

théâtre public

n° 214
OCTOBRE-DÉCEMBRE 2014

Variations Radeau

Sous la direction d'Eric Vautrin
en complicité avec François Tanguy et Le Théâtre du Radeau
ainsi que Christophe Triau et le Groupe de recherches sur le Théâtre du Radeau
et Michel Delon

Ce entretien a été réalisé à l'occasion des *Variations Radeau*,
atelier de recherches international en Fonderie, 10-12 avril 2014,
pour la session intitulée *Jouer ?*.
Il a été publié intégralement dans le numéro 214 de la revue Théâtre/Public.

POUR CITER CE TEXTE :

Laurence Chable, « Jeu : et prolongation »,
propos recueillis par Eric Vautrin,
in Eric Vautrin (dir.), « Variations Radeau », Théâtre/Public, 214,
Montreuil, Editions Théâtrales, oct.-déc. 2014, p. 96-115,
[en ligne] URL : <http://recherchesradeau.org/tp214/lc>
(mis en ligne le 20 septembre 2014)

Jeu : et prolongation

Entretien avec Laurence Chable

PROPOS RECUEILLIS PAR ERIC VAUTRIN

Par terre. Tout de leur long. Tout est fondu comme un feu de forge : cavales, cavalières, tout est mêlé. Plus rien qu'un nuage de poussière, avec des éclairs d'armes et de cuirasses. L'œil le plus perçant n'y verrait goutte. Un nœud, un tortillon de chevaux et de femmes... Le chaos d'avant notre vieux monde était moins embrouillé. Pourtant... une risée de vent. On commence à voir plus clair. L'une d'elles se relève. Ah mais, le nœud se débrouille lentement. Quel grouillement autour des casques et des lances...

Kleist, *Penthésilée*, traduction Julien Gracq

Éric Vautrin – Pour essayer de parler du jeu de l'acteur, peut-être pourrions-nous commencer en prenant un exemple, une scène parmi d'autres. *Passim* a été créé en novembre 2013, à Rennes. Ce spectacle s'ouvre sur une première scène très simple en apparence, très sobre. Tu entres, seule, sans chapeau ni maquillage, et sans musique, venue du fond du plateau qui n'est alors pas très profond et est dans une sorte de pénombre. Tu vas dire, face public, très proche des spectateurs et à peine à cour, un extrait de *Penthésilée*, de Kleist. C'est un texte sur la fureur de la guerre que tu dis très calmement, le regard au loin. Quelle est ton expérience de cette scène ? Comment la vis-tu, la traverses-tu ?

Laurence Chable – Pour ce fragment, François Tanguy m'a dit : « ventriloquie ». Aide précieuse parce que cela induit un écart entre soi et la parole. « Ventriloquie », c'est déjà deux. Et cela éclaire sur la géographie et sur le transport de cette voix, comment elle va se situer dans le corps, quel peut être son point d'origine, de pulsion, comment la respiration va la chercher – il faut chercher, toujours, d'où ça part. Dans ce cas – mais ce n'est pas exact parce que ça ne se passe pas vraiment comme ça –, c'est comme si la voix partait de derrière la nuque. Il faut contenir et non pas porter. Ce n'est pas la parole d'un personnage de *Penthésilée*, c'est un dialogue, une suite de paroles plurielles dites, là, par une seule voix. Donc des fragments, reliés, là, dans une seule bouche, un provisoire-transitoire. Un écho reçu et renvoyé.

C'est particulier comme le trajet que fait la voix : la parole décrit ce qu'elle voit. Cette circulation entre la voix et le regard ou la vision fait conduction, comme s'il fallait que je voie la voix.

Quand François dit : « à la crête, toujours à la crête », pour moi c'est le regard d'abord, qui « tient » la voix. Qui maintient la tension.

