

Le travail de l'acteur est le résultat d'une tension dialectique entre deux pôles : la technique et la créativité. Le pôle de la technique est celui des outils professionnels qu'utilise l'acteur (les principes, les règles, les concepts avec lesquels il travaille) ; et le pôle de la créativité, celui de la façon dont il utilise ces outils. La technique détermine l'appartenance d'un acteur à un contexte déterminé (une tradition, un groupe, une école...) ; la créativité détermine son unicité à l'intérieur de ce contexte ; c'est la dynamique à travers laquelle l'acteur personnalise la technique, en la matérialisant en une réalité individuelle. Dans la pratique du travail de l'acteur, la technique et la créativité constituent une réalité organique : ce sont les deux pôles d'une tension. Cependant, par souci pratique, il peut être utile de les traiter comme s'ils étaient deux champs de travail indépendants malgré leur relation profonde. Cela peut être utile par exemple pour des fins pédagogiques : quand un acteur fait son apprentissage il saisit le pôle de la technique en la convertissant en champ de travail spécifique. En revanche, quand il entre dans la dynamique des processus créatifs, il ne peut se limiter à répéter ce qu'il a appris : il a l'obligation de développer les principes techniques en cherchant des manières diverses de les appliquer.

I. INTRODUCTION : L'UN ET LE MULTIPLE

La distinction entre les champs de la technique et la créativité peut être d'une grande utilité également d'un point de vue théorique pour expliquer, analyser, formuler les mécanismes du travail de l'acteur. Stanislavski, par exemple, quand il a voulu formuler par écrit son expérience professionnelle comme éducateur pour les acteurs, a eu recours à cette distinction : il a appelé le champ de la technique "Le travail de l'acteur sur lui-même" et le champ de la créativité "Le travail de l'acteur sur le personnage". La réalité propre de l'acteur et le personnage se sont convertis en deux espaces physico-conceptuels qui articulent l'activité de l'acteur. Naturellement, Stanislavski n'a pas

inventé ces deux espaces, son mérite a simplement consisté à les définir, à les séparer, à les explorer et à établir les connexions pour rendre opérationnel le travail de l'acteur.

Le développement de l'art de l'acteur en Occident se fonde sur la distinction de ces deux espaces (l'acteur et le personnage), espaces établis par Stanislavski bien que tous les réformateurs du théâtre de notre siècle leur aient donné un contenu distinct.

L'apport de Grotowski introduit un changement substantiel : il change le sens du "travail sur le personnage" : le personnage devient création à part entière de l'acteur. Grotowski ne conçoit pas le travail de l'acteur comme un processus de représentation (d'un personnage) mais comme un processus d'autopénétration qui exige de l'acteur de "se démasquer". Entre les mains du metteur en scène polonais, le personnage de théâtre recouvre et protège la subjectivité mise à nu de l'acteur. Le personnage que voit le spectateur n'est pas une création de l'acteur, c'est un résultat du montage que le metteur en scène a projeté sur les actions de l'acteur.

Grotowski situe la totalité de l'activité de l'acteur dans cette zone que Stanislavski appelait "Le travail de l'acteur sur lui-même", mais il maintient et même intensifie la distinction opérationnelle entre le champ de la technique et celui de la création. Dans son laboratoire théâtral de Wrocław, il créa un espace indépendant des répétitions - le training - espace expressément réservé à l'investigation de la technique de l'acteur. Le champ de la technique et celui de la créativité s'articulent avec une logique de travail et un développement parallèles. Désormais, "le travail de l'acteur sur lui-même" s'accomplit au sein du binôme "training"/répétitions ; dans le contexte des répétitions, Grotowski définit un nouvel espace physico-conceptuel alternatif au personnage pour canaliser la créativité de l'acteur, l'improvisation.

Quand l'Odin a commencé à travailler en 1964, il a pris comme point de référence la révolution de Grotowski. Durant les premières années du groupe la dynamique de travail a été en gros très semblable au développement du metteur en scène polonais : il y a d'une part le "training" comme espace séparé dans lequel l'acteur travaille, au niveau technique, avec des exercices et de l'autre les répétitions où l'acteur travaille,

de manière créative à des improvisations qui sont ensuite montées par le metteur en scène. Comme dans le théâtre de Grotowski, les improvisations constituent une exploration de la subjectivité propre de l'acteur (voir à ce propos l'entretien avec Torgeir Wethal), elles n'ont rien à voir avec l'idée traditionnelle du personnage.

Cependant, partant de cette conception comme héritage, l'Odin commence à la faire évoluer d'une manière totalement personnelle. Durant les années soixante-dix, la séparation entre le training et les répétitions devient de moins en moins stricte. Progressivement, à mesure que les membres du groupe acquièrent une technique plus élaborée, le training se transforme en un espace où l'acteur, au lieu de réaliser des séries d'exercices établis, travaille individuellement sur son énergie en créant des typologies, en variant les registres, en composant et en fixant des partitions... Chaque acteur crée ses propres stratégies pour modeler l'énergie : il cherche des accessoires avec lesquels travailler, invente des exercices et les développe à travers des variations, utilise musique et instruments, explore les possibilités des costumes, apprend et transforme d'autres formes de théâtre codifié. Tout ce travail visant à systématiser la présence scénique commence à pénétrer consciemment ou inconsciemment les processus créatifs. Désormais, aux répétitions, non seulement les acteurs réalisent des improvisations mais ils prennent d'autres initiatives pour dynamiser les processus créatifs : ils apportent des matériaux scéniques (séquences d'actions qui ont été fixées) créés pour leur compte, ils élaborent des actions en improvisant à l'intérieur de la structure physico-vocale montée par le metteur en scène, ils introduisent des possibilités qu'ils ont explorées lors du training (accessoires, costumes, chansons, instruments...). Au cours de cette évolution, l'improvisation grotowskienne prend un tour totalement différent et inattendu : elle perd sa part d'exploration subjective pour se convertir en une stratégie destinée avant tout à produire des matériaux scéniques. Le metteur en scène ne se limite alors plus à utiliser les longues improvisations de ses acteurs pour monter des partitions, il retravaille et monte les partitions ou matériaux composés par ses acteurs. Cet enrichissement des processus de la création se reflète dans la complexité dramaturgique qu'acquièrent progressivement les spectacles de l'Odin.

Durant les années quatre-vingt cette évolution s'affirme en une dynamique de travail pleinement personnelle. Le training se convertit en un grand atelier dramaturgique où les acteurs explorent consciemment les possibilités de la présence scénique propre en créant, composant et élaborant des matériaux qui ensuite, éventuellement, peuvent être utilisés par le metteur en scène pour construire un spectacle. Eugenio Barba a pu ainsi se référer au training comme le "théâtre des acteurs". Dans ce contexte les vieux concepts réapparaissent comme par exemple celui de personnage théâtral (voir l'entretien avec Iben Nagel Rasmussen) ou d'improvisation (voir l'entretien avec Roberta Carreri) mais reformulés selon une nouvelle prise de conscience : le personnage et l'improvisation se sont convertis en outils que l'acteur utilise dramaturgiquement pour articuler sa présence propre. Les processus de création par le groupe s'appuient de plus en plus sur les initiatives individuelles d'acteurs qui désormais ne fournissent plus seulement des matériaux mais construisent avec ceux-ci d'authentiques séquences dramaturgiques où s'entrelacent des éléments distincts : actions physiques, actions vocales, mélodies, accessoires, vêtements... Le directeur réélabore ces séquences en déployant ce que Fernando Taviani a appelé "une dramaturgie des dramaturgies". Mais parfois, les séquences individuelles créées par les acteurs ont tant de force qu'elles arrivent à être visibles dans le résultat final du processus créatif. Toute cette évolution culmine et acquiert son expression maximum à la fin des années quatre-vingt et au début des années quatre-vingt-dix avec la création de quatre spectacles individuels ayant une dimension autobiographique : *Judith* (1987), *Memoria* (1990), *The Castle of Holstebro* (1990) et *Itsi Bitsi* (1991). Le point de départ de ces spectacles n'est pas un thème proposé par le metteur en scène, mais l'autonomie des matériaux scéniques créés par les acteurs respectifs. Chacun d'entre eux réalise une sélection de matériaux provenant de sa trajectoire professionnelle (de son training personnel, d'anciens spectacles de l'Odin, d'expériences de travail réalisées en dehors du groupe) avec lesquels il compose une série de blocs dramaturgiques qui furent ensuite montés et orchestrés par le metteur en scène. Dans ce cas, la tâche du metteur en scène est celle d'un co-auteur ; il utilise tout son savoir pratique pour "imposer" de

manière adéquate et efficace la "voix" de son acteur : sa présence scénique individuelle.

La présence scénique propre de l'acteur s'est convertie en matière explicite du spectacle. A l'Odin, le travail de l'acteur s'est développé, puis a débouché sur ce moment insolite du théâtre européen du XX^{ème} siècle dans lequel les acteurs sont capables de construire leurs propres spectacles.

Tout le travail de l'acteur à l'Odin a ses racines dans la révolution grotowskienne qu'il a ensuite absorbée tant pour ce qui se réfère à la technique de l'acteur qu'au travail créatif, dans cette aire que nous venons d'appeler "le travail de l'acteur sur lui-même". Plus que sur le personnage, le travail de l'Odin implique de se concentrer sur l'énergie pour générer une qualité de présence supérieure à celle du comportement quotidien. La présence scénique est ce qu'Eugenio Barba définit en d'autres termes comme la pré-expression de l'acteur et constitue le champ d'étude de l'Anthropologie théâtrale.

Le concept de présence scénique est ce qui détermine le champ de la technique de l'acteur. Cependant, dans le groupe danois la technique constitue un champ de travail initial, lié à la nécessité d'acquérir certaines capacités déterminées, une efficacité professionnelle. Au delà de ce moment initial, le travail se déplace vers la personnalisation, passant du pôle de la technique à celui de la créativité individuelle de l'acteur. L'Odin paraît avoir concentré son intérêt sur l'exploration de cette créativité individuelle.

Ainsi est né un nouvel espace physico-vocal qui permet de canaliser la créativité de l'acteur, "la présence scénique en elle-même". Nous nous trouvons alors en face d'acteurs dont la tâche ne consiste ni en l'incarnation ou représentation du personnage ni dans sa capacité de plonger dans les profondeurs de sa subjectivité grâce à l'improvisation. A l'Odin, la tâche de l'acteur consiste en l'utilisation de principes techniques liés à la présence scénique pour matérialiser, articuler, composer une présence scénique individuelle. A l'intérieur de ce territoire si vaste que nous appelons "le travail de l'acteur sur lui-même" le théâtre de l'Odin a défini et exploré une parcelle très spécifique : le travail de l'acteur sur sa propre présence scénique.

