois, mais tu dois te rappeler que je change constamment, que tu changes constamment, et notre sens de la vue change également » Nous ne serions pas reconnaissants à une mère de nous dire la « vérité » logique et raisonnée. Alors c'est à nous d'entreprendre ce travail difficile qui sera de nous arracher à cet endroit réconfortant mais illusoire. Ça peut prendre des années, des fois même on n'y arrive pas. Et pourquoi pas ? C'est un endroit très agréable, un endroit très stable où rien ne change jamais. En grandissant, nous sentons encore son attraction. Donc, quand plus tard on tombe amoureux, on s'en rend compte souvent parce que la présence de l'autre nous rassure.

Mais alors, en quoi est-ce que tout ça influe sur nous ? Il serait tout à fait imprudent de dire en voyant quelqu'un « je connais bien son type de caractère, je l'ai démasqué, je sais ce qui le fait vibrer ! » C'est impossible à savoir, car chacun de nous est un éventail de choses différentes. Nous ne pouvons pas nous congeler dans une espèce d'unicité immuable.

Je pense que personne ne connaît mon caractère mieux que moi, mais dans des circonstances extrêmes, je ne sais même pas ce que je serais capable de dire ou de faire. Je ne sais pas.

J'espère que je me conduirais bien, et je crains que non. Mais je ne sais vraiment pas. Il n'y a pas de *predicament* si on n'ajoute pas le « *et ça ne me plaît pas ! »*

Répétons-le (comme toujours : ce n'est pas vrai, mais c'est utile, ce n'est pas vrai, mais c'est utile) : une chose utile qu'on peut dire sur Macbeth et Lady Macbeth, sur Othello, ou Hamlet ou le Roi Lear, c'est qu'ils ont quelque chose en commun. Quelque chose d'énorme : Ils passent leur vie à essayer de rester en un seul morceau. Autrement dit, qu'un personnage est un être humain, et un être humain est un animal qui tente de stopper sa propre désintégration. Ça vous paraît peut-être sinistre, mais je trouve cette idée très utile.

Appliquer cette façon de penser à *Les Trois Sœurs,* par exemple, peut aider à entrer dans cette pièce.

On peut évidemment soulever un certain nombre d'objections moralistes comme *« est-ce que vous êtes en train de dire que la paix n'existe pas* ? »ce à quoi on peut répondre : *« mais si, la paix c'est génial ! Et peut-être bien que la paix existe. Mais le partage d'un sentiment de paix n'est pas la première chose qu'on va mettre en scène. »*

Sur scène, on voit généralement des gens poussés dans leurs limites, des gens prêts à perdre contrôle, qui font des efforts désespérés pour rester en un seul morceau. Pas simplement pour surmonter les obstacles que leur apporte le monde extérieur, mais même et surtout pour juguler la menace de leur chaos *interne.*

Beaucoup de guerres inter-nations débutent pour tenter de contrecarrer une guerre civile. Toutes les guerres ont au moins deux fronts. La violence externe, et aussi l'agression interne, qui est souvent étouffée par de grosses campagnes de propagande . Pourquoi est-ce que c'est si important pour le « personnage » ? Et bien les humains fonctionnent comme un état, ou plutôt l'État a tendance à imiter le fonctionnement interne d'un humain. Souvent, les grandes pièces montrent cet effet de miroir.

Dans une très bonne pièce, les protagonistes utilisent une grande part de leur énergie à tenter de stopper leur propre désintégration. Je trouve ça très concret et très utile, parce que, quand on monte une pièce, ça nous donne d'emblée un bon paquet d'énergie.

« N'entrez pas avec 'l'esprit ouvert' ». Un 'esprit ouvert' est une vanité. Bon, bien sûr nous devons garder nos esprits aussi ouverts que possible, mais le meilleur moyen, c'est d'être honnête avec nous-mêmes à propos de nos à-priori. Le meilleur moyen de fermer notre esprit est d'imaginer qu'il est ouvert.

Quand on regarde des gens, il nous arrive de penser qu'on sait tout d'eux. Quelquefois dans la vie on croise quelqu'un, ou on voit quelqu'un assis dans le bus en face de nous, et on porte

immédiatement un jugement sur lui ou sur elle. Il serait peut-être utile de penser que cette personne est peut être un héros ou une héroïne qui lutte pour stopper sa propre désintégration, qui lutte pour rester en un seul morceau. Peut-être qu'il ou elle se sent en lutte pour sa survie, et ce combat lui semble épique. Et peut-être qu'on aime les récits épiques parce qu'ils semblent refléter nos vies intérieures. Même si notre vie est très humble, nous la percevrons toujours comme un combat qui est, d'une certaine manière, épique. Les récits épiques nous sont proches et n'ont rien d'une fuite vers ailleurs.

Je ne suis pas en train de dire, évidemment, que les gens dehors sont consciemment terrifiés de voler en éclats. Mais cette peur est peut-être là. En réalité nous sommes souvent surpris de comprendre in extremis que cette sensation désagréable de désintégration prochaine est déjà « prête [81]». Et plus encore, que ça ne nous surprend pas. Comme Irina, quand elle apprend la mort de Tusenbach et qu'elle s'écrie *« Je le **savais**, je le **savais** ! »*

Je pense que nos vies sont globalement plus accidentées que nous n'aimerions l'admettre. Et bien sûr nous nous le cachons à nous mêmes et aux autres en jouant le « Syndrome de l'Adulte Imaginaire ». De la même façon, les personnages ont rarement conscience de la menace de désintégration, mais si on utilise cette clé pour aborder un personnage, les richesses qui s'ouvrent à nous sont énormes. Il existe déjà une menace inconsciente chez les sœurs Prozorov ou chez Lady Bracknell ou chez Benedict et Béatrice – le colère de ces personnages implique qu'au moindre faux mouvement leur existence volera en éclats. Leur moteur c'est la terreur de la désintégration. Devoir affronter le risque énorme de perdre son identité est toujours une menace. Mais regarder quelqu'un qui est dans le *processus* de désintégration nous montre bien qu'il n'y a pas d*'état.*

Lucie
Autrement dit, puisqu'un personnage lutte pour rester en un seul morceau, ce n'est pas une chose fixe et donc définissable, mais une identité en mouvement. Définir un personnage est donc un combat perdu d'avance. Mais alors, si on ne peut pas le cerner, le problème, c'est : comment on l'aborde en répétitions ?

Declan
Il y a une chose qui ne marche pas du tout : c'est l'idée qu'un personnage est neutre tant que quelque chose d'extérieur n'agit pas sur lui. Complètement inutile pour un acteur. Au moment où on les rencontre, personnage et circonstances sont déjà pleins de problèmes. Ces problèmes vont certainement grossir ensuite, mais la page n'est jamais blanche au début. C'est moins évident dans le reste de nos vies où les enjeux sont relativement moindres. Mais plus on rencontre le *predicament,* plus ces choses s'avèrent. Elles apparaissent comme un vieux papier peint sous les

[81]Voir note 61 p.96

couches de peinture.

Concrètement, humainement parlant, nous devons tous entamer nos explorations de la pièce avec une version du « beau mensonge ».

Au début, oui, il faut peut-être commencer par la base, l'histoire toute simple, comme pendant les premiers jours d'une répétition – mais ensuite il faut en quelque sorte laisser la pièce agir sur nous, et ne pas tout le temps essayer de contrôler la pièce. Dans une grande pièce, comme Macbeth, on commence alors à voir des choses louches -comme par exemple, est-ce qu'ils complotent pour tuer Duncan ? Ou bien est-ce qu'ils *jouent à* comploter pour tuer Duncan ? Parfois on a l'étrange sensation qu'ils sont en train de se regarder jouer. C'est quelque chose de très humain.

Ce que fait Shakespeare , et qui le rend toujours moderne, c'est qu'il touche l'**in**authenticité fondamentale d'un être humain. Il ose aller jusque là. L'endroit très personnel à chacun où se dissimule tant de honte. C'est vrai pour beaucoup de personnages -comme Viola qui se nomme « *pauvre monstre* », ou elle et Iago qui disent tous les deux, de façon différente « *je ne suis pas ce que je suis* ». On a la sensation que les gens ne savent pas qui ils sont. Ils perdent leur identité. Ou bien, comme dans le film de Bunuel *Le Charme Discret de la Bourgeoisie* ; ils se réveillent un matin et ils sont sur scène ! Suis-je réel ? Ou bien suis-je en train de me regarder jouer à être quelqu'un ? Voilà en quoi Shakespeare nous touche tant, d'une façon à la fois glaçante et très chaleureuse, en fait, parce que nous nous sentons souvent moins seuls. Et finalement nous avons une plus grande capacité à entrer en relation avec les autres, avec amour, enfin j'espère.

Lucie
Il faut prendre garde alors : l'identité d'un personnage n'est pas figée. Parce que ce combat que nous menons pour tenter de définir notre propre identité fait partie de ce que c'est qu'être humain. C'est un processus qui ne s'arrête jamais.

Declan
Voilà. Il n' y a pas d'état figé. Il n'y a que du mouvement. Nous avons deux expressions aujourd'hui en anglais que je trouve très utiles. La première c'est « *he can't really hold himself together anymore",*)[82]. C'est très intéressant, et très juste, parce que ça implique qu'il existe une possibilité préalable d'explosion vers l'extérieur, et qu'on essaie de garder les choses à l'intérieur. Quand j'étais enfant, j'adorais les bandes dessinées de Superman, et j'adorais en particulier sa cape qu'il jetait sur les bombes pour encaisser l'explosion et nous mettre en sécurité. Alors je pense que cette forme de "tenir ensemble les morceaux" est très intéressante. L'autre expression que je trouve intéressante, qui est corollaire à la première est "*he's lost the plot"*[83]. Très intéressant aussi.