Je pensais aussi pendant le travail à Deleuze, qui dit dans une conférence, à propos du cinéma des Straub, comment dans leurs films ce qu'on entend charge ce que l'on voit ; ce que l'on voit n'a a priori rien à voir avec ce que l'on entend, mais ce qu'on entend fait surgir quelque chose de profond, de souterrain, de ce que l'on voit. Il dit :

« La voix s'élève, elle s'élève, elle s'élève, elle s'élève et encore une fois, ce dont elle nous parle passe sous la terre nue, sous la terre déserte que l'image visuelle était en train de nous montrer, image visuelle qui n'avait aucun rapport avec l'image sonore, ou qui n'avait aucun rapport direct avec l'image sonore. Or quel est cet acte de parole qui s'élève dans l'air pendant que son objet passe sous la terre ? Résistance. Acte de résistance. Et dans toute l'œuvre des Straub, l'acte de parole est un acte de résistance. »¹

E. V. – Jouer, c'est mettre en relation en tenant l'écart ? Quels sont les termes de cet écart ? Comment se formule-t-il ?

L. C. – J'ai retrouvé ce matin une phrase de Blanchot que François nous a dite souvent et depuis longtemps – je pense que ça remonte à *Woyzeck* : « Enfermer le dehors, c'est-à-dire le constituer en intériorité d'attente ou d'exception. »²

Jouer, ce serait se reposer la question du temps et de l'espace, et pour l'acteur de cette instance qu'est, sur ce plateau, la présence physique en relation. Cela me semble essentiel lorsque François dit : « Vous n'êtes pas là pour occuper l'espace mais pour libérer de l'espace. » Qu'est-ce que ça veut dire ? Qu'est-ce que ça nécessite comme travail personnel ? Il faut comprendre ça, pas *intellectuellement* mais physiquement, comment faire, pour que mouvement, geste, parole, aillent toujours vers l'ouvert, en échappée ? Selon moi, il faut chercher de l'altérité, rameuter du dehors comme matière – non comme imaginaire nourricier, mais comme contrepoids.

Jouer, sur ce plateau-là – rendre visible cette tension de l'espace et du temps. Ce serait se départir de quelque chose qui fait que le *toi qui parle, agit*, est le corps, devient le corps plutôt, de ça qui met en travail une tension dans l'entendre et le voir. Cela aurait pour nécessité, par exemple, que tu retiennes à *temps* le geste, que tu restes dans une sorte de déséquilibre du flux parlé.

Afin d'ouvrir l'espace. Si l'acteur ne fait pas ce travail, la perception ne le fera pas non plus. Décoller de l'image, c'est déjà peut-être défaire une

unité du corps pris dans une expressivité rassemblée corps, voix, visage...

Il faut revenir à ce qu'on appelle l'interprétation : on n'est pas là pour *interpréter*, je ne suis pas là pour *interpréter*. Ce qui me vient, en y réfléchissant, c'est le souvenir d'une représentation de *Sur la grande route*, mis en scène par Klaus Michael Grüber : qu'est-ce qui fait que le corps de l'acteur, les corps, sont pleinement là, présents, *charnus*, et qu'en même temps, il y a un *autre plein-vide* qui apparaît, qui prend place comme une matière palpable et pourtant invisible, comme dit Deleuze encore, ce qu'il y a dessous, dans le sol, dans la terre, et qui prend sens alors.

Deleuze écrit :

« La parole s'élève dans l'air en même temps que la terre qu'on voit, elle s'enfonce de plus en plus, ou plutôt en même temps que ce dont cette parole qui s'élève dans l'air nous parlait, cela dont elle nous parlait s'enfonce sous la terre. [...] c'est comme si la terre, là, se gondolait de ce que la voix nous dit, et qui vient prendre place sous la terre, à son heure et en son lieu. Et si la terre et si la voix nous parlent de cadavres, c'est toute la lignée des cadavres qui vient prendre place sous la terre, si bien qu'à ce moment-là le moindre frémissement de vent sur la terre déserte, sur l'espace vide que vous avez sous les yeux, le moindre creux dans cette terre, tout cela prend sens. »

Il faudrait ajouter : prend sens *pour vous*. Parce que le film ne nous a pas dit ce que nous devons voir et comprendre. C'est nous qui avons vu dans le champ vide et le frémissement de vent l'expression de ce que disait la parole.