Au sein de cette parcelle apparaît une subdivision que nous connaissons : le "timing" et les répétitions. Mais cette division prend un sens totalement nouveau. Le training et les répétitions ne sont pas deux espaces parallèles destinés à recevoir le travail sur la technique et le travail créatif ; ce sont deux "moments" d'un même travail centré sur le développement de la créativité individuelle : le training est le moment où l'acteur explore son individualité artistique en composant et en élaborant des matériaux scéniques qui lui appartiennent en propre ; les répétitions constituent le moment où le groupe décide de socialiser l'indépendance artistique de ses acteurs. A ce moment là apparaît le metteur en scène dont la tâche principale consiste à harmoniser les différentes subjectivités créatives des acteurs et à leur donner cohérence en les respectant intégralement mais en même temps en les transcendant. Au cours des répétitions se croisent et se superposent deux niveaux distincts de travail : l'individuel et le collectif. Les indications que donne le metteur en scène et les exigences que génère le travail en commun sont appliquées au sein des stratégies des dramaturgies individuelles. Les répétitions deviennent extraordinairement riches et complexes, un labyrinthe où se nouent des logiques de travail distinctes, des présences scéniques différentes, des exigences et des motivations personnelles.

A l'Odin, le travail de l'acteur peut donc se comprendre en termes de stratégies dramaturgiques destinées à articuler la présence propre de l'acteur. De fait, la dynamique développée par Grotowski impliquait déjà un certain travail dramaturgique de l'acteur sur les matériaux (ou partitions) nés de ses improvisations pour les adapter au montage du metteur en scène. Cependant le travail se centre beaucoup sur la subjectivité intérieure de l'acteur : plus qu'avec ses matériaux, l'acteur tend à travailler avec sa mémoire physique. Le travail se déplace vers le pôle de la composition. Désormais le processus créatif de l'acteur tient dans son centre névralgique dans un travail de nature dramaturgique : l'invention de tout type de stratégies pour créer, fixer, monter, réélaborer, et transformer les matériaux scéniques grâce auxquels l'acteur articule sa présence scénique.

Ainsi est née une dramaturgie de l'acteur très complexe. Chaque acteur personnalise la technique en inventant sa propre dramaturgie.

Ces dramaturgies arrivent à un tel degré de codification et de précision qu'elles peuvent être considérées comme un ensemble de techniques individuelles. Le travail de l'Odin consiste précisément à diminuer une certaine méthodologie technique commune pour la faire éclater en une ramification de méthodologies individuelles qui peuvent arriver à être très dissemblables.

L'Odin n'a pas exploré les relations qui unissent/séparent la technique et la créativité au moyen d'une distinction des deux espaces mais en articulant le travail de l'acteur grâce à une tension dialectique très forte entre l'un et le multiple ; entre le contexte et l'individu ; entre les principes de la technique commune et les stratégies des dramaturgies individuelles qui les matérialisent ; entre la coïncidence des problèmes et la disparité des solutions ; entre la langue de travail du groupe et le jargon personnel de chaque acteur. Cette tension entre l'un et le multiple constitue l'apport le plus original de l'Odin au domaine du travail de l'acteur.

L'objectif de ce travail est de mettre en relief cette dialectique. Le domaine spécifique de l'étude est celui de la dramaturgie individuelle au moyen de laquelle les acteurs de l'Odin personnalisent leur technique, articulent leur propre présence scénique. La dramaturgie de l'acteur est une alchimie destinée à convertir l'un en multiple.

Le texte suivant est une présentation comparée des dramaturgies individuelles des quatre plus anciens acteurs du groupe qui sont restés actifs : Torgeir Wethal, Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carrerri et Julia Varley.

Il ne s'agit pas d'une évaluation du travail de chaque acteur pris individuellement : on a voulu donner à chacun la parole afin qu'il puisse exposer sa manière de travailler. Pendant deux années et demi, le travail quotidien des acteurs a été étudié : leur training individuel, leur travail pédagogique, les répétitions, les démonstrations de travail et les spectacles. Partant des inquiétudes, curiosités et interrogations suscitées par cette connaissance directe, on a recueilli une ou plusieurs conversations avec chacun des acteurs sur sa manière de travailler. Les textes qui en sont issus furent ensuite soumis à leur vérification. Les quatre acteurs sont priés de recevoir les plus chaleureux remerciements pour leur participation active, patiente et attentionnée à ce travail.

II. TORGEIR WETHAL : L'INTERPRÉTATION DE LA PARTITION

- *Tu es l'acteur vétérane de l'Odin Teatret. Peut-être serait-il utile que tu commences à expliquer un peu comment tu travaillais lors des premiers spectacles que tu as fait avec l'Odin.*

- Comme l'un des éléments fondamentaux pour construire le rôle, nous utilisons les improvisations individuelles. Au début, les improvisations étaient très personnelles puisque venant de parties importantes de notre souvenir et de nos rêves. La logique interne des improvisations se déroulait suivant les associations qui surgissaient. A travers différentes techniques, nous fixions les improvisations de manière à pouvoir les répéter exactement. Ensuite, au cours du processus de travail, un nouveau montage était réalisé dans lequel était changée la séquence d'actions, mais sans modifier ces dernières autant dans les détails qu'aujourd'hui. Pour me souvenir de ce que je devais faire, je ne notais jamais par écrit ces nouveaux montages au niveau physique ou dramaturgique ; je changeais l'ordre de mes associations personnelles selon le nouveau montage réalisé par le metteur en scène et ceci me suffisait pour me souvenir des variations introduites. Pendant les représentations du spectacle, je maintenais le nouveau montage interne de mes actions, c'est à dire que je voyais ou pensais, ce que je vivais. Je me souviens que j'avais à cette époque l'idée qu'il serait possible de créer tout un spectacle souterrain, toute une histoire parallèle, complète et logique. Je n'ai jamais réussi. Là où je m'en suis approché le plus était dans *Kaspariana*¹, mais même dans ce spectacle là, la vie interne ressemblait plutôt à une collection d'histoires indépendantes.

Cette manière de travailler était centrée sur le fait d'utiliser l'espace du spectacle et les autres acteurs comme une sorte d'écran cinématographique sur lequel je projetais les images que j'avais eues pour faire les improvisations originelles. Par exemple, si dans l'improvisation j'étais en face d'une personne que j'aimais, à cette époque, je la projetais sur l'acteur qui dans le spectacle se tenait en face de moi.

Cette manière de travailler a beaucoup changé avec les années, mais elle constitue cependant une part importante de mon expérience comme acteur. Parfois encore, j'approche de cette manière de travailler dans certains fragments de spectacles.

¹ *Kaspariana* (1967-1968), spectacle de l'Odin Teatret fondé sur un texte de Ole Sarvig sur le mythe de Kaspar Hauser et mis en scène par Eugenio Barba.

- *Dans quel sens a changé ta manière de travailler ?*

- Nous appelons "matériau" les partitions physiques composées et fixées, susceptibles ensuite d'être réélaborées, montées et transformées en collaboration avec le metteur en scène. L'improvisation de type personnel est seulement une manière de créer du matériau, mais il y a beaucoup plus.

Quand nous commençons à construire un spectacle, nous avons normalement un thème général, mais, dans mon travail d'acteur, je ne pars jamais de ce thème. La première chose que je fais est de créer du matériau, par exemple par des improvisations. Et là apparaît le premier problème, comment les fixer ? Car, si les matériaux avec lesquels je travaille ne sont pas fixés de manière à ce que je puisse toujours les répéter avec exactitude, ils ne fonctionnent pas, le metteur en scène et moi n'avons aucun outil objectif qui nous permette de développer notre travail commun.

Pendant les premières années, alors qu'un acteur improvisait, les compagnons observaient son travail et notaient par écrit ses actions. Ensuite, nous tentions tous ensemble de reconstruire les actions jusqu'aux plus infimes détails. C'était un travail qui nous prenait beaucoup de temps (une semaine à dix jours pour reconstruire seulement une seule improvisation de dix minutes) mais évidemment, c'était la période où nous obtenions les matériaux les plus riches, avec le plus grand nombre de détails.

A un certain moment, nous avons commencé parfois à travailler d'une manière beaucoup plus "froide". Petit à petit, chaque acteur a commencé à développer pour son compte différentes techniques de composition de matériau. Ceci veut dire que chacun a inventé une stratégie propre pour les créer et les fixer, sans forcément qu'un profond engagement personnel ne soit nécessaire.

Si tu fais une improvisation très personnelle, en partant de choses importantes pour toi, les associations de l'improvisation sont vivantes au sein de tes actions; tu ne peux les interrompre facilement. Pendant le processus de travail, il faut que tu les défendes et les protèges car elles sont la vie pour tes actions. Alors, tu deviens un partenaire de travail difficile pour le metteur en scène quand il veut changer tes actions.

Travailler de manière plus "froide" ce n'est plus tant improviser que créer des actions et composer des partitions avec elles.

- *Peux-tu expliquer quelques unes des différentes manières que tu utilises pour créer des improvisations de type "froid" ?*

- J'utilise des techniques variées. Par exemple, celle que j'appelle *improvisation placée en scène* : d'abord je fais séparément des actions variées qui n'ont pas de rapport entre elles, comme des mots isolés. Ensuite, j'essaie de les mettre en relation en créant une petite histoire : j'élabore chacune des actions, je décide des directions dans l'espace, pour ou avec qui je l'exécute, à quelle distance se passe l'action physique (la magnitude de mes actions serait différente si je me dirigeais vers une personne qui était devant moi ou vers une autre au fond de la salle)... Une improvisation de ce type peut se fixer en vingt minutes. Dans ce cas, l'histoire n'a pas grande importance pour moi, c'est plutôt un outil de travail qui me permet d'articuler, de fixer et de me souvenir de mes actions. Si ensuite nous décidons d'utiliser cette partition d'actions dans une séquence partagée avec un autre acteur, la forme finale et les motivations qu'acquière mes actions dépendent en grande partie des actions de mon partenaire (dynamique action/réaction) et de comment je lis la situation donnée comme une partie du tout et de mon attitude envers lui.

Une autre technique que j'utilise est ce que nous appelons *un pas à la fois*. Il s'agit de réaliser une action, puis une autre et de s'arrêter, de retourner au début et de répéter une autre fois tout en ajoutant une carte, etc. De cette manière l'acteur crée et fixe ses matériaux simultanément en un temps relativement court.

Une autre forme de création de matériel est ce que j'appelle *l'improvisation à synonymes*. Par exemple, je peux travailler sur la première ligne de l'hymne norvégien : "Oui, nous aimons ce pays...". En disant "oui", la première association que j'ai est "matrimonial", "anneau" et avec ceci, je construis une action. En disant "nous", je pense à beaucoup d'individus, je construis une autre action. "Aimons"... je pense à l'amour. "Ce pays" ... je dessine le profil de la Norvège avec une main. Personne ne sait ce que je suis en train de faire et dans ce moment initial du processus de travail, il ne m'importe pas que mes actions

soient banales. Dans ce cas, le texte fonctionne comme une corde que je noue quelque part dans ma mémoire et qui me permet de répéter mes matériaux.