[82]Littéralement : il n'arrive plus à tenir les morceaux ensemble. Expression qui pourrait se traduire par « il n'arrive pas à garder son calme , cf en français : il explose
[83]Littéralement : Il a perdu le fil de l'histoire, expression qu'on pourrait traduire par : il a perdu le nord, perdu la mesure,

Revenons à Macbeth et Lady Macbeth. Ils luttent pour survivre. Je crois qu'ils luttent pour maintenir sur pied leur propre existence. Je ne pense pas qu'ils se préparent à assassiner le roi d'Écosse pour avoir une promotion, ou bien parce qu'ils convoitent quelque chose qu'ils voudraient posséder. Je ne crois pas que ce soit ça, au bout du compte. Je crois qu'ils sentent frénétiquement que, s'ils ne passent pas à l'acte, ils vont exploser. Tout ça est à voir au négatif : ils vont le tuer parce que s'ils ne le tuent pas, ils vont exploser. Et comme il est chez eux cette nuit là, c'est encore plus terrible, car ça signifie qu'ils vont véritablement exploser : s'il repart de chez eux au matin, qu'ils ne l'ont pas tué pendant la nuit, ils vont vraiment *ex*-ploser. Tout concourt à penser que, s'ils n'agissent pas *maintenant*, la catastrophe sera cataclysmique.

Lucie
Ce qui veut dire que, si on passe des répétitions entières à définir un personnage, on passe à côté de quelque chose.

Declan
On ne peut pas définir un personnage. Il est sans cesse changeant. Ça a l'air un peu austère, non ? Nous sommes sans arrêt en train d'essayer de résoudre une situation insolvable. Mais pas d'inquiétude : on peut la résoudre en partie. Et tenter de la résoudre, ou la résoudre, ou trouver des solutions temporaires, tout ça n'est pas forcément mauvais. Le danger , c'est de croire qu'on l'a résolue. On croit toujours que les choses sont dans un état stable. Mais bien entendu, on souffre ensuite des conséquences de cette hallucination. Il n'y a pas d 'état, tout est sans arrêt en changement, et la neutralité n'existe pas. Nous fantasmons la neutralité. Nous fantasmons l'immuabilité. Et nous payons cette hallucination un prix exorbitant.

Lucie
On dirait que définir un personnage, c'est comme épingler un papillon : si on l'attrape, on le tue. Comment faites-vous, alors, pour garder en vie le papillon quand vous travaillez avec des acteurs ?

Declan
Ce que je veux dire, c'est que je ne crois pas au personnage, pas comme ça. On fait fausse route. Je pense que, comme d'habitude, chercher où se situe la terreur devrait nous permettre de nous rapprocher de quelqu'un. Non pas « *qu'est ce qui les terrorise* ? », mais plutôt « *que pensent-ils qui les terrorise ?* »

Prenons Lady Macbeth. On peut se dire « elle a de l'ambition ». Mais plutôt que de jouer le positif, qui serait « oh, comme je voudrais être reine d' Écosse », il est plus utile, je crois, de travailler sur sa terreur de ne pas réussir à devenir reine d'Écosse, ou sa terreur d'être trop faible pour pousser

il est à côté de la plaque.

son mari à faire ce qu'elle pense qu'il doit faire. Le négatif est plus porteur, souvent la terreur mystérieuse et insurmontable de l'échec.

La *terreur,*[84] voilà un outil très utile pour se mettre dans la peau de quelqu'un. Nous ne pourrons jamais nous mettre complètement à sa place, mais on peut avoir de l'empathie. Et bien que nous ne puissions pas devenir eux, nous pouvons essayer de nous imaginer ce que ce serait d'être dans leur peau. Ce qui implique d'endosser leur *predicament,* et de comprendre la *terreur.*

Tout ceci sans être dans le jugement, sans être condescendant. Juste les regarder en face, d'égal à égal, horizontalement. Ça a l'air facile, mais malheureusement nous adorons être dans le jugement. C'est jouissif d'être moralisateur. Parfois même, ne pas se permettre de juger peut nous mettre en colère.

Il y a beaucoup de façons d'être bon acteur. Il y a beaucoup de façons différentes de répéter. Toutes sortes de façons – chacun doit trouver la meilleure. Je dis seulement qu'il y a un cran au dessus dans la réflexion sur le personnage. Et ce que je n'aime pas, c'est quand des mots comme « personnage », « action », « objectif », « super objectif », deviennent des choses, des choses massives qui commencent à ressembler à des états stables, et qui, à ce moment là, peuvent commencer à effrayer certains acteurs. Moi, ils me font peur ! Les mots que j'utilise, moi, comme « rencontre »[85], « seuil », « *predicament* »[86], bien sûr ces mots pourraient aussi devenir des choses statiques, des monuments aux châteaux de sable d'hier, et ça me rendrait très malheureux. Mais pour l'instant, pour moi, ils marchent, et d'une certaine manière ils m'apaisent beaucoup. Ils m'apportent de l'énergie et de l'espoir, en fait, une sensation de pouvoir respirer, et de pouvoir avancer.

Lucie
C'est très rassurant de vous entendre parler, parce qu'on dirait bien que c'est encore une idée « pas vraie, mais utile ». Pas une théorie à se rentrer dans le crâne, mais une façon différente d'aborder le travail, qui pourrait bien ouvrir nos imaginaires, en plus.

Declan
Oui, mais ce qui n'est pas rassurant du tout, c'est l'horrible principe que seuls les vrais adultes peuvent entendre, qui est que rien ne marche deux fois de suite ! Enfin, pas exactement. Donc il nous faut consolider notre bon sens et nous devons aussi nous pardonner, nous devons avoir un peu d'humour et faire un peu mieux la fois d'après. Donc, voilà, ce sont des choses qui marchent pour moi et qui m'ont permis de respirer. Ce qui est important c'est d'ouvrir un espace dans lequel on pourra respirer, et de n'effrayer ni les acteurs, ni moi-même, (ni même les auteurs ou qui que ce

[84]Voir note 62 p.97
[85]Voir note 2
[86]Voir note 3

soit d'autre) avec un trop grand nombre de concepts qui restreignent notre capacité à vivre dans un espace, et donc à y respirer.

Lucie
En approchant la fin de cette série de podcasts, il est aussi très intéressant de constater que nous avons rencontré beaucoup de mots utiles que vous utilisez en répétitions, mais jamais nous n'avons prononcé le mot *cible* , un mot que vous avez beaucoup utilisé dans votre livre *l'Acteur et la Cible.* Votre démarche est toujours en pleine évolution, c'est formidable.

Declan
Merci. C'est vrai, je n'utilise plus beaucoup le mot *Cible* en répétitions, peut-être même plus jamais. Pas parce que je pense qu'il n'est pas utile, mais parce que je me sens un peu gêné. Vous savez, Lucie, je ne parlerais de rien de ce dont on parle ici en répétitions. Il n'y aurait pas la place pendant les 5 ou 6 semaines de répétitions. Les acteurs ne me remercieraient pas, avec une échéance si proche !

Je pourrais parler de tout ça à certains acteurs, surtout s'ils jouent le même spectacle depuis des années, là je pourrais parler en termes un peu plus philosophiques. Mais je crois que c'est utile de réfléchir comme ça dans des périodes où on travaille pas, parce que ça nous remet les idées en place, et pompe un peu plus de sang dans nos veines pour quand nous reprendrons le travail… et que nous aurons donc tout ça dans un coin de nos têtes.

Disons : des fois, quand je me sens déprimé, désabusé, un peu futile parfois, quand je commence à me demander ce que je suis en train de faire, Nick me regarde et me dit parfois : « *Je crois qu'il faut vraiment que tu lises ton livre »*, parce qu'il pense qu'il est plein de bons conseils pour moi. Évidemment je ne peux pas dire toutes ces choses comme un prédicateur – il faut bien que je m'écoute. *Médecin, guéris toi toi-même !* Certaines choses me font du bien quand je me sens dans une impasse, et j'ai envie de les partager, c'est tout. Ce ne sont pas des formules magiques. Un jour, ces mots deviendront obsolètes, fossilisés. Les choses se fossilisent vraiment, alors il faut les interroger à nouveau. Peut-être qu'ils ne fonctionnent pas pour tout le monde. Moi je les ai trouvés utiles. Pas vous, peut-être. Mais voilà.

Lucie
Ça me rappelle quelque chose que Stanislavski a écrit. Que, dans ses livres, il partageait ses propres outils, mais que finalement la chose la plus utile à faire serait que chacun invente ses propres outils .

Declan
Il a tout à fait raison. Oui, c'est bien *l'esprit* de Stanislavski qui reste, et vous savez, on devrait toujours se rappeler (pour Stanislavski ou tous ceux qui ont écrit de grands textes pour nous

aider), que c'est l'esprit qui compte, pas de faire les choses à la lettre. Et chez Stanislavski, ce qui est important c'est son souffle et son amour absolu de la vie. Je crois qu'on peut tirer beaucoup plus de choses de « *Ma vie dans l'art »* que de ses autres livres. C'est l'esprit.