Alors je crois que tu ne joues pas « pour » toi, mais que tu ne joues pas non plus « pour » la perception – tu joues *en relation*. Par exemple, cela aide de percevoir très concrètement une qualité matérielle de l'espace, pour accueillir-enfermer-tenir un « dehors », qui peut être l'angle d'une table, ou un point lumineux, ou un point concret dans l'espace, qui peut même être derrière. Alors cela peut être une aide au *se tenir*, c'est-à-dire une façon de poser-déposer une relation à l'espace, et laisser agir l'écart critique ouvert (Jean-Paul Manganaro parle de *délibération*). La vitesse doit pouvoir se trouver aussi dans cette tension. François me redisait, pour l'extrait de Gadda dans *Ricercar*, « reculer en avançant ». Mais aussi pour longer la table dans le premier fragment de *Passim* : il y a le cadre mobile à la face, posé en biais, et le regard dans une certaine direction donnée par François, qui est en fait le souvenir d'un écran sur lequel nous lisions avant d'avoir mémorisé le texte. Il faut s'en tenir à cela,

parfois le travail ce n'est « que » cela, s'en tenir à ces tensions. Cela te permet d'abord de t'extraire d'une solitude, d'un soi brouillé cherchant des émotions, et déjà empêtré d'interprétation, d'artificiel – tu n'es pas seul, tu n'es jamais seul. Mais surtout cette prise de conscience situe le corps dans une géographie dans laquelle il n'est qu'un élément, et elle va t'aider à être ni en dessous, ni en surcroît, et finalement à libérer une parole qui ne te concerne pas : disponible comme celle de l'intercesseur. « Être au seuil », mot que François emploie très souvent.

Laisser la perception travailler dans le venant de ce qui est *en jeu*.

Chercher ces appuis qui vont t'aider à respirer, à trouver les silences, les respirations – ce n'est pas toi qui les trouves, d'ailleurs, ce sont eux qui viennent alors à toi. Ces appuis physiques, ces arcs de tension te font prendre conscience d'un corps-prisme (ne pas voir la chose elle-même, mais à travers, ce qui est le contraire d'une incarnation qui cadre, rapporte à elle-même).

C'est peut-être ça, « enfermer le dehors » – ce n'est peut-être pas du tout ce que veut dire Blanchot, mais je m'en sers ainsi. Alors ce n'est pas chercher en soi-même des choses dont personne n'a rien à faire. Je ne sais pas, au fond, ce qu'on appelle l'intériorité de l'acteur. Mais « intériorité d'attente ou d'exception », c'est très vif.

Les différents éléments du plateau (tables, chaises, cadres, objets) travaillent avec toi et tu travailles *avec*, mais pour autant, ce n'est pas ça, *le jeu*. Le cadre existe pour lui-même, et si tu t'appuies, tu ne dois pas montrer que tu t'appuies sur ce cadre. Il travaille avec toi, il prend en charge quelque chose. Tu n'as pas à lui voler la place en montrant que tu t'y appuies. Tu n'écrases pas. On joue ensemble, c'est-à-dire qu'il y a une sorte d'*anima-animation* plurielle. C'est très difficile, être dans la vitesse juste, la légèreté, aller plus vite, ou au contraire retenir, mettre suffisamment d'air *entre*, ne pas s'installer, ne pas appuyer, ne pas faire « joli », comme dit François. Déplacer une table, une chaise, porter un châssis, c'est une vitesse. D'un côté, cela doit se faire sans effort, de l'autre, trop de fluidité ou un savoir-faire encombre ou devient gesticulation démonstratrice. Tout se voit. Et la fragilité ne se joue pas. C'est une présence, un présent.

Alors, en représentation, on se rend compte très vite que tout compte. Lorsque la concentration collective n'est pas là, pour toutes les raisons ou par accident, il suffit qu'il y ait quelque chose qui tombe, ou s'accroche, un panneau qui vacille un peu, et cela va tout déstabiliser.