Quand un acteur a fait des improvisations durant tant d'années, même s'il a éprouvé cent manières distinctes de le faire, il s'établit quelques clichés qui se répètent contre sa volonté : certaines expressions, des mimiques du visage semblables, la même manière d'utiliser le corps... On se croit extrêmement original mais en réalité on se répète soi-même. Pour éviter ceci, j'ai tenté de développer pendant les répétitions du spectacle *l'Évangile d'Oxyrhyncus*² une nouvelle technique pour créer mes matériels : au lieu de faire mes improvisations à la première personne du présent, j'ai commencé à les faire à la troisième personne du passé; au lieu de "je fais", "il fit". Ceci me permit de me confronter avec une nouvelle qualité qui m'aidait à m'éloigner de mes clichés.

² *L'évangile d'Oxyrhyncus (1985-1987)*, spectacle de l'Odin Teatret dirigé par Eugenio Barba.

- *Tout ceci appartenait à une phase initiale de travail, pendant laquelle tu crées et composes pour ton compte tes matériaux scéniques. La seconde phase, c'est l'entrée en contact avec les partenaires de travail et leurs matériaux respectifs. Comment se déroule cette seconde phase et surtout, quelle influence as-tu sur tes matériaux ?*

- Si, au lieu de créer les matériaux à partir d'improvisations personnelles, je le fais de manière intellectuelle ou "froide" comme désignée antérieurement, au début, les actions ont une signification, une motivation, une histoire. Mais cette motivation est faible, elle n'est pas assez importante pour moi, c'est avant tout un outil pour me souvenir de mon matériel et l'articuler. Après un certain temps, quand j'ai assimilé le matériau et que j'entre en contact avec celui de mes compagnons, ces motivations initiales très souvent ne suffisent pas à me maintenir "en vie". Ensuite, je me trouve avec entre les mains une partition physique que je dois modeler, et à la fois réformer, alors que le travail sur le spectacle va de l'avant.

Par exemple, je peux prendre un bâton, composer cinq actions avec lui, les enlacer et j'ai une partition. Si je commence à travailler avec cette partition et que je continue à penser au bâton, ce qui va parvenir au spectateur est une série d'actions purement formelles. Cette parti-

tion peut te servir de base pour le travail mais ensuite il faut trouver la manière de *l'interpréter*, de lui donner une logique nouvelle, certains *pourquoi*. Quand le spectacle est terminé, l'importance d'une partition ne réside pas en ce que tu fais, mais en pourquoi tu le fais. Ensuite, il faut que j'invente toute une série de stratégies pour interpréter ma partition. Pendant ce travail d'interprétation, je peux changer mes motivations en maintenant fixe la structure externe des actions; je peux aussi faire le contraire : changer la forme externe des actions en maintenant mes motivations internes.

Très souvent, on parle de précision dans les actions physiques, et ceci est important, mais pour moi, le plus important est d'être précis dans mes *pourquoi*. Ceci signifie que la précision est toujours interne. Pendant le processus de travail je peux continuer à improviser avec mes partitions pour chercher et établir ces pourquoi qui leur donnent vie, qui changent leur qualité d'énergie. A la fin, quand le spectacle est terminé, si le processus de travail a duré assez longtemps, ces pourquoi qui articulent la logique interne de l'acteur deviennent compacts.

- *Je vois que le centre de ton travail ne réside pas tant dans la création des matériaux que dans le processus de réélaboration que tu réalises pendant les répétitions. Pourrais-tu concrétiser un peu plus comment se déroule ce travail de réélaboration ?*

- Parfois, comme je l'ai dit, je change les images internes de la partition de mes actions; dans un spectacle je peux réaliser un fragment au sein d'une improvisation, mais sans utiliser ses images originales. Pendant le processus de travail, je crée d'autres images qui peuvent être parallèles aux images que le spectateur peut avoir de mes actions. Si je fais une improvisation où je fais un combat de boxe et où mon adversaire me donne un coup dans la gorge et m'assomme, je fixe l'action de recevoir le coup et je l'utilise dans un spectacle, mais en la convertissant en la réaction à une réplique, comme si je ne voulais pas l'entendre ou comme si cette réplique me faisait presque tomber. Dans ce cas, je peux penser à une réplique que j'ai entendue une fois et qui m'a fait très mal, mais en conservant la forme physique qui vient de ce que j'appelle la "partition".

D'autres fois, au contraire, tout vient directement de ce qui se passe sur scène pendant les répétitions. Par exemple, dans une situation concrète du spectacle je décide : ici je veux rendre une expression de joie. Pour cela j'ai besoin, comme autrefois de projeter sur mes partenaires quelque chose qui me permette d'agir et de réagir "avec joie", car l'acteur qui est en face de moi n'est pas toujours la personne adéquate pour me rendre heureux.

Une autre possibilité est d'élaborer les actions pendant les répétitions à partir de réactions au texte, à l'action d'un partenaire ou à une scène déterminée. Par exemple, j'ai le texte : "*Ici où rapidement tout se terminera et tout commencera*". Dans ce cas, l'étouffement, la fatigue de penser que tout commencera de nouveau me fait réagir de manière déterminée. Ici, j'ai créé et fixé mes actions comme une réaction émotive au texte. Ensuite, lors des répétitions suivantes, je vais travailler avec cette action et sa motivation interne pour fixer lentement la séquence des actions. Souvent, il s'agit d'une combinaison de choses variées, c'est à dire que je maintiens complètement toutes mes images originales et en même temps, lors du développement du travail, je les colore. Par exemple, je peux interpréter mes images avec "colère" ou avec "amour", pour ceci il peut être suffisant de changer de partenaire dans l'histoire interne. Je peux aussi ajouter de nouvelles images qui complètent les images originales en donnant une nouvelle "température" à mes actions. C'est comme si poussait au sein de mes actions une mémoire de plus, qui ne dérangeait pas les images originales.

- *Et où se trouve le personnage au sein de tout ce travail que tu réalises pendant les répétitions ?*

- Au commencement de la période de répétitions, je ne pouvais pas penser en catégorie de personnages. Je pouvais l'utiliser comme un élément de travail de plus, mais je ne pouvais pas toujours être en train de me demander si les différentes actions que je compose allaient ou non avec mon personnage. C'est une partie du travail du metteur en scène. Je pourrais probablement faire ceci moi-même à la fin du processus de travail, mais, si dans la première phase du processus j'utilise mon personnage pour filtrer tout ce que je fais, je m'étrangle : je

trouve très peu de propositions. L'opposé me donne la possibilité de trouver les "couches illogiques" dans la logique : ceci crée la complexité.

- *Comment s'est déroulée cette phase de travail dans le cas de *Kaosmos* ?³*

- Quand nous avons commencé *Kaosmos* nous ne parlions pas de ce qui allait être le thème du spectacle et ses personnages; ceci fut défini petit à petit, pendant les répétitions. Pour la première fois en de nombreuses années, je me suis senti libre de tenter quelque chose, de chercher des manières d'interpréter mes partitions.

Une partie de mes actions du spectacle provenait de vieilles improvisations que j'avais déjà fixées; une autre petite partie provenait d'improvisations plus ou moins personnelles réalisées spécifiquement. En deux ou trois fragments du spectacle, je continue de travailler avec les motivations originales de mon improvisation, mais la majeure partie de mes matériels sont nés en tant qu' "actions simples" improvisées et élaborées pendant les répétitions. Il s'agit de mini-improvisations ou de réactions à ce qui se passe autour de moi. Ensuite, mon travail consiste à créer les *pourquoi* qui donnent plus de vie à mes matériaux. Parfois ceux-ci peuvent être très complexes, ils peuvent être composés par quatre ou cinq choses qui opèrent simultanément. Alors, je sais parfaitement que mes actions vues ensuite ont un autre sens - distinct de celui qu'ils ont pour moi - qui est donné par le contexte, la dramaturgie créée par le metteur en scène. A un certain moment de la période des répétitions, nous savions que mon rôle serait celui d'un "Christ" qui retourne à la terre. J'avais de nombreux moments de mes actions - en relation avec des images du Christ. Ces actions, je les absorbais (en réduisant leur taille), elles se voyaient peut-être un peu dans la manière de bouger une main ou les genoux. A cette première composante, j'ajoutais un dialogue personnel avec ce qui est en train de se passer sur la scène : où j'étais en accord, où j'étais en désaccord, où j'étais fatigué, où je ne voulais pas entendre cette phrase car elle me fatiguait. Tout ceci, je me le dis à moi-même. Pendant les répétitions un jour, j'étais contre le montage car tout était extrêmement formel (ceci s'est passé en une phase initiale du processus de travail). Ensuite,

³ *Kaosmos* est le premier spectacle collectif de l'Odin Teatret. Dirigé par Eugenio Barba, le spectacle inclut la participation de tous les acteurs de l'Odin. La première officielle fut jouée au Festival de la Nation du Chili, en avril 1993.

je construisis un dialogue professionnel avec ce que faisait le metteur en scène : pourquoi ce fragment n'est-il pas changé ? Pourquoi est-il devenu si formaliste ? ... Ce dialogue, je l'ai gardé et intégré. Dans ce cas-là, j'élaborais la vie interne de ce fragment du spectacle en mélangeant et superposant quatre choses distinctes : un dialogue avec mon personnage (les positions du Christ), un dialogue personnel avec mes partenaires, un dialogue professionnel avec le metteur en scène et la mémoire physique de situations spéciales de froid, de nausées et de fatigue.

Un autre aspect intéressant est que, une semaine avant la première, nous changeâmes l'interprétation de mon personnage : d'un équivalent presque trop clair du Christ, nous sommes passés à une espèce d'ivogne ou d'intellectuel de cette Europe un jour après une bonne cuite. Je n'ai pas changé mes actions, j'ai continué en faisant les mêmes actions dans le spectacle mais en leur donnant un autre éclat. Cette nouvelle situation ouvrit une montagne de nouvelles possibilités, détails, aspects avec lesquels travailler pour enrichir ma présence. Mais ceci, je l'ai fait petit à petit, également pendant les représentations du spectacle. A cause de ma manière de travailler, je suis rarement prêt quand nous commençons à jouer. J'ai généralement besoin d'une centaine de représentations avant de sentir que le travail est achevé.

- Je crois que le point fondamental de ton travail est ce que tu appelles "l'interprétation de la partition". Pourrais-tu me donner plus d'exemples ? Comment expliquerais-tu cette expression ?