Pour ce qui est de l'esprit, ce qu'il dit sur pas mal de sujets restera toujours pertinent pour un acteur, mais pour ce qui est de « la lettre »… ben, je ne crois pas que le quatrième mur nous aide beaucoup aujourd'hui. Beaucoup de choses avaient un rapport avec les conditions de vie pendant la période où il écrivait, juste avant les images animées, mais elles ne sont peut-être plus aussi pertinentes aujourd'hui.

Lucie
Revenons au personnage. Selon vous, pourrait-on dire qu'une partie de la joie qu'on peut éprouver à incarner un personnage dans une pièce vient de ce qu'on ne peut pas le définir entièrement, et qu'il y aura toujours quelque chose de délicieusement mystérieux dans un personnage ?

Declan
Oui, quand nous essayons de connaître des gens un peu mieux, nous faisons facilement des généralisations. Comme dans la vraie vie, on voit un couple et des fois on se dit « *ah oui, je vois bien ce qui se passe, là* »,mais en fait on ne *sait* jamais. Nous sommes un mystère, y compris pour nous-mêmes, nous ne nous comprenons jamais complètement. Tout un éventail de choses à propos des autres nous restera toujours inconnu. Je pense quelquefois que aimer quelqu'un, c'est pour une grande part respecter son mystère.

Mais il y a des paramètres : des personnages différents font des choses différentes. Et il faut observer ce que les gens *font* réellement, plutôt que ce qu'ils disent. Voilà la chose importante pour un personnage. Vraiment, ce que disent les gens est à peine intéressant, c'est ce qu'ils font qui compte. Ce qui est vraiment passionnant, c'est le fossé entre ce qu'ils disent et ce qu'ils font. Entre « *notre grand carnage* », et l'assassinat sordide d'un vieux bonhomme dans la chambre à l'étage, il y a une grande marge. C'est la distance que nous devons tous respecter. C'est peut-être la partie centrale des personnages de Lady Macbeth et de Macbeth : ils ne regardent pas leurs actes en face. Et ils continuent dans cette même voie. Ce que dit le personnage est important, mais jamais aussi important que ce qu'il fait. Bien sûr on peut se torturer les méninges à se demander : que pensent-ils, ou bien que pensent-ils qu'ils pensent ? Ce sont des questions « légitimes », mais elles peuvent nous embrouiller. Économisons du temps et des neurones et observons ce qu'ils font en fait.

D'après ce que disent les Macbeth on peut deviner leur plus grande terreur, ceux qu' ils refusent d'être, leur terreur d'être découverts. Mais ce qu'ils font, et ce qu'ils ne font pas, voilà vraiment l'important. *Ils le tuent véritablement.*

Il y a plein de façons de commencer. Pour être rassuré, on peut commencer de façon traditionnelle, mais il faut savoir qu'au bout du compte, ce que font les personnages c'est probablement d'empêcher leur propre désintégration.

Peu d'entre nous vivent tout près de cette limite. Mais nous pouvons tous y arriver. Imaginez seulement que nous soyons tous très vulnérables. Imaginez que nous fassions partie de ce grand combat épique. Imaginez que l'énergie que nous dépensons au quotidien ne vise qu'à nous maintenir en un seul morceau. Imaginez que ceci soit un modèle de ce qu'est un être humain – est-ce que ce serait utile ? Tout ce que je peux dire, c'est oui, j'ai trouvé ça très utile.

Je crois que beaucoup de nos concepts comme «les motivations », « le personnage » « les circonstances » naissent parce que nous voulons contrôler les choses. Nous voulons les congeler en « états » reconnaissables. Quand nous allons au théâtre, nous allons voir des gens affronter quelque chose qui les dépasse et qu'ils essaient de contrôler. Oui, chaque période de répétitions sera différente. L'intuition de chaque acteur sera différente, et le metteur en scène. L'espace sera différent. Les énergies seront différentes. Il y a des mystères énormes au cœur de Macbeth et on continuera toujours à les résoudre de manières différentes. Attention seulement à ne pas penser que nous les avons résolus entièrement ! Il faut qu'on puisse en expliquer assez pour que le public puisse comprendre, mais au bout du compte, j'espère que nous contemplerons encore tous ensemble un mystère.

Lucie
Dans cette partie de notre émission, nous allons examiner une scène qui va nous aidera à comprendre le sujet d'aujourd'hui. Encore une fois, nous avons choisi la scène 7 de l'Acte 1 de *Macbeth,* à cause des échanges humains remarquables dont elle regorge. Pour résumer rapidement, au cas où la pièce ne vous serait pas très familière, c'est la scène où Macbeth a quitté le repas donné en l'honneur du roi d'Écosse, repas qui se déroule hors scène. Il a l'intention de tuer le roi ce soir là, et, torturé par ce projet, il s'est esquivé pour venir parler au public, et s'interroger sur ce qu'il doit faire. Vous trouverez le texte de cette scène dans les notes du podcast. Mais Declan, peut-être pourriez-vous nous lancer en nous lisant ce monologue incroyable ?

Declan
Ce que je trouve très intéressant dans ce monologue, c'est qu'on assiste véritablement à la désintégration de Macbeth. Déjà -et ça vient de commencer. Il commence son texte en disant « *regardez, j'ai la situation bien en main, tout va bien. Je ne suis pas sentimental, moi, je sais exactement ce que je suis en train de faire ! »* Et à partir de là, on le voit commencer à se désintégrer. Il est en mode auto-destruction. Macbeth entre et dit :

« Si, une fois fait, c'en était fait, alors Il serait bon que cela fût vite fait. Si l'assassinat Pouvait prendre en

ses rets toutes les conséquences Et saisir à la fois sa suppression et le succès ; Si ce seul coup pouvait tout inclure et terminer, Ici, rien qu'ici, sur ce précaire îlot du temps, Nous risquerions la vie à venir. Mais en ces affaires On nous juge toujours ici-bas : nous enseignons donc De sanglantes leçons, qui, une fois apprises, Reviennent punir leur auteur. Cette justice impartiale Porte les poisons mêlés dans notre calice À nos propres lèvres. Je lui dois double protection : Tout d'abord, je suis son parent et son sujet, Deux raisons contre cet acte ; et puis je suis son hôte, Qui devrait barrer la porte à son meurtrier, Et non tenir le couteau. D'ailleurs, ce Duncan A régné avec tant de douceur, s'est montré Si pur dans sa haute fonction, que ses vertus, Anges à la voix d'airain, dénonceront Le forfait damnable de son élimination, Et que la pitié, comme un nouveau-né tout nu, Chevauchant l'ouragan, ou comme les chérubins Portés par les courriers invisibles de l'air, Soufflera l'acte horrible au visage de tous, Si bien que les pleurs noieront le vent. »[87]

Lucie

Merci Declan. Il y a beaucoup de points de départ possibles quand on parle du personnage -mais ici, on a vraiment la vérification de ce que vous disiez tout à l'heure à propos du personnage, qui n'est pas un état mais un processus. Dans ce monologue, on dirait que Macbeth adorerait pouvoir se poser dans une stabilité pour prendre le temps de se décider et se sentir en sécurité. Mais le problème, c'est que ces propres pensées, son propre individu même, se transforment trop vite pour lui. Il n'arrive pas à rester en course. Il lutte pour garder le contrôle. Est-ce qu'on pourrait dire que c'est le portrait d'un homme en pleine mutation ?

Declan

Il y a plusieurs manières d'aborder ça : la première est de penser à l'espace. L'espace dépend de ce qui est inclus par rapport à ce qui est exclus. Donc, pour commencer, il essaie de se créer un espace sécurisé avec nous. Et bien entendu, il veut que cet espace soit neutre afin qu'il puisse parler comme il en a envie. Il veut pouvoir garder la main sur les règles du jeu. Et il espère bien se débarrasser de ce fantastique fouillis que nous avons tous dans la tête et qui fait de nous des

[87]Macbeth I,7, traduction Jean-Claude Sallé

humains.

La chose la plus bizarre, c'est que, dans les deux premiers vers, on pourrait penser qu'il est en train de nous enseigner comment faire une omelette : « *Si, une fois fait, c'en était fait, alors Il serait bon que cela fût vite fait »* Voilà une façon extrêmement triviale de parler de son horrible projet, pour lequel il est en quête de notre permission, notre approbation, notre absolution, non pas pour un pêché passé, mais pour le pêché *à venir.*

Mais là , c'est comme s'il n'arrivait pas à croire complètement à ce qu'il vient de dire, et il commence à se défaire, il empoigne des expressions pompeuses comme « *Si l'assassinat Pouvait prendre en ses rets toutes les conséquences Et saisir à la fois sa suppression et le succès »* C'est marrant de lire les notes de certaines éditions, où on nous explique ce que veut dire *« sa suppression et le succès »,* où on essaie de dévoiler le sens caché. Mais le truc, c'est que Macbeth *ne veut pas* qu'on sache ce qu'il veut dire. *Il ne veut pas* entendre ce qu'il dit ! Il utilise les mots de façon aberrante. « *sa suppression et le succès »*, c'est toute juste si grammaticalement c'est correct ! Toutes ces sifflantes… tout ça nous amène à dire « *mais qu'est ce que tu racontes ? »* Il ne veut pas vraiment qu'on comprenne ses intentions, il tente de se cacher derrière des mots ronflants. Le genre de mots qu'un adulte utiliserait. Macbeth essaie de garder le contrôle sur sa rencontre avec nous, le public. Il essaie de garder le contrôle de la relation. C'est ce que disent beaucoup de gens juste avant de sauter de la falaise *« Non mais moi, je ne suis pas un loser. Je gère. Je sais exactement ce que je suis en train de faire. »*

Je crois qu'on a parlé de ça dans le deuxième épisode – il faut toujours se rappeler qu'aucune scène ne peut se dérouler sans la pression exercée par une autre scène qui menace de faire irruption. Cette scène qui exerce la pression, c'est non seulement Duncan qui rit dans la pièce à côté, mais ce sont aussi toutes ces images étonnantes qui surgissent dans notre petit tête à tête privé – le nouveau né tout nu va jaillir par le plafond jusque dans l'espace pas si sécurisé qu'il essaie d'entretenir avec nous. Il essaie de nettoyer les cavernes de son imagination chaotique.