Pour autant, les rendez-vous sont très précis. Tant que ça n'est pas très précis, ce n'est pas possible.

C'est cela qui fait la vie de l'ensemble, la vie ensemble. C'est bien parce que tout se met en place, dans une conscience accrue, que les éléments eux-mêmes, qui ne sont pas vivants, tables, chaises, châssis, écrans... vont être aussi dans la relation. Ce vivant-là sera, au contraire d'une exécution, une effectuation, une agitation – non pas au sens d'affolement ni de démonstration, mais de turbulence, de bouillonnement – de l'air, de l'espace, qui permettra que le chemin s'ouvre et qu'on le parcoure ensemble. Mais c'est vrai que pour que cela se produise, il y a des nécessités, des impératifs. Il faudrait pouvoir les décrire. Il faudrait écouter ce que cela représente pour chacun, pour vous, pour nous.

E. V. – La parole, la voix, le rythme de la voix, le geste... Comment est-ce qu'ils se déterminent ?

L. C. – Il faut d'abord mettre en route quelque chose puis le mémoriser – sinon tu ne travailles pas, il faut bien apprendre à reproduire, c'est ça la responsabilité, le travail – il ne s'agit pas de mettre en place quelque chose qui deviendrait immuable, mais de préparer cette géographie, de conscientiser des points d'extériorité, de construire un dispositif mental. Là encore, « enfermer le dehors », comme suspension active.

Dans le dialogue avec François, il arrive que je lui demande de faire à ma place – c'est souvent très drôle – et je vais chercher à l'imiter. Cela a ses limites bien sûr, puisque le corps est différent, mais cela aide à comprendre où est et comment circule le point de gravité du geste, sa temporalité, la respiration, la vitesse, plus que le geste en soi qu'il faudrait reproduire.

Ensuite, le son, comme l'espace, est déterminant. Il est présent dès le début du travail. Il est travaillé au corps, comme une sculpture, jour après jour, c'est un élément qui opère donc physiquement sur toi. Il faut comprendre l'interpénétration de ta propre voix avec le son, non pas en luttant, mais en accueillant, et sans te laisser aller vers ce qui pourrait être une illustration, sans te laisser porter par le rythme ou la mélodie. François parle de *fréquence*, quand le volume monte et que nous avons tendance à aller contre en haussant la voix, au risque de la perdre.

Il y a bien sûr différentes situations : si la parole est intelligible ou non, par exemple – ce qui est une décision préalable.

E. V. – Comment intervient le texte dans ce travail ?

L. C. – Il m'est arrivé, il m'arrive, de dire sans tenir compte, volontairement, du sens du texte. Je me souviens du dialogue entre Ophélie et Hamlet dans *Orphéon*, avec Jean-Louis Coulloc'h : François nous « installe » en bord de table, on ne peut plus à la face, et à genoux, bloqués en quelque sorte, et seuls le buste, les bras, les mains, le visage travaillent. Il dit « réminiscence » et « elle s'est déjà noyée, elle sort de l'eau » : Ne pas tenir compte du sens était un des chemins pour dépouiller, laisser travailler les sonorités, l'étranger, et aussi une fragilité – parce que dépouillé, ce n'est pas froid, dire les syllabes, les sons plus que les mots, dans une proximité presque intime avec les gens, pour tenter de ne pas occuper le sens, l'exproprier de ma bouche.

J'ai entendu Claude Régy et aussi Axel Bogouslavsky parler du non-faire, de la nécessité de ne pas travailler sur du déjà-pensé, dans des entretiens avec Laure Adler. Claude Régy dit : « représenter bouche la vue » ; « ne pas jouer le sens » ; « un sens en train de se faire »

E. V. – Alors tu t'appuies sur la syntaxe, la ponctuation, les assonances...

L. C. – Dire oui serait malhonnête, parce que tu ne peux pas (à moins d'être chanteur d'opéra) vraiment totalement t'abstraire d'une langue qui est la tienne. Mais éloigner le plus possible, en tenant l'attention à quelque chose d'autre...