- Maintenant nous parlons de la partition finale, c'est à dire des actions fixées qui constituent un spectacle, de ce fait pouvant être interprétées par moi de la même manière qu'un acteur interprète par exemple, un texte. Quand un acteur prend une œuvre de Shakespeare et cherche différentes caractéristiques de son personnage, chaque phrase de son rôle lui révèle différents aspects qui lui donnent des pistes pour nourrir ses actes. Un processus pareil peut être fait aussi au niveau physique, en travaillant directement dans l'espace, en prenant comme base une partition au lieu d'un texte. A travers ce processus d'interprétation, la partition se transforme en quelque chose de personnel, même en ayant été créée de manière "froide", technique.

Ce qui différencie ce travail de l'autre, celui qui a pour base des improvisations de type personnel, où le point de départ consiste en expériences importantes pour moi, est que si la base de mon travail est une série d'actions que j'ai créées et fixées, simplement, le travail avec elles me donnent beaucoup plus de possibilités dramaturgiques, car je peux suivre plus facilement les indications du metteur en scène et faire plus facilement de nouvelles propositions. Mais ceci implique que ces actions n'ont souvent pas la même force et vibration initiale qu'une improvisation personnelle. Quand je travaille de cette manière "froide", le problème est que pendant le processus de travail, il faut que je ré-improvise au sein de mes actions pour leur injecter de la vie, pour les faire vibrer.

Pour ceci, j'ai besoin de nombreuses "voix simultanées", comme celles qui existent dans la partition symphonique d'un chef d'orchestre.

Je pourrais considérer le résultat comme des labyrinthes souterrains : je saute de l'un à l'autre ou je parcours en même temps plusieurs d'entre eux ; souvent ils sont parallèles, mais pas forcément linéaires. Certains tronçons de ce chemin sont très grands, au sens que pendant un long moment je travaille avec une logique interne continue ; mais peut-être, à un moment donné, des chemins distincts se superposent. Cependant, il y en a toujours un principal, le plus important, les autres existent comme petits échos ou petites harmonies qui l'enrichissent.

- *Selon ta manière de travailler, comment définirais-tu le concept de "sous-partition" ?*

- Je n'utilise pas le mot "sous-partition" car dans les parties importantes d'un spectacle, celles qui parlent directement aux sentiments des spectateurs, il ne peut exister de division entre partition et sous-partition. Pour moi, si ces parties doivent fonctionner, elles peuvent seulement le faire en étant composées par des actions fondées avec la pensée, la volonté, la ferveur, etc., que tu appelles sous-partition. Elles doivent être "une". Personne ne doit être au dessous ou au dessus. Elles se passent en même temps et le spectateur reçoit à la fois toutes ses parties.

Pendant le processus de travail, nous utilisons des concepts comme partition et sous-partition, mais seulement quand celles-ci deviennent

"une", tu domines le spectateur. Et toi-même.

Il existe clairement d'autres parties du spectacle où tu fais quelque chose et en même temps, tu montres que tu penses et cherches quelque chose de différent. Pendant les répétitions, tu construis ces moments de telle manière qu'ils peuvent être visibles pour le spectateur. Mais même dans ces situations qui s'adressent tant à l'intellect qu'au sentiment, j'ai besoin de fondre ces derniers, de vivre la dualité simultanément. Nous le faisons dans la vie quotidienne aussi, sans résultat crédible, comme un film qui montre Kroutchev qui jeta une chaussure sur le podium au milieu d'un discours, mais en même temps, était doublé en italien, ou encore en norvégien. Ou comme Nixon qui fit le "V" de la victoire avec les deux doigts sans pouvoir le synchroniser avec les mots qu'il disait ou avec les sentiments qu'il "tentait de produire".

La crédibilité dépend de ce que l'action-réaction soit *une* avec la volonté, la pensée et le besoin.

Ce que vous et nous appelons sous-partition, et ce dont le spectateur fait l'expérience, doit être la couche *supérieure* pour l'acteur quand il est devant le public.

- *Une fois finalisé tout le processus d'interprétation de la sous-partition, comment maintiens-tu en vie ta présence, chaque soir, un cours des années ?*

- Quand est prêt le spectacle - au sens où toute la période des répétitions est terminée - mes motivations internes, la dramaturgie du spectacle, mes relations avec cette dramaturgie et mes partenaires, tout ceci est défini, tout ceci se dissout et se convertit en une chose que nous appelons simplement *ici et maintenant*. "*Maintenant j'ai appris tous les pas de la danse et c'est pourquoi je suis venu à la fête*". Ceci me permet chaque fois de retrouver quelque chose de proche de la fraîcheur et de la nouvelle orientation qu'ont les actions la première fois que je les fais, réagissant à ce qui se passe autour de moi, y compris aux "erreurs". C'est le résultat d'un grand processus de travail qui est engendré par ce que nous appelons "l'interprétation de la partition".

Avant de commencer à travailler à l'Odin, j'ai tenu à Oslo le rôle du fils cadet d'une famille dans une comédie traditionnelle. Il y avait une

scène très spectaculaire et divertissante. Chaque fois que nous faisons cette scène, quand je terminais mon intervention sur scène je recevais toujours des applaudissements. Ceci se passa pendant les trente ou quarante premières représentations, mais ensuite, les applaudissements disparurent et ne revinrent jamais. Ceci devint un grand problème pour un jeune acteur comme moi. J'ai tout tenté, essayé de comprendre ce qui avait changé dans ma manière de jouer, ce que j'avais perdu, mais je ne sus jamais le trouver.

Des années plus tard, ceci est devenu un bon exemple pour comprendre combien il est important que l'acteur soit capable de construire une base solide qui soutient son jeu pendant le spectacle.

Mais malgré tout ce que j'ai dit, je dois confesser que je travaille actuellement dans certains fragments du spectacle sans avoir de base aussi importante et complète. Peut-être que je le fais de manière plus spontanée. Mais avec le temps je cours le risque de perdre la qualité de la qualité.

Les matériaux de ce texte proviennent de deux conversations avec Torgeir Wethal - recueillies respectivement en juillet 1992, et décembre 1994 - et du texte de sa démonstration de travail *The Paths of Thought (Les sentiers de la pensée)*.

- *Alors, pourquoi le fais-tu ?*

- Je suis curieux de voir ce qui va se passer, mais avant tout, je le fais parce que j'en ai envie.

IBEN NAGEL RASMUSSEN :
LA DRAMATURGIE DU
PERSONNAGE

Interview réalisée par
Lluís Masgrau,
en Juin 1993 et Novembre 1994

- *Lorsque tu crées un matériau scénique, comment fais-tu pour le fixer ?*

- Parfois je l'écris, je fais une description technique des actions que j'ai faites et j'utilise éventuellement une image ou je donne un numéro déterminé à une action pour m'aider à m'en souvenir. Mais en fait, j'écris peu. Il y a des acteurs qui, au moment de fixer leurs improvisations, s'appuient beaucoup sur l'écriture, ils ont la capacité de se souvenir par écrit. Moi, j'ai besoin de répéter les actions de temps à autre pour les fixer car, si je ne le fais pas, bien que j'écrive, je les oublie. Les répéter, c'est pour moi se les écrire dans le corps. Au début, j'avais plus tendance à écrire mais ensuite nous avons commencé à utiliser la vidéo et ceci m'a fait perdre l'habitude d'écrire mes improvisations.

- *Selon toi, est-il conseillé d'utiliser la vidéo pour fixer les improvisations ?*

- Je crois que la vidéo est recommandable seulement à l'acteur vétéran. Je ne donnerais pas la vidéo à un jeune acteur car le plus probable est qu'il ne se concentre que sur l'"extérieur" et qu'il perde l'intériorité de son improvisation qui est pour moi le plus important. Quand tu vois un jeune acteur qui a beaucoup travaillé avec la vidéo, tu te rends compte tout de suite que ce qu'il fait est trop technique, froid ou, si tu veux, esthétique.

- *Aujourd'hui, vous continuez d'utiliser la vidéo dans votre travail ?*

- De façon temporaire, oui, mais aujourd'hui nous travaillons d'une manière très différente. Parce que, quand on utilise la vidéo, tous les petits détails de l'improvisation se voient. Avant, pour se rappeler et fixer une improvisation, nous avions besoin d'une semaine au moins ; le travail était beaucoup centré sur l'exactitude de la reconstruction de ce que nous avons fait, nous faisons une improvisation d'une demi-heure et nous l'apprenions de A à Z. Ensuite Eugenio (Barba) voyait le matériau, sélectionnait quelques fragments et montait une partition avec ceux-ci. Aujourd'hui, Eugenio ne suit plus tout le processus de l'acteur, nous sommes nous-mêmes les compositeurs de nos propres partitions si bien que le travail réside beaucoup plus dans la dramaturgie créatrice de l'action que dans le fait de s'en souvenir. Aujourd'hui, je n'improvise plus comme avant, je ne me laisse plus aller pendant une demi-heure avant de fixer ce que j'ai fait. Ceci peut être bon pour un jeune acteur car ça l'aide à trouver de nouveaux schèmes, modèles de comportement, façons de se mouvoir. Mais un acteur vétéran de l'Odin est passé par tant de façons différentes d'utiliser son corps que, s'il se lance dans une improvisation de ce type, le plus probable est qu'il ne découvre rien de nouveau, il va répéter les mêmes schémas inscrits dans son corps et sa tête. Pour un acteur vétéran, l'essentiel est alors sa capacité dramaturgique, c'est à dire sa capacité à "composer" l'improvisation. Aujourd'hui pour moi, l'improvisation est comme une composition musicale ; je choisis et compose le matériau. Le résultat de mon improvisation n'est plus une demi-heure de matériau brut, mais une espèce de poésie scénique qui possède sa métrique, son rythme,

ses accents, son phrasé... C'est-à-dire que je fais un premier montage de mon improvisation. Tout *Itsi Bitsi* a été créé ainsi. Les partitions du spectacle, je les ai toutes composées; Eugenio n'a quasiment rien coupé, il a bien changé des petits détails mais les partitions étaient déjà montées.

- *Un jeune acteur peut-il travailler de cette manière, c'est à dire peut-il lui-même faire le montage de ses improvisations ?*

- Je crois que oui, il peut le faire ; le danger éventuel est le même que celui de l'utilisation de la vidéo : l'excès de contrôle sur soi-même. "Composer" une improvisation, ce n'est pas te voir, c'est penser comment penser ta main, comment faire un pas... Si tu n'as pas d'abord fait l'expérience du flot d'une improvisation "continue" où il n'y a rien qui t'arrête et où tu es libre de "voler" - c'est à dire que tu n'as pas à rester terre à terre en pensant sans cesse à ce que tu fais - il t'est très difficile d'être capable de composer une improvisation : tu ne sais comment mettre à l'intérieur de celle-ci le vent qui t'a soufflé les matériaux que tu composes. Je crois qu'il est peut-être plus facile de trouver la force qui t'alimente en te laissant porter par l'improvisation et en ne commençant qu'ensuite à "composer".

