

# LE TEXTE

## Workshops avec Luca Giacomoni

Il existe deux manières de faire du théâtre : par multiplication, ou par soustraction. On peut penser l'espace scénique comme une superposition de signes – dont l'ensemble dépassera toujours la somme de ses parties – ou bien par *via negativa*, comme une soustraction progressive de ce qui fait obstacle au mouvement du vivant. Deux stratégies opposées : chercher une saturation de l'espace, ou laisser apparaître sa vacuité. Dans un cas, on invitera l'attention du spectateur à se diviser et se répandre sur plusieurs surfaces de projection (corps, objets, murs, écrans) – dans l'autre, à s'intensifier via un processus de réduction.

Si dans la mise en scène ces deux voies peuvent être complémentaires, dans la direction d'acteurs aucune médiation n'est possible. Devant un texte, ces deux différentes perspectives amènent à un choix : soit on approche une œuvre tel un matériau sur lequel ajouter des couches de sens – c'est à dire *une interprétation* – soit, à l'opposé, comme un support à laver, en le dépouillant des associations implicites qui l'accompagnent.

« L'art n'a rien à voir avec l'intellect, mais avec l'éveil des sens », écrit Susan Sontag dans *Contre l'interprétation*. Pour l'écrivaine américaine, l'art n'est pas un lieu où défendre un point de vue, dénoncer quoi que ce soit, ou encore faire de la pédagogie : c'est une expérience sensorielle, voire spirituelle, proche au silence. Penser contre l'interprétation, c'est revenir aux œuvres elles-mêmes, en refusant de leur imposer un sens. Lors de ces trois workshops, nous nous engagerons précisément dans cette voie.

### I. La nudité de la parole

Dans le premier workshop on abordera le texte comme un cumul d'éléments : sable, cailloux, terre, coquillages. Si le texte est la matière, la vie de l'acteur en est le tamis sensible. Certains mots glissent, d'autres touchent. A travers une série d'exercices physiques et vocaux, chaque acteur sera invité à « reculer intérieurement » en laissant le son et le sens trouver leur propre équilibre. Sans intervenir, sans interpréter.

Si créer ne signifie pas *inventer*, mais *découvrir* ce qui est déjà là – enseveli sous la poussière du temps – alors il n'y a rien à faire : juste sentir les mots, en soi, et voir comment ils résonnent. C'est une expérience physique. Pour cela, chaque acteur amènera son propre matériel – roman, poème, ou pièce de théâtre – et s'engagera dans un travail corporel jusqu'à ce que les couches du social s'estompent sous l'évidence du sensible.

La patience est primordiale : il faut savoir attendre qu'une association apparaisse, que notre mémoire s'active. La parole, alors, surgira d'elle-même – mais à condition d'une mise à nu honnête et franche. Dans cette nudité, l'acteur dira seulement ce qu'il pense, voire ce qu'il *ressent* – en contactant ce qui se cache sous la surface du quotidien. Et si sa sensibilité n'est pas alignée avec ce qui est présent dans le texte, ce travail de nettoyage laissera apparaître son intime désaccord.

## II. Les mots comme forme d'action

Au théâtre, la parole devrait être performative, capable de réaliser une action. Mais à différence de la vie ordinaire, la performativité de la parole théâtrale ne réside pas en ce qui est énoncé – « la séance est ouverte », « je vous déclare mari et femme », etc. – mais dans une autre action qui a lieu à l'intérieur. Ce deuxième niveau de vie – invisible, mais bien réel – l'acteur devrait le porter en soi et le défendre tout le long du spectacle, comme s'il s'agissait d'un secret à protéger.

Le sens du texte naît de la rencontre entre ces deux lignes : la pensée et l'action. Tel un phénomène émergent, le sens surgit de façon autonome, d'en bas vers le haut. Il ne tient pas au metteur en scène – ou à l'auteur, au dramaturge – d'expliquer le sens d'une phrase, d'un dialogue, d'une scène. Ce serait l'énième reproduction d'un modèle de société descendant (quelqu'un qui « sait » et quelqu'un qui « ne sait pas »), nourrissant la vieille rhétorique romantique de « la vision de l'artiste ».

Le sens se vit et se découvre – petit à petit, jour après jour – en en faisant l'expérience au plateau. D'où la nécessité des répétitions, un mot que la langue française éclaire avec justesse : répéter, encore et encore, et revenir chaque jour à l'expérience du non-savoir. A aucun moment un acteur ou un metteur en scène devrait se dire : « Ça y est, je sais. » Chaque jour nous revenons, avec étonnement, à la possibilité d'une nouvelle compréhension, temporaire et en mouvement constant.

## III. Le pouvoir de la poésie

Les équations d'Erwin Schrödinger et les poèmes de Sylvia Plath ont le même objectif : décrire des réalités complexes dans un condensé extraordinaire de signes. Il ne s'agit pas seulement d'une question de style, ou d'économie (véhiculer un maximum d'informations avec un minimum de signes) mais d'une particulière relation au monde. Une relation qui implique aussi, évidemment, une dimension politique.

On peut le constater facilement au théâtre : augmenter l'intensité d'une expérience, en choisissant volontairement une pauvreté de moyens, signifie ne pas reproduire ce qui existe autour de nous, dans nos vies et nos espaces virtuels : une dispersion et une fragmentation de l'attention. C'est un acte à contre courant, voire une forme de résistance : réduire le bruit du monde, et tâcher de capter uniquement ses signaux.

Est-il possible de faire du théâtre ce lieu de distillation, et s'ouvrir au mystère de la vie sur Terre à travers la stylisation et la métaphore ? Est-il encore possible de refuser le réalisme, le documentaire, la psychologie, et raconter seulement avec les outils de la poésie ? Dans ce dernier workshop, nous tenterons de saisir l'essence des stratégies de versification – métaphore, métonymie, synecdoque, etc. – en savourant la puissance de ces armes de précision, utilisées trop souvent pour des raisons futiles.