Il y a de l'air qui se charge de quelque chose, de vibrations, de silences, de souffle. Il se trouve que dans ces flux il y a aussi des mots. Pas besoin de *décrire* le texte... Parce qu'il y a quelqu'un qui a écrit ce que tu dis. C'est déjà fait.

Tu n'as pas à *précéder*, c'est une grande leçon que donne François constamment, et c'est ce que j'entends quand je te disais « prisme ». À un moment donné, quelque chose va opérer à ton insu – et heureusement, sinon pourquoi jouer ? Alors il faut que tu conscientises aussi cette place qui te revient, de sorte que ce qui fait mouvement, vibration, reste en effet à ton insu. C'est quelque chose dont tu charges l'air, que tu lui confies. Ça ne s'explique pas. D'ailleurs, s'il dit (et très souvent) « parler au présent », ça ne s'explique pas.

De même pour les gestes. Je revois *Ricercar*, Frode, Boris, Jean, Fosco, qui, assis sur une table, doivent « juste » balancer les jambes d'avant en arrière, c'est très difficile, trouver la temporalité juste, que le geste ne soit pas naturel, pas démonstratif, encore moins chorégraphique, qu'une sorte d'indétermination tisse une poésie en partage. Qu'est ce qui faisait que François disait « oui », « non »...? À regarder, je comprenais, dire pourquoi, impossible.

E. V. – Dans *Penthésilée*, en ouverture de *Passim*, je peux comprendre que ta concentration se porte sur la parole et différentes présences – ou instances, selon ton mot – dans lesquelles tu t'inscris en entrant en relation, en tension avec elles. Mais dans l'extrait des *Frères Karamazov* de Dostoïevski, dans *Onzième*, par exemple, tu prends en charge une sorte de personnage, une sorte de vieille femme délurée. Pour celui qui regarde, tu sembles la simuler, d'une certaine façon... Est-ce qu'il peut ne pas y avoir de rapport au texte, à ce qui est dit, surtout quand c'est un dialogue comme celui-ci ?

L. C. – C'est pourtant la même chose. Ce que tu nommes texte prend vie différemment, selon qu'il se trouve sous la plume, sous les yeux, dans la bouche qui le lit, dans la bouche qui le dit.

Tu ne peux te réfugier ni dans un « personnage » ni dans un effet. La question du « rapport à » ne peut qu'être concrète. Texte, c'est langue, dans les deux sens en français. Le rapport à, c'est donc une activité.

François faisait travailler en cherchant les sauts, en cassant des rythmes, pour troubler la vitesse et chasser le numéro d'acteur. Et tout acteur narcissique comme moi doit se méfier de cela. Il y avait un côté si jubilatoire, on a toujours une espèce d'instinct... capitaliste ! On en voudrait toujours plus... On s'amusait tellement avec Vincent qu'on ne pouvait pas se regarder dans les yeux, pour ne pas pouffer de rire... Car des gestes, des intensités se dessinaient, se précisaient, qui étaient drôles, comiques ; il y avait une ligne claire à tenir, une trajectoire, mais le temps passant, il ne fallait pas qu'une maîtrise fasse obstruction, et s'enrichissant devienne surexpressive, ne devienne pas ce que François nomme « la galerie des comportementalités ». Je relis ce que François a dit un soir à Dijon pour *Onzième* : « Dès que l'on sait ce à quoi on a affaire, on a recours à des modes. Disjonction. Défaire les emprises. S'il y a effet, ça encadre et on ne voit que ça. Déplacer. Trouver l'écart actif. Le mouvement respire quand il échappe à ses descriptions. »

Oui, tenir un tempo, c'est t'obliger à t'extraire d'une installation, te projeter dans un hors-soi, alors que là, presque tout se joue « installé », dans un fauteuil pour moi, un tabouret tournant pour Vincent, et alors que le « texte » autant que le jeu peuvent devenir ce piège-théâtre, la fiction fictionnante. Et plus encore, au fil des représentations, qui peut tout autant creuser, resserrer, que dévier, recoller.