De toute façon, la composition peut aussi être une manière très efficace d'apprendre à "voler", mais c'est une dynamique de travail qui appartient au training, non à la création de matériel pour un spectacle. Avec mes élèves, je me concentre essentiellement sur cette question : le training nécessite cet "envol" tout de suite, on n'est pas ici pour apprendre un tas de petites choses techniques. Il s'agit de bien apprendre trois ou quatre actions et ensuite de commencer immédiatement à impro-viser en composant les matériaux appris, c'est-à-dire en sautant d'une action à l'autre, en les entrelaçant, en les combinant et en alternant leur succession, en variant le rythme, la chaleur et la qualité de l'énergie. L'essentiel du training est d'apprendre à "voler" en te servant de quelques éléments de base. Ce travail de composition libre, ou improvisation, peut durer une heure ou une heure et demie ; mais ensuite chaque élève fait un fragment en solo au milieu de la salle. Ceci est important car il faut qu'il soit capable de trouver le flot d'énergie non seulement lorsqu'il est entouré de personnes qui sont

aussi en action et lui fournissent ainsi des stimuli continuels, mais aussi quand il se mesure seul à l'espace.

Si tu prépares bien un acteur lors de l'entraînement, tu peux ensuite transposer le flot ou le "vol" de l'énergie sur le travail d'improvisation pour la création d'un spectacle.

- *Mais quelle a été ta propre expérience à ce niveau ?*

- J'ai grandi très lentement comme actrice, je n'étais pas de celles qui en deux ans réussissent des choses merveilleuses, j'ai eu besoin de quatre ans pour arriver à faire quelque chose dont je sentais que c'était moi. Au début, quand j'ai commencé, je pensais que le training n'avait rien à voir avec les improvisations ou ce que je faisais dans un spectacle ; pour moi c'étaient deux choses totalement différentes. Ensuite, j'ai découvert qu'il existait entre ces deux choses apparemment si distinctes une connexion souterraine : non qu'on doive utiliser les éléments du training pour un spectacle, mais bien qu'on utilise le training pour apprendre à voler ; le training est ce qui te permet d'arriver au spectacle d'une manière totalement différente. Il est donc important de travailler en continuité pendant le training. Ceci est mon expérience comme actrice : car quand je suis arrivée à l'Odin, nous faisons une heure de training physique, une heure de training acrobatique, une heure de training vocal ; en tout, c'était quatre heures de suite de training par jour. Toute mon éducation comme actrice a consisté à apprendre à nager en me lançant dans le flot d'énergie comme dans l'eau. Au début le training te fatigue beaucoup, car il est simplement technique, tout ce que tu fais est comme de la gymnastique, mais petit à petit tu commences à trouver le vent nécessaire pour "voler".

- *Tu m'as dit que ta manière de travailler aujourd'hui est très différente, qu'elle se fonde beaucoup sur la composition. Quel a été ton parcours pour parvenir à cette capacité de composer et non seulement d'improviser ton matériau scénique ?*

- Au début, à l'Odin, le training et le travail pour la création d'un spectacle étaient deux mondes distincts qui ne pouvaient se mêler. Au moment de créer un spectacle, le travail de l'acteur était surtout centré sur la réalisation de longues improvisations qui étaient fixées avec

l'aide des collègues et plus tard, avec la vidéo. Ensuite, Eugenio les montait à sa manière. Ceci ne changea pas jusqu'à ce que nous fassions *Le Livre des danses* qui, exceptionnellement, était construit à partir d'exercices de training. Ici apparaît pour la première fois une dramaturgie de l'acteur : les acteurs ne se limitent désormais plus à créer et à fixer des improvisations, ils composent, élaborent leur matériau scénique. Pour moi, ce fut extrêmement important de découvrir que l'acteur pouvait non seulement créer, mais aussi élaborer son matériau de telle façon que le metteur en scène n'ait pas à donner de directives selon son idée du spectacle. Comme acteur, tu peux effectuer un travail de création que tu donnes au metteur en scène pour engendrer une dynamique de travail.

Ensuite ce fut *Viens et le jour sera le nôtre !* où nous sommes revenus au travail de créer et fixer des improvisations. Mais moi je possédais quelque chose de nouveau : j'ai commencé à me rendre compte que le type d'énergie que j'utilisais dans mes improvisations était beaucoup plus proche de mon training. Si je n'avais pas eu le training que j'avais à cette époque - qui était très puissant avec de grands mouvements dans l'espace, des saltos... - je n'aurais pas réalisé ces improvisations et le "chaman" n'aurait pas agi de la même manière.

Ceci a changé un peu ma manière de travailler : lors de mes improvisations, je ne pense pas à un thème concret. Je sais que je suis un chaman et ceci pour moi est comme une couleur, comme une certaine texture, un type d'énergie que j'ai élaboré consciemment dans mon training. Quand j'improvisais, ma sous-partition était comme un cadre, non pas un cadre figuratif, mais plutôt comme une de ces compositions de Kandinski où il y a des taches, des rayures, des traces... Il est clair que je peux me permettre de travailler ainsi car nous avons la vidéo. Par ce travail, j'ai commencé à comprendre que l'énergie avec laquelle on travaille pendant le training colore le travail avec les improvisations.

Ceci m'a révélé une dimension dramaturgique du training qui d'une certaine manière peut garantir mon indépendance par rapport au metteur en scène : le training pouvait être le moment pendant lequel je créais et composais l'énergie que j'utilisais ensuite dans les improvisations. Ce fut le pas suivant. A l'époque des *Cendres de Brecht* j'ai

changé ma manière de travailler avec le sentiment que, lorsque je réussissais à créer spontanément mon personnage par les improvisations, je le construisais à partir d'un travail de composition réalisé pendant le training. Eugenio m'avait proposé un travail avec le personnage de Katrin et j'ai cherché un habit pour elle. Ce fut la première chose. Ensuite j'ai commencé à construire le personnage en élaborant des modèles déterminés de comportement. Je me demandais : comment marche Katrin ? Et je cherchais une démarche. Comment se sent-elle ? Et je cherchais dix sensations différentes de moi-même. Comment utilise-t-elle ses bras ? A ce moment là, il ne s'agissait plus que le training colore mes improvisations, mais que je l'utilise consciemment pour trouver le type d'énergie nécessaire à mon personnage. Tout ce travail, je ne l'ai pas utilisé directement dans le spectacle, mais j'ai constitué ainsi la base que l'on peut voir dans *Les Cendres de Brecht*, qui m'a servi pour trouver le personnage. A un certain point je "possédais" le personnage de Katrin avec lequel je pouvais faire quelque chose. Ce ne sont pas quelques mouvements déterminés et répétés que j'avais trouvés, mais une qualité d'énergie qui d'un côté me poussait à agir d'une certaine façon et de l'autre me laissait une grande indépendance. En réalité, je faisais de nombreuses petites improvisations pendant le spectacle, il suffisait qu'Eugenio me dise approximativement ce que Katrin devait faire et je pouvais le trouver par moi-même.

A cette époque, nous avons également le spectacle *Le Million* qui était fondé sur du matériel rassemblé et élaboré par les acteurs.

Ensuite ce fut *L'Evangile d'Oxyrhyncus* mais je n'ai pas participé à ce spectacle, car j'ai préféré continuer mon travail avec Farfa. Ensuite, avec César Brie, nous avons décidé de faire *Le mariage avec Dieu*. Ce spectacle signifiait un pas en avant dans le sentiment que notre travail d'acteurs avait une dimension dramaturgique évidente, visible également dans le résultat final. Nous, et non pas le metteur en scène, avons choisi le thème de Nijinski. En outre, nous ne nous limitons pas à offrir à Eugenio du matériel brut, mais nous l'élaborions, le composions, nous articulions de petites scènes qui avaient une valeur en elles-mêmes, bien qu'ensuite Eugenio les réélaborât, bien sûr.

Quand je regarde ainsi ma trajectoire professionnelle, en perspective, je me rends compte que c'est comme si tout avait convergé vers

une sorte d'indépendance de l'acteur qui culmine dans *Itsi Bitsi*. Dans ce cas, en plus de faire le texte du spectacle, j'ai composé et structuré tout mon matériau. Eugenio a changé beaucoup de choses mais il n'a quasiment rien changé à la structure des scènes. Quand on en arrive à ce point, le matériau que l'acteur offre à son metteur en scène n'est pas constitué d'improvisations, mais d'authentiques compositions dramaturgiques. L'acteur ne se limite pas à improviser pour créer des actions physiques mais en les créant, il les structure d'une manière précise, leur donne unité et cohérence interne. *Itsi Bitsi* n'est pas un montage de matériau scénique, c'est un montage de "blocs" dramaturgiques composés par les acteurs qui ont conservé intacte leur structure interne dans le résultat final.

Je crois qu'avec *Itsi Bitsi* j'ai terminé quelque chose ; c'est le moment auquel se cristallise et en même temps s'achève la quête de mon indépendance comme actrice ; c'est comme si ce spectacle avait comporté une espèce de nécessité que j'ai alimentée tout au long de ma trajectoire professionnelle. *Itsi Bitsi* est un spectacle que je "devais" faire.

- *Désormais, quand tu élabores ton matériau scénique, comment organises-tu ta sous-partition ?*

- Au début, je tentais de visualiser et je ne suis pas très bonne pour visualiser. Il était donc très difficile pour moi d'expliquer ce qu'il y avait dans mes improvisations, car ce qu'il y avait n'est pas une chose concrète.

Puis j'ai commencé à avoir la sensation que je grandissais à partir de deux points très distincts : d'une part j'ai mon monde intérieur, d'autre part mon travail comme actrice. Les deux ne correspondent pas. Sans doute, dans le training, le monde personnel et le monde professionnel fusionnent. Je crois qu'un acteur est brillant lorsqu'il a réussi à harmoniser les deux : sa réalité spirituelle et sa capacité technique. Il ne s'agit pas de deux choses qui coexistent, mais que tu superposes de telle manière qu'elles s'interpénètrent. Ensuite tu te rends compte que tout ce que fait cet acteur sur la scène a des racines très profondes qui se perdent dans son obscurité à un point dont lui-même n'est pas conscient.

Pour moi la sous-partition est en rapport avec une certaine idée du personnage, pouvant être un personnage concret - comme Katrin - ou une sorte de personnage - comme la figure blanche du masque ou l'homme de la campagne" que je fais dans *Kaosmos*. Que signifie "sous-partition" ? Cela signifie que l'acteur ne travaille pas seulement à un niveau technique. C'est un peu ce qui arrive avec une guitare ; quand tu joues de la guitare tu manipules ses cordes, mais en réalité ce qui produit le son que nous entendons, c'est la caisse de résonance. Les cordes, c'est la technique ; le personnage, c'est la caisse de résonance, une espèce de trou noir qui se découpe derrière les actions que je réalise dans un spectacle en les dotant d'une dimension qui n'est pas seulement technique.