Ce que je trouve bouleversant, c'est qu'on sent bien à quel point il aime Duncan. On entend bien comme il l'aime, comme il voudrait être à sa hauteur « *Il A régné avec tant de douceur »* Il n'a été ni corrompu, ni outrancier. Il n'a pas été tyrannique. Et si quiconque voulait lui faire du mal, « *ses vertus, Anges à la voix d'airain, dénonceront... »* Mais dès que les Anges surgissent dans son imagination, ils détruisent le petit espace de sécurité très bancal qu'il a essayé de construire pour lui et nous au début du monologue. Il aurait sans doute aimé que nous sachions qu'il nous attendait les bras grands ouverts dans son hallucination. Mais Bing, l'ange fait irruption par le plafond – 'l'ange qu'il a essayé de ne pas mentionner dans cette conversation', il a surgi.

Réfléchissons un peu en termes d'espace : d'où vient cet ange ? Il vient de Macbeth. Mais c'est une autre part de Macbeth, comme s'il voulait dissimuler une part de lui dans sa relation avec

nous. Pour établir cette relation avec nous, il doit faire taire sa pitié, sa culpabilité, ses sentiments. C'est un sacré boulot de s'amputer de tout ça, pour n'importe qui. Il doit garder tout ça hors de la structure de ce qu'il nous dit. Mais il n'y arrive pas -les anges surgissent. En réalité c'est une part de lui-même qui surgit. Il a essayé d'effacer quelque chose en lui, et il n'y arrive pas. Et il s'effondre tandis qu'il parle.

Le « je » de Macbeth, le tout petit morceau de « je » qui est en chacun de nous, n'arrête pas de courir pour rester en phase avec les changements de l'espace. C'est lui, en partie -c'est lui qui change tout le temps. Alors il essaie de garder le contrôle. Il pense qu'il essaie de garder le contrôle sur sa vie en disant « *bon, ça va être très rationnel, très efficace, y' a pas de problème. Je vais juste le tuer. Ça va être très simple -un peu de sang, mais pas de bazar. Et aucun sentiment, rien, ça va très bien se passer, efficace, efficace, efficace, efficace ! »* Mais ça ne marche pas, parce que le fouillis humain normal, que nous partageons tous, le submerge, le noie, bien qu'il tente sans cesse de l'éloigner.

Lucie
Nous arrivons presque au terme de notre émission, et nous allons donc répondre à des questions que des auditeurs nous ont posées via les réseaux sociaux. Voici la question du jour, Declan : quels écrivains ont pu influencer votre façon de penser en tant que metteur en scène ?

Declan
Beaucoup d'auteurs m'ont influencé, de plein de manières différentes. Mais bon, par exemple Beckett bien sûr, et Joyce. Surtout, je crois que Beckett, comme vous dites, est terrorisé par l'instant présent. Beckett a une sensation profonde du *predicament.* Le *predicament* tout nu, souvent, dépouillé de toute « intrigue ». Les universitaires décrivent parfois Beckett comme un écrivain de théâtre post-dramatique, parce qu'apparemment il y a peu ou pas d'action. Mais la scène Émilia -Desdémone ressemble beaucoup à ça aussi. Dans « *Oh les Beaux Jours »* la fatalité pour Winnie ne semble pas imminente, mais quelle qu'elle soit, elle est inéluctable.

Beckett écrit sur des gens qui sont submergés par des *predicaments .* Dès qu'on a compris que le théâtre repose sur le *predicament* et pas sur l'action, on commence à être décoiffés. On pense que l'action est le moteur, mais c'est le *predicament* qui apporte l'énergie, et nos efforts dérisoires pour tenter de le contrôler. C'est extrêmement puissant. J'ai tout le temps ces pièces en tête.

Et James Joyce - J'aime particulièrement les nouvelles de Joyce « *Les gens de Dublin »* écrites quand il était très jeune, qui se terminent sur une « révélation épiphanique » d'un predicament qui jusque là avait été caché. Qu'est ce que ça veut dire ? Et bien, on lit l'histoire, et soudain, à la fin, Joyce nous frappe au visage avec une image. Qui ne nous aide pas tant à « comprendre » qu'à « sentir » ce qui se passait pendant tout le récit. Avec Joyce, on passe par des émotions multi-dimensionnelles, toutes à nous, manipulées par lui. Parfois tristes, parfois tendres, toujours

surprenantes. Lire ces nouvelles m'a aidé à diriger. On lit toute l'histoire et on a une révélation – mais cette révélation, c'est celle du mystère profond de tout ce qui s'est passé dans l'histoire. Comme toujours, la narration n'est qu'un système de distribution d'une expérience, la révélation épiphanique, le *predicament.* Non, il n'y a de victoire de l'hémisphère gauche du cerveau qui s'écrirait « Euréka, j'ai compris ! » Beckett et Joyce savent très bien que les mots sont essentiellement ambivalents. Nos serviteurs, pas nos amis.

Il y a des passages magnifiques, mais je ne suis même pas sûr de pouvoir affirmer que je « comprends » tout. Ce sont des mystères, et ils cherchent à communiquer quelque chose d'insondable, mais d'humain. À la fin de la dernière nouvelle, *Les Morts ,* il y a l' image d'un homme désabusé qui souffre soudain de solitude. De tels assemblages de mots ont attisé mon désir de vivre ma vie en tant qu'artiste, parce qu'ils nous protègent, et partagent avec nous quelque chose qui est urgent, invisible, et énorme. Quelque chose dont il nous est si facile de nier l'existence. Je n'ai pas de mots, je serais vraiment un mauvais prof si je devais expliquer Joyce !

Laissons parler les mots eux-mêmes :

Il s'était mis à neiger. Il regarda dans un demi-sommeil les flocons argentés ou sombres tomber obliquement contre les réverbères. L'heure était venue de se mettre en voyage pour l'Occident. Oui, les journaux avaient raison, la neige était générale en toute l'Irlande. Elle tombait sur la plaine centrale et sombre, sur les collines sans arbres, tombait mollement sur la tourbière d'Allen et plus loin, à l'occident, mollement tombait sur les vagues rebelles et sombres du Shannon. Elle tombait aussi dans tous les coins du cimetière isolé, sur la colline où Michel Furey gisait enseveli. Elle s'était amassée sur les croix tordues et les pierres tombales, sur les fers de lance de la petite grille, sur les broussailles dépouillées. Son âme s'évanouissait peu à peu comme il entendait la neige s'épandre faiblement sur tout l'univers comme à la venue de la dernière heure sur tous les vivants et les morts.[88]

[88]Traduction Yva Fernandez, Le livre de Poche, Plon

Épisode 10
Tagliatelle

Lucie
Bienvenue sur le podcast de Cheek by Jowl, « Not True but Useful ». Aujourd'hui, le dixième épisode : « *Tagliatelle* »

Bonjour, c'est Lucie Dawkins. Depuis le début de cette série de podcasts, je m'entretiens avec Declan Donnellan et Nick Ormerod, co- directeurs artistiques de la compagnie de théâtre Cheek by Jowl. Ces discussions ont été l'occasion de partager leur philosophie de la vie et du théâtre, issue d'une collaboration de 40 ans qui les a emmenés autour du monde. Cette philosophie, ils l'appellent « Not True, but Useful », « Pas vrai, mais utile », une série d'idées utiles pour aborder le montage d'une pièce, et qui évoluent et se développent constamment, à mesure qu'ils approfondissent leur travail. Aujourd'hui c'est le dernier épisode de cette première série, et je vous propose d'écouter les bonus issus des épisodes précédents, ce que Declan appelle les Tagliatelle, d'après le plat italien dont la légende dit qu'il était confectionné avec les restes de pâtes. Voici les Tagliatelle de nos précédents enregistrements, qui contiennent quelques réflexions délicieuses qui n'avaient pas trouvé leur place dans les épisodes d'avant, mais que nous sommes heureux de vous servir aujourd'hui.

Premier service de ces Tagliatelle, avec un passage d'une conversation au cours de laquelle Declan disait que le bon théâtre nous implique et nous permet d'examiner notre propre point de vue. Je lui ai demandé ce qui lui avait donné cette idée en premier, et j'ai été surprise d'apprendre que ce n'est pas le théâtre, mais une galerie d'art où il contemplait les tableaux du peintre italien le Caravage.

Declan
Le Caravage est passionnant, parce que, voilà, il est génial. Beaucoup de gens disent *« oh oui, il est génial, parce que ses tableaux sont tellement réalistes. Regardez les ongles de pieds, sales et cassés. On dirait des vrais gens ! »* Puis, bien sûr, on peut parler du Clair-obscur -d'où la lumière arrive… que des talents extraordinaires. Et puis, il peut y avoir un autre personnage, un ange peut-être, qui flotte dans l'espace, et qui en même temps semble prodigieusement immobile. Et enfin l'obscurité profonde qui à la fois dissout et accentue l'espace.