Il y avait un projecteur par terre, à 30 centimètres de nous, une lampe un peu plus loin, une barre verticale métallique qui prenait un reflet de

lumière... en faire une conduite du regard pour obliger mentalement la parole à se détacher du corps, instruire une « physicalité » du dire. Ça ne veut pas dire que je parlais au projecteur ou à la barre métallique, mais plutôt qu'ils étaient des postes de veille au temps, de veille au présent, un peu comme les danseurs comptent, des relais d'athlétisme ou des balises, pour quitter/sauter/bifurquer/déboîter. En retour, ils me renvoyaient à des mouvements de nuque qui « dé-rangeaient » la voix.

Tout cela ne dit rien, sinon qu'il faut, pour comprendre, et « tenir-se tenir », non pas trouver des trucs, des solutions immuables, mais des appuis... qui te déséquilibrent ; mais en fait, ça ne peut pas se décrire.

Par exemple, le costume ou le maquillage, par exemple, un rouge à lèvres qui déborde... Ce sont aussi des prismes, des filtres, qui prennent eux aussi quelque chose en charge. Un costume ou un maquillage, c'est aussi un tempo, cette matérialité implacable.

Pour Khokhlakova, j'avais mis une espèce de toile tendue, large en bords, sur la tête des jupons noirs bien élimés, et François a ajouté le rouge à lèvres débordant, le papier rouge sur le chapeau, le vertugadin. Pour Alexei-Vincent, un chapeau-tube conique en carton surmonté de bandes scotchées orange, un manteau net bien étriqué. C'est un embarquement, parce que ces éléments font déjà la moitié du chemin pour toi et avec toi. Ce sont des intensités à part entière. Ça transporte, ça transfère, ça crible (au sens de tri). Le costume n'est pas là pour faire accord avec toi, il a son autonomie, il crée une sorte de hors-champ de toi, très précieux. C'est aussi une instance. Quand François donne ce chapeau noir coréen à Boris dans *Onzième*, il y a déjà une temporalité qui joue. Un costume, c'est une vibration, c'est une trace que tu vas pouvoir suivre, écouter.

Alors c'est déjà une aide à se débarrasser d'un soi-même, tout à fait joyeuse et libératoire ; et bien que ce soit un ajout sur le corps, cela désencombre. Au lieu de définir une identité, il donne de l'hétérogénéité, de l'altérité. Se grimer, c'est laisser faire quelque chose. Dans les costumes, il y a souvent quelque chose qui va pendouiller, ou briser une unité, une cohérence, qui va écarter.

Si c'est un peu déchiré, un peu *craspouille*, il y a déjà une histoire... que tu ne connais pas.

On se confie à ce mystère. Tu portes, tu es porté le plus souvent.

Puis cela va être pris en charge par les vibrations de la couleur, de la matière, du tissu, de la forme, dans la lumière du plateau. Je ne pourrais pas commencer à répéter s'il n'y avait pas un costume, l'espace.

E. V. – Curieusement, tu ne parles pas du public, ni des spectateurs, mais de la perception. Quelle est sa place dans le jeu ? Est-ce qu'elle fait partie de ces différents éléments ou présences avec lesquels tu établis une relation, tu tisses ces différents écarts, ou est-ce une présence, une instance particulière ?

L. C. – « Le public », c'est difficile à prononcer, il n'y a pas de raison de l'envisager « un », de la même manière que François refuse le mot « spectacle » et revient sans cesse à *Teatron* / le lieu d'où l'on regarde. Donc, un lieu.

Parler de perception plutôt que de public met en mouvement, c'est une activité, qui renvoie des deux côtés la question de l'être-là (rassembler). C'est cette activité qui va créer, entre les gens qui sont là, venus là, de possibles émotions communes, mais par vagues, par complicités inattendues. Cette sensibilité cheminante, circulante, inclut alors la perception agissante de chacun en même temps que celle, ou pas, d'un plaisir de composer un être ensemble et de s'y accueillir.