C'est comme si le personnage était un espace que je découvre petit à petit en moi au cours de la composition et dans lequel il y a tout : actions, sentiments, paroles, sons... Moi je reconnais cet espace dans mon corps. Nous disons que la composition du personnage est la dramaturgie qui me permet d'explorer cette zone de moi-même que la technique se charge de faire émerger à la surface.

- *Je vois que, dans ton travail, est fondamentale une certaine idée du personnage qui ne coïncide pas avec l'idée que nous disons traditionnelle, classique. Pourrais-tu préciser un peu plus quelle est ta conception du personnage théâtral ?*

- Quand je parle du personnage, je ne me réfère pas à un caractère psychologique qu'il faut que j'analyse pour l'interpréter sur scène : qui est Katrin ? Quels problèmes a-t-elle eus du fait qu'elle ne connaissait pas son père ? Comment vivait-elle sa mutité ?... Non, le personnage n'a rien à voir avec tout ça. Il a bien plus à voir avec un élan originel, une impulsion fondamentale que je suis capable de trouver en moi et qui me porte. On pourrait définir le personnage d'une manière très simple : comme une "typologie d'énergie". Chaque personnage a son type d'énergie. Katrin a son type d'énergie, le Trickster a un autre type d'énergie, la vieille du *Mariage avec Dieu* un autre... Et je ne peux mélanger les choses ; je ne peux mettre dans la vieille du *Mariage avec Dieu* le type d'énergie du Trickster, du personnage de *Kaosmos* ou de la figure blanche. Depuis le début, avant de commencer les répétitions,

je dois trouver d'une certaine manière le type d'énergie sur lequel je vais construire la présence de mon personnage dans le spectacle. Quand Eugenio me dit que je dois faire un chaman, je sais très bien que je ne peux travailler avec des mouvements subtils, délicats, féminins. Le chaman me donne une certaine image de base qui oriente tout mon travail avec les improvisations. Le personnage fonctionne en partie comme une résistance fondamentale qui soutient mon travail. Si je dois faire une vieille (*Mariage avec Dieu*), ceci m'oblige à travailler avec de petites actions, réduites ; si je dois faire une muette (Kattrin), ceci m'oblige à utiliser mes possibilités vocales d'une certaine façon. La typologie d'énergie est le cadre à l'intérieur duquel le personnage vit ou, si tu veux, une espèce de fil rouge qui traverse toutes les actions du personnage. Ceci est une chose distincte de la composition de matériau scénique qu'ensuite tu peux faire de manière très différente.

- *Mais ensuite, comment organises-tu dans ton travail ce qu'on appelle la composition du personnage avec la composition du matériau scénique qui commence à faire partie du résultat final ?*

- Ce sont deux choses distinctes. Une chose est la composition du personnage, le travail premier grâce auquel tu crées certains schèmes de comportement ou un certain type d'énergie ; autre chose est la composition du matériel scénique grâce auquel tu modèles, tu nuances le type d'énergie trouvée. Le premier est un moment qui appartient à la dynamique du training, le second appartient aux répétitions et à un travail plus directement lié au spectacle. Le personnage en lui-même est un type d'énergie qui va ensuite être modelé selon les exigences d'un spectacle et du matériau scénique que je compose (danse, improvisations...). Mais, attention, un type d'énergie ne signifie pas que tu doives faire toutes les actions du personnage sur le même registre. En utilisant le même type d'énergie d'un personnage, tu peux faire les choses avec plus de force au moins de force, plus de douceur au moins de douceur. La vieille du *Mariage avec Dieu* peut sauter ou crier, mais elle ne peut le faire de la même manière que le chaman. Une fois que j'ai trouvé le type d'énergie, je peux non seulement le modeler de nombreuses manières, mais je peux même le corriger et le varier un peu. Quand j'ai créé le personnage de Kattrin, Eugenio m'a dit qu'il fallait

être un peu plus allègre pour avoir plus de poids pendant le spectacle ; et j'ai corrigé un peu la typologie d'énergie du personnage sans que s'émiette sa composition.

- Mais sur quoi te fondes-tu pour développer cet espace de dramaturgie du personnage ? Possèdes-tu une méthode concrète pour créer ou chercher les typologies d'énergie de tes personnages ?

- Non, je n'ai pas de méthode fixe. Cela dépend de diverses choses : le type de personnage, le contexte... Disons que tout consiste à trouver le moyen de "s'alimenter" avec le personnage. Si je dois faire un chaman, je commence à regarder des photos de chamans, à fixer mon attention sur le genre de vêtements qu'ils portent, je me rends exprès à Paris pour voir des tissus indiens.. Tout ce travail préalable n'est certes pas une espèce de documentation que je transporte ensuite sur la scène. Ce que je fais sur la scène est totalement distinct, c'est une invention qui vient de moi, mais ce travail préalable est très important car il m'aide à mobiliser mon imagination dans une certaine direction, il m'aide à me plonger dans mon trou noir à la recherche de cette partie de moi-même où je sais que vit le chaman, même avant les répétitions du spectacle.

Pour "trouver" la vieille du *Mariage avec Dieu*, j'ai découpé un tas de photographies de vieilles femmes et les ai observées pendant quelques jours ; il y en avait quelques-unes très suggestives, avec leurs visages rudes qui paraissaient presque une poésie ou une sculpture. Tout ceci me donnait une certaine impulsion interne, créait en moi une certaine disposition. Quand nous avons commencé les répétitions, que César Brie (l'acteur avec qui j'ai travaillé par la suite), voyant ma première improvisation, me dit : "Mais tu possèdes déjà le personnage !", je n'avais encore rien répété, mais j'avais trouvé le type d'énergie avec lequel j'allais travailler.

Le personnage de Kattrin a été construit d'une manière apparemment beaucoup plus technique, en cherchant et en fixant des modèles de comportement dans le training.

Pour trouver le Trickster de *Talabot* je me suis appuyée sur deux ou trois éléments essentiels. Au début, Eugenio m'avait dit qu'il fallait être Arlequin, mais Arlequin n'était pas un personnage qui me stimulait ; du moins, tel qu'il est aujourd'hui, je le trouve trop "à l'eau de rose".

Mais j'ai commencé ensuite à retracer ses origines historiques. Eugenio m'a dit que l'Arlequin était peut-être un dérivé des soufis, hommes sacrés du Nord de l'Afrique qui étaient aussi habillés de loques. A partir de là, je me suis fait un vêtement complètement noir avec des pièces de vieux costumes. Trouver le costume a été décisif. Avec ce vêtement, j'ai commencé à réunir des livres de la commedia dell'arte où apparaissaient d'anciens dessins d'Arlequin et à les reproduire dans l'espace. Après les avoir bien appris, j'ai composé et même improvisé des séquences d'actions avec eux : en les mêlant, en les alternant, en sautant de l'un à l'autre. De cette manière j'ai élaboré une demi-heure de matériau qui ne fut bien sûr pas utilisé dans le spectacle, mais fut essentiel pour trouver le type d'énergie du Trickster. Et quand nous avons commencé à proprement parler les répétitions du spectacle à Mexico, j'avais déjà un personnage, distinct d'Arlequin, dont je pouvais tout faire.

Quand j'ai entamé le processus créatif de *Kaosmos* et qu'Eugenio m'a dit qu'il fallait faire l'"homme de la campagne", qui était le protagoniste de l'histoire de Kafka *Devant la loi*, j'ai pensé à Edith Piaf. Quelques jours avant, quelqu'un m'avait laissé un livre où l'on voyait diverses images d'Edith Piaf, cette espèce de fragilité, d'innocence qu'elle avait, me donna une sorte d'inspiration initiale. Alors, à un niveau déjà plus technique, j'ai ensuite commencé à penser au vêtement. Puis m'est venue l'image de la protagoniste de *Oh, les beaux jours* de Beckett, avec son sac, immobilisée dans une sorte de petit volcan. A partir de là, j'ai pensé que mon personnage était celui qui espérait, qui était toujours assis sur une chaise et qui était - un petit sac plein de choses avec lesquelles il pouvait se distraire (car à ce moment initial je ne pensais pas que j'aurais tant de choses à faire pendant le spectacle). Pour le vêtement, j'ai choisi une jupe, des bottines, un chemisier et un petit sombrero : il me semblait que c'était des choses qui allaient très bien avec le sac. Quand je suis entrée dans la salle le premier jour de répétition avec mon costume et mon sac, d'une certaine manière, le personnage était latent, alors que le vêtement que je porte dans le spectacle, bien qu'il soit du même style, est différent, beaucoup plus travaillé. La chaise et le sac ont été essentiels pour composer les modèles de comportement de mon personnage : dans le

training, je cherchais de nombreuses manières de me sentir et de me lever, j'inventais des centaines de mouvements avec le sac. Par la suite, tout ceci n'a pas été utilisé pendant le spectacle mais a été crucial pour composer le personnage, pour lui donner une sorte d'axe capable de soutenir et de donner la cohérence à toutes ses actions.

Tout le travail technique de composition a consisté à construire cette sorte d'axe qui donna la possibilité au personnage de réaliser quelque chose. Cependant, bien sûr, ce travail n'est pas le résultat que l'on peut voir pendant le spectacle, mais ses prémisses.

Quand tu as cet axe fondamental, tu "tiens" aussi le personnage ; avec lui, tu peux tout faire, car il a une façon particulière de se mouvoir. Cela a réussi avec le personnage de *Kaosmos*, avec Katrin, le Trickster ; avec eux je n'ai pas besoin d'improviser pour créer le matériau scénique ; il suffit de se mettre en situation dans les répétitions et de laisser tel ou tel personnage mettre en fonctionnement sa logique de comportement pour faire ce que je dois faire .

Il en est de même pour le personnage au visage blanc : j'ai beaucoup de petites partitions fixes avec lui, mais le personnage vit en moi comme s'il pouvait tout faire.

- *Donc au moment d'élaborer ton matériau scénique, il est pour toi essentiel de savoir quel personnage tu es.*

- A la limite, tu pourrais même chercher à composer un type d'énergie sans qu'il y ait aucun personnage. C'est ainsi que je suis arrivée au chaman de *Viens !...* : avant le spectacle, avant de savoir quel personnage ce serait, j'ai élaboré un type d'énergie pendant mon training qu'ensuite j'ai injecté dans mon personnage. Mais dans ce cas, comme je te l'ai raconté précédemment, l'élaboration de ce type d'énergie dans le training ne fut pas quelque chose de réfléchi, de décidé consciemment. A partir de *Viens !...* j'ai commencé à travailler consciemment à la composition de typologies d'énergie toujours en relation avec une figure ou un personnage. Disons que le personnage ou la figure est ce que j'utilise pour créer une certaine typologie d'énergie.