Mais un grand artiste n'a pas juste « du talent ». C'est bien au-delà. Il n'a pas simplement une technique extraordinaire, bien que ses réalisations, largement copiées, soient exceptionnelles. Il y a quelque chose d'autre, un mystère insaisissable qui éclipse même ces « exploits ».

Parce que nous, qui observons, pourrions avoir cette pensée dérangeante : *« c'est bien beau, tout*

ça, mais moi, suis-je vraiment dans cette pièce ? Pourquoi suis-je ici ? Où suis-je, moi, dans tout ça ?

En d'autres termes, la virtuosité n'est peut-être qu'un système de distribution, un système exceptionnel, certes, mais quand même un système de distribution qui nous amène à interroger exactement à quel endroit nous sommes plantés.

En fait on se rend simplement un peu mieux compte de notre position dans l'univers, et ce qui est extraordinaire, c'est que le Caravage non seulement nous montre notre position, mais en plus il nous en fait sentir le caractère *arbitraire. « Pourquoi ici ? Pourquoi maintenant ? »* Vous êtes là, avec les personnages du tableau, et bientôt vous vous demandez ce que vous faites là, et pourquoi vous les regardez depuis cet angle en particulier. Et donc, au bout d'un moment, vous arrêtez de regarder les subtilités de la scène peinte, et vous commencez à vous voir comme un acteur du tableau. Vous ne penserez pas nécessairement « *je n'ai pas le droit d'être là »* mais plutôt « *d'où est-ce que je regarde ? Quel rôle est le mien là-dedans ?* » En effet, toutes les œuvres réussies nous regardent en retour . L'art nous regarde, et nous donne une mesure de ce que nous sommes. C'est là qu'il est vraiment réussi – l'art est réussi quand il est intrusif.

Je crois que le Grand Art est un système de distribution qui nous questionne « *savons -nous d'où nous regardons ? Qu'est-ce que ça provoquerait si nous étions ailleurs ? »* Notez bien : ce n'est pas *« comment est-ce que je regarde ? Mais « d'où est-ce que je regarde ? »*

En fait il nous faut être prudent avec ce petit mot innocent, à l'apparence utile : « comment ? »

Quelquefois il est utile, quelquefois pas. Étant donné qu'il puise plus souvent dans le bon sens que dans la logique, ça nous aide à faire la différence.

« Comment » implique qu'on a beaucoup de choix dans la façon dont nous choisissons de regarder les choses. « D'où est-ce que je regarde ? » nous rappelle que nos choix serons toujours limités par l'endroit où nous nous tenons.

« Comment » est dangereux, dans la mesure où il peut rendre plausible des questions assez absurdes – comme *« comment dois-je mettre en scène cette pièce ? » « Comment dois-je jouer cette scène ? »*

… Questions qui, de prime abord, sont pleines d'humilité. Mais il faut penser au subtil sens de pouvoir qu'elles apportent. « Comment » est un raccourci pratique, mais qui peut induire de subtiles folies de pouvoir. « Comment » nous semble utile. Mais pourrait faire passer la vague idée que nous pourrions contrôler plus que possible. Il vaut mieux utiliser « Comment » avec discernement. « Quoi » et « où » sont des amis plus solides.

Lucie

Dans la prochaine part de Tagliatelle, Declan parle du danger à essayer de vouloir tout comprendre quand on aborde une pièce, et nous parlions alors du Macbeth de Shakespeare.

Declan
Si on essaie de comprendre l'histoire dans tous les sens, de la saisir profondément, on parviendra sans doute à la tuer. Nous essayons souvent d'apprivoiser un mythe en l'expliquant. C'est très humain. Nous ne voulons pas être victimes des mythes. Cependant le mythe est utile, parfois. Les mythes nous rappellent souvent nos limites. Bon, évidemment, nous devons essayer de comprendre les choses autant que possible -oui, tous les enfants et tous les adultes veulent comprendre. C'est humain et c'est normal. Mais si j'espère que ma compréhension m'amènera quelque part, ce sera sûrement à trouver un mystère encore plus grand que celui qui m'a amené là.

C'est ce qui arrive aux physiciens. Au cours des 120 dernières années, les grands physiciens ont dû apprendre l'humilité à haute dose. Ils nous donnent l'exemple, et avec eux nous comprenons qu'ils ne vont pas tout comprendre, et que même, au sein de leur compréhension, certaines choses nous resteront à jamais incompréhensibles.

D'ailleurs, il est utile de n'utiliser le mot « comprendre » qu'avec parcimonie. « S'habituer à » et « accepter » sont plus modestes et souvent plus utiles.

Mais parlons des répétitions. C'est vrai, il faut bien qu'on se dise qu'on va essayer de savoir qui sont les Macbeth. Jusqu'ici d'accord, mais si je pense que j'ai vraiment compris Macbeth, alors là j'ai franchi une limite. Où est cette limite ? Oui, il faut bien essayer de « comprendre », mais il vaut mieux accepter qu'on ne comprendra jamais entièrement. Finalement, la défaite est inévitable. Mais ce n'est pas une raison pour abandonner le combat. Quand je travaille sur une pièce, je trouve très utile de penser que nous devons la comprendre « suffisamment », mais qu'au final on ne la comprendra pas entièrement. Au bout d'un moment, la terreur de ne pas tout comprendre s'estompe. Vouloir tout comprendre c'est un peu comme tout contrôler. Et c'est utile seulement de temps en temps, comme le contrôle.

Plus concrètement, pour les jeunes metteurs en scène qui nous écoutent peut-être : je pense que mon travail est d'éclaircir les choses autant que possible, et d'accepter le fait que si la pièce est bonne, si elle est pleine d'humanité, alors elle aura un cœur de mystère. Mon travail n'est pas d'éclaircir le mystère, mais les seuils qui y mènent.

Mais tout brouiller délibérément, c' est épouvantable. On ne doit pas gaspiller la précieuse attention du public à des choses comme : qui est marié à qui, par exemple, ou bien : qui est la fille de qui. Ce n'est pas de ce genre de mystère dont je parle. Le mystère dont je parle est au cœur de l'art, l'art tout entier. Je crois même qu'une des fonctions de l'art est de nous aider à accepter que

nous ne pourrons pas comprendre certaines choses, ce qui ne doit pas nous dispenser d'essayer de les comprendre.

Le mystère n'a rien d'ésotérique, il fait entièrement partie de nos vies. Comme par exemple « *pourquoi nous détruisons-nous ? Pourquoi nous rendons-nous malheureux ?* » Tant de questions mystérieuses. (souvent plus claires chez les autres!) Bien sûr, oui, nous devons essayer de comprendre ces processus, ne jamais abandonner l'effort de compréhension. Essayer de « comprendre », autant que possible. Mais aussi savoir que si on se met à penser « *oh j'ai compris, tout est clair ! »*, on fait fausse route. Accepter cette part de mystère me paraît être l'attitude la plus sensée.

Ça nous aidera aussi à nous sentir l'égal des autres. Nous ne devrions pas nous sentir « meilleurs » que Macbeth ou Lady Macbeth. Mieux vaut espérer que nous ne serons jamais mis à l'épreuve.

C'est bien comme ça d'ailleurs, parce que quand on aime quelqu'un on est obsédé par cette personne. On n'aime pas quelqu'un parce qu'on le comprend. On aime quelqu'un parce qu'on a la chance incroyable de l'accepter. Et une partie de ce que nous acceptons, c'est le mystère de cette personne. C'est comme l'amour entre les Macbeth. (peut-être qu'elle ne l'aime pas vraiment, parce qu'il est son projet, et on ne peut pas aimer quelqu'un qu'on voudrait transformer. Et aucun des deux ne s'aime vraiment lui-même. Ils voudraient être autrement.) Aimer, c'est en grande partie accepter. On ne peut pas tout expliquer.

Mais quand même, comme je disais, il faut faire attention à ne pas coller aux choses un sens fallacieux de « mystère » de pacotille. Si on arrive à faire ça, d'ailleurs, ce n'est pas un mystère, c'est une mauvaise idée. C'est très injuste, en fait, parce que nous essayons tous de démêler cette surabondance de mystère de nos vies. Et faire passer autre chose pour mystérieux, alors que ça ne l'est pas, c'est nul. Mais d'autre part, faire comme si il n'y avait rien de mystérieux parce « je suis tellement intelligent que je sais tout expliquer », c'est vraiment l'autre extrême. C'est notre bon sens qui nous aidera à trouver l'équilibre entre les deux.

Quand nous faisons de l'art, nous attirons l'attention des autres sur ce que nous trouvons mystérieux. Parce que le mystère des choses peut provoquer un sentiment de solitude. Une œuvre d'art a la capacité de nous attirer dans un groupe avec lequel nous aurons en commun l'admiration de choses qui, dans une autre situation, nous feraient nous sentir isolés, seuls, engloutis. Là, nous prenons conscience que, bien que nous soyons seuls, nous avons en commun notre humanité -nous pouvons être ensemble.

Lucie

Dans le prochain extrait, Declan parle de la part d'inconnu qui doit être préservée, et du danger à

essayer de tout comprendre dans une pièce de théâtre ou une œuvre d'art, parce que tout expliquer peut amener à justifier le mystère.