Il est tout à fait probable qu'ailleurs, dans d'autres circonstances, quelque chose précède cette activité, fasse sédimentation préalable. Je me demande si, par exemple, certaines personnes ne choisissent pas d'aller à la Cour d'honneur, à Avignon, autant pour ce qu'elles vont y voir que parce que le lieu attire un imaginaire de ce « faire corps public ». De même, lorsque la durée est exceptionnellement longue et se propose comme enjeu autant que ce qui se joue. Il doit y avoir une sorte de phénomène-miroir qui s'interpose, par l'interrogation, le pari de rester jusqu'au bout. Et chacun d'observer ce corps (entre veille et surveillance) se « réduire », se trier.

D'une manière différente, nous avons « provoqué » une relation exceptionnelle, en jouant deux matins de suite à 9 heures. C'était à Avignon, avec *Ricercar*. Il s'agissait au départ d'une question purement pratique : rajouter deux représentations, et je rêvais depuis longtemps de ce moment qui rassemble acteurs et spectateurs sans la tension d'une journée passée, venant (excepté les noctambules) d'un temps commun de désoccupation, d'un sommeil.

Peut-être, là, dans cette rencontre, peut-être qu'il s'est passé quelque chose de particulier.

Il est arrivé aussi, quelquefois, qu'il y ait très peu de monde. Quelque chose peut se resserrer de manière très agréable comme se parler à l'oreille.

Mais je ne réponds pas à ta question.

Cette co-présence, déjà pensée géographiquement puisque nous ne jouons jamais pour plus de deux cents personnes, relève d'une expérience sensible

aussi organique que la respiration. Si l'on dit qu'il n'y a pas d'adresse, par exemple, ou pas d'incarnation, c'est peut-être parce que le geste, la parole contiennent, dans leur mouvement, non le repli dans une froideur, mais le parcours même d'une objectivation. Et cette objectivation doit devenir matière vivante, émotion.

« Prendre par le milieu, diffracter, faire contrepoint, frayer », dit François.

Je le comprends comme ça ; lorsque tu demandes : « Est-ce que tu établis une relation avec la perception ? », on ne peut rien établir, mais peut-être disposer quelque chose qui serait une interpellation constante sur soi-même ; que dans cette structure, ce binaire du face-à-face, se glisse, se dépose une errance, toujours en veille, et que cette errance respire en autonomie, là, devant, entre l'espace du plateau et le lieu d'où l'on regarde, qu'il n'y ait pas un système d'affectation, de contamination qui colonise ce que l'on ne sait pas, que personne ne sait.

Comment prendre cette conscience et la maintenir ? Comment, dans un phrasé, une suite de gestes, il peut y avoir affectation d'un mot sur un autre, d'un geste sur l'autre ? Comment se construit-on très vite des références pour se sécuriser, capturer des signaux de reconnaissance, au lieu de laisser libre le champ poétique ?

C'est dans cet *entre* que se constitue une sorte de flux-matière indépendant, autonome, partagé peut-être mais innommable.

Qu'il arrive aussi que du commun se crée, non par reconnaissance, mais par réminiscence, par dilatation.

Et il n'y a plus de questions.

E. V. – Il n'y a plus de questions parce que la perception est ouverte...

L. C. – Car tu n'as pas à chercher à faire croire ce que tu dis ou fais. Le problème, ce n'est pas *faire croire* à, c'est que quelque chose ait lieu dans un visible autant que dans son mystère.

Cette sorte de surprise, d'incertitude aussi, qui fait parfois que les temporalités se déclinent elles-mêmes, grâce à la mémoire du travail, qui est là non comme une application aveugle et répétitive, mais en étendue, déposée... Épuisée, dit Beckett.

La Fonderie, Le Mans, 9 janvier 2014

-
1. Retranscription de la conférence de Gilles Deleuze « Qu'est-ce que l'acte de création ? », Fondation Fémis, Paris, 17 mai 1987, consultable sur <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=134&groupe=Conf%Egences&langue=1>
 2. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 292.