Bien sûr, à la fin, j'ai commencé à élaborer et à chercher des types d'énergie en marge du personnage. Ceci, je l'ai fait déjà pour *Itsi Bitsi*, dans la scène qui explique tout de la drogue, avec le vêtement et le

masque de la figure blanche. Ainsi je ne travaillais pas sans personnage, mais je travaillais avec une énergie très subtile, délicate, féminine, que j'avais élaborée au péalable pendant mon training. En ce moment, de même, je suis par exemple en train de travailler dans mon training en cherchant un autre type d'énergie, mais sans aucun personnage.

Il est clair que, plus on vieillit et plus on a d'expérience professionnelle à sa disposition, plus il est difficile de construire un type d'énergie qui soit vraiment nouveau.

ROBERTA CARRERI :
LA DYNAMIQUE DES
ÉQUIVALENCES PHYSIQUES

Interview réalisée par
Lluís Masgrau
en juin 1992 et novembre 1994

- *Nous allons faire un résumé de tous les aspects du travail de l'acteur, tel qu'il se déroule à l'Odin, depuis l'improvisation jusqu'à la représentation du spectacle. Commençons par le début : comment travailles-tu avec les improvisations ?*

- Il y a des manières différentes de travailler avec l'improvisation. Quand je suis arrivée à l'Odin, je n'avais pas fait de théâtre avant et je n'avais donc jamais fait d'improvisation. Les premières années quand je faisais une improvisation, Eugenio (Barba) me donnait un thème et après un moment de réflexion je commençais à bouger dans l'espace. C'était comme partir pour un voyage où mon corps se mettait à agir en s'abandonnant aux images qui me guidaient. Pour les mémoriser, nous prenions les improvisations en vidéo, puis je me voyais sur l'écran et me disais : "J'ai fait ça ?" Je reconnaissais seulement 10 % de l'improvisation. Ces improvisations étaient fantastiques : un grand voyage au cours duquel on ne savait jamais ce qu'on allait trouver et où on arriverait. Il arrivait que des choses extraordinaires soient effectuées qu'il était ensuite impossible de reproduire. Les mémoriser prenait beaucoup de temps : des jours, des semaines.

En 1982/83, quand nous travaillions sur *L'Évangile d'Oxyrhyncus*, j'ai commencé à penser la manière de se souvenir d'une improvisation, de telle façon que je puisse la fixer rapidement. A cette époque, ma fille Alice était très petite - elle avait seulement deux ans - et je lui racontais des histoires chaque soir. Comme elle voulait toujours entendre les mêmes quatre ou cinq histoires, je finis par les savoir par cœur. Ensuite il arriva qu'Eugenio me donne parfois un thème pour

improviser qui me faisait penser à une de ces histoires et pour faire l'improvisation, je suivais le fil du conte en créant des équivalences avec mes actions. Ce fut la première fois que j'utilisais un texte que je connaissais comme sous-partition d'une improvisation.

- *Maintenant tu continues d'utiliser des textes comme sous-partitions d'improvisations ?*

- Oui.

- *Quel genre de texte ?*

- Surtout des poésies et des chansons.

- *Quand tu utilises des chansons, tu utilises seulement le texte ou également la musique ?*

- Je me suis rendu compte presque immédiatement que, quand j'utilisais aussi le rythme de la chanson en plus du texte, les actions étaient souvent coupées, faute de temps et devenaient superficielles. En outre, la constance du rythme rendait l'improvisation trop semblable à une danse. J'ai donc décidé d'utiliser seulement le texte des chansons pour composer mes improvisations, parfois en donnant à une même image deux ou trois formes différentes, une après l'autre, en rompant le rythme, en changeant de rapidité, d'intensité d'énergie et de direction.

- *Pourrais-tu m'expliquer concrètement comment tu utilises les mots ?*

- Le texte me sert pour fixer l'improvisation d'une manière assez rapide, c'est un point de repère qui m'aide à me souvenir du matériau. A tel mot correspond telle action.

- *Mais, quelle est la relation entre le texte et l'action ?*

- L'improvisation est le processus créatif d'un matériau scénique qui a une dynamique imprévisible, mais en même temps très cohérent. Ce processus se caractérise par la simultanéité, c'est à dire par la présence de niveaux différents qui opèrent en même temps. C'est pour cela qu'il est si difficile de donner des définitions. Je peux cependant dire que le processus de l'improvisation résulte du fait de traduire des images mentales déterminées en actions physiques.

Maintenant bien sûr, je peux choisir d'illustrer mes images et ensui-

te je fais une espèce de "pantomime". Ou bien je peux transformer les images en actions, l'action, dès lors, n'est plus une illustration, mais un équivalent physique de mon image ; ceci veut dire que suivant ma logique interne, elle "fonctionne" de la même manière que l'image mais que, en fait, c'est une réalité différente dans laquelle le metteur en scène/spectateur ne peut reconnaître l'image initiale.

Le texte est important pour moi car il établit une espèce de cadre à l'intérieur duquel je peux développer ma dramaturgie, c'est à dire ma capacité à improviser des équivalences physiques et à les composer en alternant des moments forts et doux, longs et courts, en utilisant différentes directions dans l'espace. Les mots sont le feu qui me guide. La relation avec l'action consiste précisément en cette équivalence que j'établis. Celle-ci peut être donnée par la taille : au lieu de faire une vague en l'illustrant dans sa dimension normale - avec un bras, le poignet et les doigts - je la fais beaucoup plus petite seulement avec la tête ou avec un seul doigt. Une autre possibilité dramaturgique consiste à jouer sur la relation sujet-objet : par exemple, si le texte que je suis en train d'utiliser parle d'un oiseau mort, je peux me baisser pour ramasser l'oiseau, et au moment de le prendre, me hausser comme si j'étais l'oiseau mort dans la main de la femme qui le soulève. Une autre possibilité consiste encore à interchanger les parties du corps : si le texte parle de quelqu'un qui écrit une lettre, je peux réaliser l'action d'écrire en faisant bouger le dos de la main seul, ou en bougeant seulement la tête comme si j'écrivais avec un pinceau entre les dents... Les actions deviennent essentielles car elles ont une "in-tension", qui change le tonus musculaire. Du moment qu'il y a une relation d'équivalence, l'image est présente en colorant l'action et en lui donnant une tension interne déterminée, au delà de ce qui est un simple "pattern" dynamique.

Après de nombreuses années de training physique, j'ai développé la capacité de traduire simultanément mes images mentales en actions physiques. Cette capacité est une intelligence physique qui est, à son tour, une technique.

- Donc, l'important n'est pas la forme de l'action, sa structure externe mais sa tension interne.

- Oui. Je peux créer des équivalences physiques qui masquent les images mentales de mon improvisation au moment de la composer et au moment de la jouer. Quand j'ai une improvisation fixée je peux la répéter exactement (en répétant son dessin externe original) ou bien je peux la répéter sous différentes formes par exemple en la ressentant comme si j'étais un homme gros, en "slow motion", avec des modifications de rythme, en réduisant le volume de mes actions... Le dessin extérieur et la qualité de l'énergie changent, mais je conserve intacte "l'in-tension" des actions de mon improvisation originale, la séquence des "sats". L'important de l'improvisation est la séquence des "in-tensions", des "sats" comme nous disons; c'est-à-dire l'enchaînement des impulsions utilisées pour réaliser les actions. C'est comme si le "sats" contenait l'action en puissance ; dans le "sats" se décide la possibilité d'exécuter l'action lente ou rapide, grande ou petite, forte ou douce...

A la fin, quand l'improvisation est fixée, c'est comme une mélodie : tu as une relation harmonique déterminée que tu peux matérialiser de nombreuses manières différentes : en changeant le rythme, en changeant la tonalité, en développant les possibilités du timbre... la musique change mais la mélodie est toujours ici comme un fil invisible qui traverse et soutient la composition.

- *Passons à la deuxième phase du travail de l'acteur, quand l'improvisation est déjà fixée et qu'Eugenio la monte, à quel point du travail de montage que réalise Eugenio change ta sous-partition ?*

- Ceci est très difficile à expliquer car les mots viennent l'un après l'autre alors que dans une improvisation, il peut y avoir des niveaux variés qui travaillent simultanément. Je dois faire une improvisation fixée et ensuite Eugenio me change par exemple la succession des actions ; il est donc clair que les images originales, étant donné qu'elles sont en relation avec les actions, changent aussi leur succession. Si Eugenio coupe une action, l'image correspondante disparaît. Prenons que ma sous-partition est la phrase : "j'ai acheté des poissons au marché - un gamin me les a volés quand je revenais à la maison - ma mère s'est mise furieusement en colère". Quand Eugenio coupe une action, il y a un mot de ma phrase qui disparaît, mais je continue en

disant la nouvelle phrase quand je réalise mes actions bien que je n'aie pas encore de sens. Dans cette seconde phase du travail l'important pour moi n'est pas le sens et le pouvoir suggestif du texte que j'utilise, mais le fait de me rappeler les actions et d'assimiler les changements que réalise Eugenio.

En ce moment le texte que j'utilise comme sous-partition est un outil de travail, il a une valeur en lui-même qui ne dépend pas des mots.

Ensuite, quand l'improvisation a été réélaborée par Eugenio, nous entrons dans la troisième phase du travail : l'improvisation entre en contact avec l'improvisation d'un autre acteur ; elle cesse d'être un monologue physique pour se convertir en dialogue d'actions. Une fois de plus, je me sers de ma succession de mots. Mais la façon de "prononcer" mes actions est alors influencée par l'énergie que m'envoie mon compagnon.

La quatrième phase du travail a lieu quand tout ce dialogue d'actions devient une scène. Le metteur en scène le réélabore, introduit des textes, des objets, des vêtements, de la musique et la présence des autres acteurs dans le scénario : des indications et des pistes qui ouvrent différentes possibilités de sens pour le spectateur. Maintenant je me rends compte parfaitement de ces possibilités de sens.

En dernier, arrive le gros travail : être capable de faire vivre mes actions dans le contexte qu'a créé le metteur en scène - être Antigone qui se serre contre son frère Polynice - et en même temps maintenir l'intension des actions originales de mon improvisation. Après l'avoir répétée tant de fois, l'action m'est innervée, je n'ai plus besoin de penser à la marmite du conte enfantin qui est à l'origine de mon action car l'action a acquis son autonomie. Si Eugenio m'a mis en face de Polynice, au moment où je ferme les bras ce n'est plus une marmite, c'est devenu un frère. J'enlace mon frère, mais je ne l'enlace pas d'une manière prévisible car la dynamique de mon action est l'effet de l'impulsion de prendre une énorme casserole pour la soulever. A ce moment-là, le travail créatif de l'acteur réside dans le fait de susciter une image au spectateur qui a un sens, mais pas un sens univoque, prévisible. La liberté créative de l'acteur à chaque répétition du spectacle est dans ce "petit" espace entre l'image originale et le contenu expressif qu'a acquis l'action dans la scène finale.