Declan
Il y a plein de façons de détruire un artiste. Une de ces façons, c' est de critiquer et salir son travail. Très efficace. Une façon encore plus efficace, c'est de l'ignorer. C'est plus passif-agressif, plus silencieux, plus redoutable, c'est plus efficace. Mais la meilleure façon entre toutes, celle qui remporte la médaille d'or, c'est de demander à l'artiste *d'expliquer* son travail. Ça, c'est vraiment terrible. Si on lui demande d'expliquer, ça va tuer son travail. Le pire du pire, c'est donner des bonnes notes à l'artiste qui *sait* expliquer son travail. C'est le coup fatal.

Un de mes réalisateurs préférés au cinéma est Robert Bresson. Il était célèbre pour ne jamais accorde d'interviews. Comme toujours, cette attitude provoquait beaucoup d'indignation et de consternation. Et comme toujours, il était critiqué pour vouloir garder une aura de mystère. Un jour, Louis Malle a été interviewé et on lui a posé une question très drôle : *« Pourquoi Bresson est-il tellement secret et mystérieux quand on lui demande des interviews ? » « pourquoi, pourquoi est-il si mystérieux ? Quel est le grand secret ? »* Et Louis Malle a répondu : *« qu'est ce que vous racontez ? Si on avait le choix, personne n'accorderait d'interview. Robert n'accorde pas d'interview parce qu'il est le seul à pouvoir dire non ! »*

Dans un des DVD des films de Bresson, il y a un Bonus. Deux étudiants de cinéma Hollandais des années 60 ou 70, cheveux longs, pattes d'éléphants, essayaient de pister le réalisateur. Leur court-métrage raconte leur quête, et au début on est avec eux – et franchement ce vieux bonhomme sans cesse fuyant nous énerve. *Est-ce qu'il pense qu'il vaut mieux que nous ?* Ils le suivent partout en Europe. Et finalement ils arrivent à le coincer dans un hôtel à Cannes pendant le festival. Ils ouvrent la porte, elle grince un peu, et voilà, Bresson est là, tel un magnifique vieux lion aux abois. On voit bien qu'il n'a plus beaucoup de temps à vivre, il est vulnérable, avec ses yeux énormes, appuyé sur son bureau dans la chambre. Les deux jeunes se précipitent sur lui, prennent leur respiration et disent « *monsieur Bresson, on a une question à vous poser »* Il répond « Oui ? » Et ils poursuivent *«Il nous faut la réponse à cette question ! » « **Mais posez-la donc !** »*

« *Quelle est la **signification** de votre travail ? »*

Ça m'a fichu un coup. Je ne me souviens même plus de ce qu'il a répondu, parce que bien sûr, il n'avait pas de réponse.

Vous vous voyez aller voir Shakespeare et lui demander « quelle est la signification de votre travail ? ». L'idée même est grotesque. Vraiment, imaginez que vous alliez voir un parent et que vous lui demandiez « *quelle est la signification de votre enfant ?* » Drôle de question, non ? « *je ne crois pas que mon enfant ait une signification » « Ah ! Vous voulez dire que votre enfant ne veut*

rien dire ? » « non, je ne dis pas ça ! » La vie, ce n'est pas cette binarité de signifier, ne pas signifier.

Lucie
Dans une autre de nos conversations, Declan est revenu sur ce problème de trop vouloir comprendre. Je lui ai demandé comment on pouvait trouver un équilibre entre trop comprendre et ne pas assez comprendre quand on aborde une pièce.

Declan
Un des grands mensonges de notre époque, c'est qu'il nous faut toujours plus d'information. En fait, nous avons facilement trop d'information. Une grande partie de notre intelligences passe à rejeter des données en trop. Trop d'information nous stupéfie, nous laisse sans voix. Je ne crois pas qu'on en devienne stupide (« stupide » est un mot à utiliser très très rarement. Je pense même qu'il faudrait un permis pour utiliser ce mot) Stupéfié, par contre, signifie que nous sommes déstabilisés parce que nous ne voyons plus rien. Nous sommes déstabilisés non pas parce que nos têtes sont vides, mais parce que nos têtes sont trop pleines.[89]

Pensons à la lumière. Quand on tourne un film et qu'on veut éclairer le visage de quelqu'un, ça veut dire que cette personne est d'abord dans le noir total. On ne voit rien. Petit à petit, on amène un peu de lumière, et puis petit à petit, on commence à percevoir un peu du nez, un peu du menton ; encore un peu plus de lumière, et on perçoit une pommette, des cheveux ; encore un peu plus, et on voit l'éclat des yeux. Et à un moment on pourra se dire « ah oui, *c'est bien quelqu'un* ! » Jusque là tout va bien. La lumière me permet d'y voir clair ! Et donc : « l'obscurité c'est mal, la lumière c'est bien » Obscurité -je ne vois rien, lumière -j'y vois clair ». En fait, beaucoup de textes sacrés utilisent cette image de Dieu, Dieu est lumière et la lumière c'est bien, l'obscurité c'est mauvais, et l'obscurité c'est le diable.

Alors, peut-on avoir trop de lumière ? Demandons-le avec Rosalinde *« Peut-on trop désirer d'un bien ? »*[90] Voyons. Retournons à notre tournage. Si on continue à arroser ce visage de lumière, les traits vont se préciser… puis ils vont se transformer. On va voir que le visage va s'aplatir et finalement va se fondre à nouveau avec le fond. Le nez peut perdre sa forme avec une très forte lumière, et les contours de la tête aussi se perdent. Et finalement, avec suffisamment de lumière, l'écran est totalement décoloré. Et cet effet de « blanchiment au blanc » est devenu au cinéma le raccourci de la mort – en général une belle mort, la mort de quelqu'un dont on ne veut pas qu'il meure, mais quand même… la mort. Donc avec trop de lumière, on ne voit pas bien non plus.

Donc voici la question : quelle quantité de lumière ? Et revoici la réponse implacable : « *il n'y a pas de règle ».* Il faut juger par soi-même, parce que par exemple ce qui ne sera pas assez lumineux

[89]En anglais, les mots utilisés sont « stupid » et « stupefied »
[90]Comme il vous plaira, Shakespeare, IV,1, traduction JJ Mayoux, Aubier.

pour quelqu'un le sera trop pour quelqu'un d'autre. Priorité numéro 1, donc : travailler sur son bon sens. Il faut renforcer et utiliser sa responsabilité pour juger de la quantité de lumière suffisante. Ni trop, ni pas assez. C'est très important pour l'information. Ainsi qu'en termes de compréhension. Parfois nous « comprenons » quelque chose, mais c'est pour éviter d'en faire l'expérience. En général, il est préférable de ressentir les choses, et puis seulement après, les comprendre. Parfois le ressenti fait peur, alors on va directement à la case « compréhension ». Parfois, discuter d'un problème peut aussi être une défense pour éviter de le résoudre. Peut. Mais pas toujours. Il faut rester vigilant pour remarquer la différence.

Donc, on monte une pièce. Il nous faut comprendre autant que possible, mais comprendre aussi que les choses les plus importantes de la pièce seront peut-être les choses que nous ne comprendrons pas -celles qui resteront invisibles. Il y a eu un courant de pensée qui disait que si une question n'avait pas de réponse, ce n'était pas la peine de poser la question. Un autre courant a fait objection, disant que les questions qui semblent de ne pas avoir de réponse sont les plus importantes à poser.

Mais dans notre vie d'aujourd'hui, on pense facilement que si on ne peut pas parler de quelque chose, si on ne peut pas le décrire, on ne peut pas le comprendre, alors ce n'est même pas la peine d'y réfléchir. « *les algorithmes peuvent tout résoudre parce qu'ils sont logiques. Et la logique ne peut jamais avoir tort, non ?*

L'art arrive alors à la rescousse et établit très clairement que ce sont souvent les choses pour lesquelles on n'a pas de mots qui sont les plus importantes.

Lucie
Au cours de nos entretiens, Declan a donné beaucoup de conseils « pas vrais, mais utiles » aux acteurs et aux metteurs en scène en cas de blocage pendant les répétitions. Voici ce qu'il pense à propos de l'utilisation de l'espace pour faire vivre une scène.

Declan
Si une scène ne marche pas, si le metteur en scène ou l'acteur sentent qu'elle est un peu morte, c'est en général parce que les éléments ne sont pas incarnés dans leur imagination. Qu'est ce que ça peut bien vouloir dire ?

Que veut dire « incarné » ? Ici, ça indique la réalité d'une chose, à l'opposé de la théorie de cette chose. C'est une distinction difficile à faire avec des mots. Parce que les mots ne veulent pas que cette distinction soit claire. Parce que cette distinction met en faillite le langage même. Comme souvent, Shakespeare était là le premier. Dans un éclair de lucidité, Lear dit à Edgar « *tu es le naturel même !* [91]*» (ndlt :* ou plus littéralement *« tu es la chose en elle-même, tu es l'essence de la*

[91]Le roi Lear, voir note 31 p.47

chose »[92] *).* Lear manque de mots pour décrire « la chose» (parce qu'il n'existe pas de mot pour décrire « la chose ». C'est pourquoi nous devons passer par des expressions idiotes comme « la chose elle-même »)

Mais ce qui est plus important, c'est que Lear voit soudain que, jusque-là, il a parlé des humains comme s'ils étaient théoriques. Ce n'est pas que le problème de Lear. C'est une démarche difficile pour nous tous. S'ouvrir à l'empathie est souvent comme une naissance douloureuse. Nous avons un peu tous le même problème, qui est que nous avons tendance à théoriser nos vies. Nous vivons dans la théorie plus que nous osons le penser.

Par exemple, tous les acteurs qui jouent Macbeth savent que *Duncan est dans la pièce à côté.* Tous savent que c'est très important. Mais le problème, c'est que ces deux éléments restent souvent théoriques.

Par exemple : nous lisons souvent des statistiques sur le nombre d'humains qui souffrent atrocement. Mais ces statistiques restent théoriques, bien souvent. Un choc soudain peut nous aider à réaliser que le défunt avait un frère, une mère. Nous sommes tous face à ça. Les très grands acteurs semblent capables de voir « cette autre chose » pleinement incarnée. Les grands acteurs ne semblent grands que par leur vie intérieure. Mais ce n'est pas ça. Leur supériorité vient de ce qu'ils arrivent à faire exister en dehors d'eux mêmes. Tous ne feront pas la différence. Ça vient instinctivement.

Laissons Lear et retournons au couple Macbeth. C'est facile de comprendre que pendant que Lady Macbeth parle, elle entend un hibou hululer, c'est facile de comprendre que le roi est dans la chambre du haut. -mais « comprendre » n'est pas suffisant. En réalité, pouvoir laisser vivre cette chose hors de contrôle « cette-chose-qui-n'est-pas-vous »pouvoir laisser exister « cette-chose-qui-n'est-pas-vous », c'est rare. (Et l'intelligence n'aide en rien) Edgar apparaît à Lear dans la cabane, et soudain sa présence charnelle, chair, sang, larmes, émotions, révolutionne la théorie de Lear.

Nous habitons un monde réel. Mais nous n'y avons accès qu'à travers notre perception. Percevoir un autre humain comme un animal indépendant (et qui sait, souffrant) ne nous est pas donné à tous, tout le temps.

(Dans l'intrigue, Lear est surpris de découvrir Edgar dans la cabane. Mais en un sens c'est la première de deux surprises : la seconde, c'est le miracle de découvrir que *« non, je ne suis pas le seul être vivant dans l'univers, et donc je ne suis pas seul »)*

C'est facile pour un acteur de « comprendre » que Duncan est dans la pièce à côté, et c'est facile de « comprendre » que c'est un fait important. Et c'est relativement facile de « jouer » ça.

[92]Les traductions françaises ne rendent pas toujours ce que Declan veut éclairer en anglais.

D'accord, ça fait beaucoup de feux au vert. Mais si l'acteur imagine, croit, voit vraiment que Duncan est dans la pièce à côté, ça se verra. Tout simplement parce que vos cheveux se dresseront sur votre tête. Ça vous frappera de plein fouet. Tout le monde peut « comprendre ». Mais faire l'expérience va bien au-delà. D'une certaine manière, il faut passer le seuil de la compréhension jusque dans l'espace au-delà. La « compréhension » est un barreau de l'échelle, parfois nécessaire pour aller au-delà, mais même si nous sommes fiers de nous, ça reste un barreau bien bas. En fait l'intelligence peut parfois nous empêcher de monter les marches d'après. Le travail de l'artiste consiste à voir que dans la vie de tous les jours nous utilisons la compréhension comme une défense contre l'expérience. Nous avons un besoin désespéré d'art pour nous reconnecter à la réalité. Nous reconnecter à l'expérience, dont nous avons laissé notre intelligence nous éloigner. L'art n'est pas une échappatoire. L'art est un vérificateur de réalité.

Nous vivons dans un monde où « comprendre » est considéré comme la panacée universelle. Attention aux remèdes trop « universels » ! Car le problème de tout remède est qu'il peut nous empoisonner s'il n'est pas pris à bon escient. La compréhension est une des choses qui peuvent nous empoisonner si elle nous dérive du monde de l'expérience. Et, pour en revenir à Macbeth, si elle nous empêche de vivre l'expérience d'un vrai hibou, du vrai sang, un vrai vieillard, un vrai froid dehors. C'est le travail de l'acteur. Pourtant c'est très, très difficile de voir un monde incarné. L'acteur, lui, doit voir un monde incarné imaginaire. Pas mal, hein ? C'est déjà assez difficile dans la vraie vie !

Deuxièmement, et c'est crucial, les acteurs ont du mal à imaginer un monde incarné qui est plus grand que les personnages eux-mêmes. Un monde incarné qui est plus grand que les Macbeth eux mêmes. Plus grand que les acteurs. Un monde incarné indépendant qui fait ce qu'il veut. La réalité n'obéit pas aux Macbeth (ni à aucun de nous, d'ailleurs) . Tout comme les sorcières du début, le monde réel « *n'obéira pas ».* « Croire » n'est sans doute pas un mot aussi utile qu' « accepter ». Donc gardons le mot « croire ».

Les Macbeth déclenchent une série d'événements, mais les conséquences n'obéissent à personne. Les conséquences planent, de plus en plus grosses. Ils luttent pour les contrôler, les contenir, les conduire, mais ce monde échappe à tout contrôle.

Mais pour les acteurs, ce qui est important est d'imaginer ce monde terrifiant en lui insufflant de la vie.

Le *comprendre* n'est pas suffisant. Ils doivent l'imaginer sous une forme incarnée, en chair et sang. Et ce n'est pas facile, car tout le langage à notre portée pour l 'évoquer nous égare.

Lucie

Declan a donné un autre conseil « pas vrai, mais utile », qui était d'éviter de trop faire la

psychanalyse d'un personnage pendant les répétitions. Nous sommes tombés sur ce problème quand nous avons parlé de la scène du Poignard dans Macbeth, la scène où Macbeth a la vision d'un poignard ensanglanté qui se balance dans les airs et va assassiner le roi d'Écosse.

Declan
Il arrive parfois qu'un acteur dise : *« Je crois que ce personnage est paranoïaque. Macbeth fait une crise de paranoïa.* » Là, je dois intervenir et de dire « *laisse tomber la paranoïa. Décris-moi le poignard »*

Si Macbeth allait chez un psy, il dirait peut-être : « *j'ai un gros problème, je n'arrête pas de voir un poignard.* » Alors le psy penserait peut-être que son patient souffre d'hallucinations paranoïaques et essaierait de comprendre pourquoi.

Mais il faut réaffirmer haut et fort ici que notre travail au théâtre est tout le contraire de la psychanalyse. Avec le public, nous devons partager l'image, l'événement, l'expérience, directs, concrets, charnels, de ce type qui voit un poignard, qui pour lui est tout à fait réel. Et à ce moment là, l'acteur doit voir le poignard. C'est un des mystères du jeu de l'acteur. Et en fait non, ce n'est pas à nous d'interpréter ça. C'est le public qui fera ce chemin.

Sur certains vases grecs anciens, on voit des acteurs en train de travailler le masque, et sur d'autres, des acteurs portant un masque et jouant avec un masque. Mais attention : ce sont deux moments parfaitement distincts. Entre ces deux moments, il y a un processus, crucial je pense, et je crois qu'il nous faut y réfléchir tous les jours. Cette étape entre les deux, c'est le moment où on « tourne le masque ». Bon, oui, quand on joue un personnage, on ne doit pas le juger -bon ou mauvais, mais on doit voir par les yeux du personnage, car à juger le personnage, nous serons stupéfiés. On ne voit pas aussi clairement quand on est dans le jugement.

Revenons en arrière et examinons les différences entre la première et le deuxième étape.

Première étape. Un acteur se prépare à jouer Macbeth . Donc il passe un certain temps à étudier le masque.

Qu'est que c'est, le masque ? Plein de choses. Par exemple, il faut voir que Macbeth commet des actes abominables : Il tue Duncan, puis il assassine Lady Macduff et ses enfants, et il engage la guerre. Il commet des actes innommables et atroces. Ça, il faut le voir et le mesurer pendant que nous étudions le masque. Et seulement à ce moment là.

Il faut aller au bout de cette étape. Ensuite il y a l'étape intermédiaire, celle où on « retourne le masque ». Ensuite, quand le masque est complètement retourné, alors l'acteur peut commencer à voir avec les yeux du personnage. L' « étude », ainsi que quelque jugement que ce soit, doivent alors être « oubliés ». Le mystère du théâtre réside en partie dans le fait que la mémoire de cette

étude persistera. Pas de façon consciente, mais comme une partie du « travail invisible. ». Car à partir de là, l'acteur doit être en telle parfaite confiance avec le masque que, d'une certaine manière, il doit laisser le masque « se souvenir ». Autrement dit, l'acteur peut s'appuyer sur la mémoire des choses qu'il a apprises sur le personnage. L'acteur ne doit jamais jouer un jugement moral de Macbeth. L'acteur peut lui découvrir des raisons. Peut-être pas, ça peut marcher aussi. Mais quelque soit son travail de détective, le masque doit être retourné à 180 degrés. L'acteur d'abord voit le masque, puis l'acteur retourne le masque, puis, indépendamment des autres étapes, l'acteur voir à travers les yeux de ce masque. Ces étapes sont totalement différentes et cloisonnées, elles ne doivent jamais se mélanger. Si elles se mélangent, on ira au devant de gros problèmes.

Lucie
Encore un peu de Tagliatelle. Declan nous parle de versification. Cheek by Jowl est connu pour ses versions scéniques explosives des grands classiques, dont Shakespeare, Middleton, et Racine, qui tous ont utilisé des formes versifiées complexes. Je lui ai demandé comment il faisait pour aider les acteurs à rendre les grands vers accessibles et contemporains.

Declan
Les vers en eux-mêmes n'ont rien de particulièrement intello ou pompeux. Prenons les choses calmement. Les vers sont connectés à l'intonation, donc naturellement j'appuierai sur certaines syllabes plutôt que sur d'autres. Nous utilisons constamment les accents toniques et conséquemment ce qui fait la base des vers . Par exemple en anglais on pourrait dire « that actress is **ab**solutely fantastic » ou bien « this actress is absolutely fan**tas**tic »[93] Et on peut, ou non, séparer les syllabes. L'important c'est donc comment et quand arrive la syllabe accentuée.

Mais les vers blancs[94], (que les Russes et les Anglais ont en commun, c'est intéressant) sont très souvent construits selon une forme iambique (ti-tom, ti-tom). L'acteur et le public s'attendent à tel rythme, et leur attente peut être ou non satisfaite. Un peu comme avec le jazz. Le jazz est très tributaire d'une mesure carrée, 4-4, parce que c'est en cassant ce qu'on attend du rythme qu'on apporte son énergie à la musique. C'est donc une forme qu'on peut casser.

Pour les vers, c'est pareil. Les vers en pentamètres iambiques ont ce rythme qu'on attend ti-tom ti-tom ti-tom ti-tom ti-tom. L'auteur et aussi l'acteur jouent ce thème, ils varient sur ce thème ou en font un contre-point -ils vont contre le thème. Mais c'est donc ce qu'on anticipe du rythme qui sera respecté ou pas.

Il existe beaucoup d'autres choix possibles avec les vers -et c'est la différence entre ce qu'on

[93](Littéralement « cette actrice est vraiment fantastique ») Notre utilisation des accents toniques en français n'est pas du tout la même, c'est pourquoi je choisis de garder l'exemple en anglais. Néanmoins, en français aussi, l'appui sur un mot plus que sur un autre (plutôt qu'une syllabe), peut légèrement modifier le sens d'une phrase.
[94]Vers syllabiques sans rimes

attend et ce qu'on entend qui donne la force du vers. Les vers manipulent une attente.

Je veux dire, très simplement :N'ayez pas peur des vers. En fait on fait ça très naturellement.

Autre chose que je trouve très utile, c'est le «Comptage des Syllabes ». Une fois que les acteurs ont compris ce que dit leur texte, tout du moins ce que les mots veulent dire, superficiellement, on peut essayer ça …

Plutôt que se tourmenter et se tracasser du sens et de la compréhension, c'est souvent utile d'arrêter tout et de faire un petit exercice. Comme tous les bons exercices il est apparemment simple. Cet exercice consiste à séparer tout le texte en syllabes, sans faire attention au sens. Ça peut nous inquiéter de nous éloigner de notre précieux sens, même temporairement. Les acteurs comptent alors toutes les syllabes. Non, pas besoin de se rappeler le chiffre exact, mais il faut vraiment que chaque syllabe soit séparée des autres. Puis les acteurs prononcent les syllabes comme si elles avaient toutes une existence indépendante. Ne pas se soucier du sens et arrêter de se préoccuper de compréhension peut vraiment avoir un effet libérateur.

L'exercice des syllabes séparées aide les acteurs à rentrer dans la sonorité des mots et cette sonorité des mots peut être extrêmement bénéfique pour les acteurs. Au début, ils se sentiront peut-être bêtes. Mais il n'est pas nécessaire d'essayer quoi que ce soit, de comprendre quoi que ce soit. Laissez-vous juste pénétrer par les sonorités et il peut se passer des choses incroyables. C'est un exercice valable non seulement pour les vers, mais aussi pour n'importe quel autre texte.

Mais il faut conscientiser combien de syllabes on utilise. Le « Comptage des Syllabes » est très important parce qu'il y a parfois des morceaux de texte dans lesquels les acteurs ne veulent pas vraiment prononcer toutes les syllabes, ils n'ont pas assez d'élan pour aller au bout de ces syllabes. Mais si on n'a pas assez d'élan pour aller au bout de ces syllabes , on ne pourra pas dire ce texte. Donc, compter les syllabes aiguise l'esprit de l'acteur.

Je voudrais quand même attirer votre attention sur les hommes politiques qu'on voit à la télé. C'est assez marrant de les regarder -enfin, en fait c'est pas marrant du tout – mais si on est obligé de les regarder, c'est assez intéressant de couper le son et de faire un comptage de syllabes. Un politicien rusé peut noyer le poisson en utilisant des mots très longs, mais ce tour de passe-passe ne fonctionne plus si bien, parce qu'il est trop évident. Parfois ils noient le poisson en donnant trop de chiffres de statistiques hors contexte, comme 3 millions de PPE, des chiffres qui ne veulent rien dire pour nous. Mais la meilleure manière reste encore d'utiliser beaucoup de syllabes pour faire passer un tout petit peu d'information. Le ratio info/syllabes est un merveilleux outil si on cherche à fatiguer les gens. Si quelqu'un commence à utiliser trop de syllabes, peut-être qu'on ne va pas tout de suite le remarquer, mais votre attention, et donc votre discernement vont se relâcher. C'est un effet étrange, parce que par exemple quand on dit « *quoi qu'il en soit, il est raisonnable de penser*

que quand nous imaginons... » ça sonne bien, c'est simple et intelligible. Tous les mots sont compréhensibles, rien de trop technique. Mais avec tant de syllabes on perd l'intérêt, et amener les gens à se désintéresser est un puissant procédé en politique.

Lucie
Comment l'écriture en vers peut-elle aider le metteur en scène que vous êtes ?

Declan
Nous pourrions évoquer Racine qui a écrit en alexandrins, une forme très stricte de deux vers de 12 ou 13 syllabes, et les vers riment deux par deux. Donc, par exemple, au tout début d' Andromaque, Oreste dit « *Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle / Ma fortune va prendre une face nouvelle... »* et ça continue comme ça. La rime, c'est fidèle/nouvelle.

En Français, on peut s'en tirer, parce que le Français a plus de rimes que l'Anglais. Otway[95] a écrit de grandes pièces rimées qu'on a appelées des Couplets Héroïques, mais, à part chez lui, les rimes en anglais ont toujours l'air de rimes à trois balles pour les cartes de vœux. En fait, Shakespeare les utilise souvent pour exprimer le manque de sincérité, ou parfois une fin de scène. La rime en anglais est très différente de la rime en français. C'est beaucoup plus facile en français.

Mais l'alexandrin français présente des complexités qui ne sont pas utiles de façon si évidente aux acteurs issus d'autres cultures. Il y a les conventions qui peuvent paraître très techniques, mais il y a une grande leçon concrète dont n'importe quel homme ou femme de théâtre dans n'importe quelle langue peut tirer profit. Le problème, c'est que cette forme est très brillante, mais elle est aussi un carcan. Ça sonne net, précis, carré, complet. Et ça sonne aussi comme si on savait ce qu'on est en train de faire. Ça sonne vraiment comme si nous étions des adultes et non pas des enfants habillés en adultes. Mais en réalité, la grandeur de Racine, c'est qu'il parle de bêtes en cage. Ou d'enfants meurtriers. Ces gens vivent un chaos intérieur extraordinaire, avec des pulsions d'auto-destruction, manipulation, apitoiement sur soi-même, égocentrisme et de panique avec hurlements inintelligibles. Leurs problèmes les submergent, mais -et c'est un énorme mais- ils ne peuvent s'exprimer que dans cette forme rigide et plutôt policée. Ce qui est génial, c'est que la forme un peu constipée par moment des rimes nous fait nous dire « *mais c'est complètement fou -de quoi parlent-ils ?* » Il y a donc une tension porteuse entre le mur qui garde l'énergie à l'intérieur et l'énergie elle-même qui ne demande qu'à jaillir. Voilà, Racine est extraordinaire, je trouve, parce qu'il exprime tellement bien le cri primal, parce que le cri primal est contenu dans cette forme incroyablement stricte.

Un autre danger que l'on voit bien avec l'alexandrin, mais qui est utile à tous les acteurs, c'est que l'intelligence de la forme pourrait bien égarer l'acteur et le conduire à penser que ces mots

[95]Thomas Otway, 1652-1685, dramaturge anglais.

décrivent des choses ou des sentiments passés. Tous les acteurs se confrontent à ça, mais c'est un problème exacerbé par des textes qui paraissent brillants. C'est le travail de l'acteur, toujours, d'accrocher le texte dans le moment présent. Mais quand le texte est tellement parfait, on peut facilement entendre quelque chose comme un reportage, comme si je racontais ce que j'ai ressenti. Si je dis « je t'aime », je dois parler de quelque chose qui m'arrive précisément maintenant, contrairement à la description d'un truc que j'ai mis au four il y a cinq minutes. Ce n'est pas la description d'une chose qui a déjà eu lieu. Les rimes des alexandrins peuvent piéger, parce qu'on pourrait penser que les choses sont pré-cuites. Aucune action dramatique n'a lieu dans le passé. Toute action dramatique se déroule sous nos yeux sur scène. L'action se passe maintenant. L'action dramatique dans Oedipe n'a rien à voir avec ce qu'il a fait dans le passé, l'action dramatique, c'est aujourd'hui, quand il se retrouve face à cette information. L'acteur a beaucoup de travail à fournir pour faire en sorte que tout soit forgé dans le brasier de l'imagination du maintenant, le grand maintenant.