- La dernière phase de tout ce processus de travail tient dans le fait de représenter de temps à autre le même spectacle. Les différentes représentations du spectacle apportent-elles quelque chose de nouveau à ton travail d'actrice ?

- Quand il arrive à la première, le corps a déjà assimilé une grande part du spectacle, mais pas tout ; il y a donc de nombreux moments (par exemple les passages techniques) où on a encore à se concentrer sur le fait de se rappeler. Ce qui se passe est qu'il y a une structure physico-vocale et dans cette structure il y a des moments qui sont "pleins", mais aussi des moments qu'il faut que l'acteur "remplisse" pour son compte durant les représentations du spectacle. Plus le corps a assimilé le spectacle, plus il y a de possibilités de le remplir, de le colorer, spécialement dans les parties qui ne sont pas au centre de l'action. Pour moi c'est une question de remplir ces moments avec des images qui donnent une certaine qualité à ma présence scénique, bien que je sois quasiment immobile. D'un côté, il faut tâcher de ne pas intervenir dans ce qui se passe au centre de la scène mais en même temps, il faut essayer de ne pas devenir un corps mort.

Je me rappelle fort bien que dans *Viens ! Et le jour sera le nôtre* il y avait un grand fragment où j'étais debout sur la table et où je ne devais pas regarder ce qui se passait au centre de la scène, mais je savais que je ne pouvais être ainsi sans rien de plus; alors petit à petit je me suis créé un panorama interne, comme une espèce de film que je passais seulement pour moi-même et auquel je réagissais. Il s'agissait des images du film *Sergent Bleu*, un film sur les indiens d'Amérique du Nord. Je me souviens bien de toute la scène finale. J'ai l'image d'un village indien paisible, avec sa vie quotidienne, les enfants qui jouent... et ensuite le bruit des casques des cavaliers de la cavalerie qu'on ne voit pas au début, mais, qui, soudain, sont là : d'abord seulement les têtes des soldats qui émergent de derrière et progressivement : les uniformes, les têtes des chevaux et tout le corps de cette horde. C'est tout ce que je voyais dans mon esprit à chaque représentation en regardant le lointain. Ceci était ma manière d'être présente, car j'avais des images précises qui donnaient une consistance à ma présence scénique. Tout ceci est quelque chose qui n'existait pas depuis le début, je veux dire qui n'était pas dans la structure

initiale du spectacle fixé par Eugenio ; c' est quelque chose que j'ai "rempli" petit à petit.

Ce processus de recherche d'images qui aident à créer l'univers interne du spectacle est quelque chose qui se passe pendant les représentations. Plus je connais le spectacle, plus j'ai de possibilités de l'explorer ; c'est comme si le spectacle s'allongeait de plus en plus. Le spectacle dure toujours le même nombre de minutes mais son temps interne se dilate, se densifie, acquiert plus de poids.

- *Un acteur se voit obligé constamment de passer de la réalité quotidienne à l'univers du spectacle. Quand il s'agit d'une représentation, il y a tout un temps de préparation pour entrer et sortir du spectacle. Avec les changements dans les répétitions le temps de transition n'existe presque pas. La capacité d'«entrer en situation», est-ce quelque chose qui s'acquiert ? tu utilises une technique spéciale pour "te mettre en situation" ?*

- Si on consulte mon journal de travail on peut trouver la date exacte du jour où j'ai découvert ce que j'appelle "l'interrupteur". C'était un soir où nous étions dans la salle blanche pour répéter *Les Cendres de Brecht* : moi, Francis (Pardheilhan) et Julia (Varley) étions en train de travailler avec Eugenio sur la scène d'Arturo Ui. Ce soir là pour la première fois j'ai senti clairement en moi un "clic !" un changement d'une conscience quotidienne à une autre, extra-quotidienne. Chaque fois que Eugenio coupait pour donner une indication. "Clic !". Puis, je recommençais à exécuter la danse. "Clic !". Evidemment, ceci fut le résultat d'un long processus d'apprentissage ; nous parlons là de cinq ans après mon arrivée à l'Odin. Ce qui, pour moi, est étrange, c'est que je me souviens bien que c'est arrivé juste à ce moment là, ce soir là ; je l'ai senti très clairement. Depuis ce moment là, j'ai toujours su où était l'"interrupteur" de telle façon que je puisse passer rapidement de la présence quotidienne à la présence extra-quotidienne.

Avec le temps l'"interrupteur" ne fait plus "clic !", c'est un passage très en douceur. Maintenant je ne dirais plus que c'est un "interrupteur", mais une "porte".

- *Je crois que ce passage, ce que tu appelles "l'interrupteur", est ce qui permet à l'acteur de changer son état d'esprit chaque fois qu'il doit répéter ou jouer. Avant de trouver l'"interrupteur" comment faisais-tu pour changer d'état d'esprit ?*

- Je me suis toujours efforcée de protéger mon travail par une forme de silence qui s'instaurait quelques heures avant le spectacle. Dans ce sens, j'ai toujours beaucoup protégé mon moment de "toilette" spirituelle et physique avec une séquence d'actions qui m'amenait progressivement au spectacle en n'importe quelle ville du monde : dormir l'après-midi - me doucher - prendre un thé - aller au théâtre - échauffer la voix avec les autres collègues (un moment collectif de mon rite individuel) - repasser le costume - mettre les accessoires à leur place pour le spectacle - me maquiller - me faire les ongles - me peigner - mettre mon costume - entrer en scène. En fait, "l'interrupteur" est le changement d'une forme de concentration très superficielle dans laquelle ce que je fais peut être sans importance à une autre où tout mon corps est concentré de telle manière que tout ce que je fais et dis devient important. Ce qui se passe pendant le spectacle est que la structure physique/vocale dans laquelle tu te trouves immergé provoque en toi une explosion continue de réactions qui modèlent et donnent sa qualité à ta présence scénique. La musique commence, tu exécutes le premier pas... et tu entres "dans la danse".

- *Quand tu construis ton matériau, il y a toujours une série d'associations, une activité mentale déterminée que nous pouvons appeler sous-partition. Puis, dans une seconde phase, quand Eugenio Barba commence à travailler avec ta partition et réalise un premier montage (il coupe quelques morceaux ou éventuellement l'organise d'une manière différente), ta partition change-t-elle ou demeure-t-elle fixe ?*

- Elle ne change pas, elle s'enrichit. Ce que tu as pensé, vu, senti au moment de construire et fixer la partition demeure comme information ; autrement dit, c'est quelque chose que ton corps connaît. Parfois, cela peut servir pour trouver la tension originale, par exemple quand il y a une grande pause dans le processus créatif. Mais si tu possèdes un

JULIA VARLEY :
LA CONSTRUCTION DE
L'EXTÉRIEUR

Interview réalisée par
Lluís Masgrau
en février 1993 à Holstebro.

matériau, dont tu sens que tu l'as fait tien, tu ne dois alors pas penser consciemment à la sous-partition originale, car elle fait déjà partie de la conscience du corps. L'action connaît et contient ce qu'il a fait avant. Quand tu travailles, la sous-partition, rejoignant la partition, s'enrichit ; elle ne perd pas ce qu'elle avait avant, mais elle se change en quelque chose de plus. Et ce n'est pas seulement en travaillant avec Eugenio, mais aussi durant les représentations du spectacle ; à mesure que le spectacle mûrit, tu comprends plus de choses sur ce que tu as fait, sur ce que tu étais en train de faire, sur les relations avec les autres acteurs, l'histoire...

- Mais, dans un premier temps, quand Eugenio travaille seulement avec toi, observe ta partition et fait un premier montage de celle-ci, il élimine une action, parfois il introduit de petits détails ou peut-être change l'organisation des actions dans l'espace. C'est dans cette première rencontre avec le metteur en scène qu'il m'intéresse de savoir comment tu changes ta sous-partition. Par exemple, s'il t'enlève une action, l'association correspondante disparaît-elle de la sous-partition ?

- Non, elle ne disparaît pas. Mais ce qu'il est très difficile de comprendre, c'est que ces associations ne sont pas comme des mots. Donc, le fait de supprimer l'anecdote ou ce que décrivent les actions ne veut pas dire que les associations disparaissent, parce qu'il reste ce qui est important ; il te reste la sensation de l'action bien que tu ne la décrives plus. Il est évident que, quand tu travailles, il y a un moment pendant lequel tu te vides de tout ceci et tu te concentres pour te rappeler les changements qu'introduit Eugenio... Parce que, quand je "cale" une improvisation, ce n'est pas comme une histoire qui perd son sens si on coupe une phrase. Non, on ne fonctionne pas de la même manière. Tu peux supprimer des parties d'une action, changer sa direction, mais ce que tu as fait avant demeure ; cela reste comme expérience de l'action.

- Ensuite, quand Eugenio met ta partition en relation avec la partition d'un collègue, est-ce que cela a une influence sur ta sous-partition ?

- Oui, elle s'enrichit. Par exemple, si tu as fait une improvisation dans laquelle tu étais seule dans un jardin, avec des fleurs, l'odeur, etc, et

que maintenant tu te trouves avec quelqu'un en face de toi, alors le jardin, les fleurs, l'odeur entrent en relation avec quelque chose de plus - une personne - et elles s'enrichissent, se transforment en autre chose. Mais on ne se met pas à penser à ces choses; je ne me mets pas à penser à ce que j'avais avant non plus ; le jardin maintenant s'est transformé en palais chantant plein de fantômes parce qu'est présente cette personne. Ce que tu avais au début est toujours là et il se passe autre chose en même temps : des niveaux s'ajoutent, tout devient plus intéressant, mais tu ne peux l'expliquer avec des mots. Si tu pouvais le dire avec des mots il n'y aurait pas besoin d'être actrice. Je suis actrice parce qu'il y a des choses que je ne peux expliquer qu' en les faisant et qui contiennent l'expérience de la première improvisation, l'expérience d'entrer en relation avec Eugenio, de faire quelque chose avec un autre acteur, de porter un vêtement, d'avoir une histoire, d'avoir un texte, d'entrer en contact avec le spectateur... Tout s'enrichit.

- Selon votre manière de travailler, le thème de l'improvisation est un pur prétexte pour engendrer le matériau qui ensuite est resitué dans un contexte différent et, donc, acquiert un autre sens. Quand tu te rends compte que ta partition a été resituée par Eugenio dans un autre contexte et donc acquiert un autre sens, ne se produit-il pas une contradiction entre ton sens - le sens original - et le sens que lui donne Eugenio ? Que fais-tu : tu restes attachée aux associations originales bien qu'elles n'aient plus rien à voir avec la situation de la scène ou ta sous-partition est-elle "contaminée" par ce nouveau sens ?

- On reste attaché aux associations originales seulement quand il est important d'utiliser ces associations pour pouvoir se souvenir d'un matériau, les actions. Si tu n'as pas besoin de le faire parce que ton corps se souvient - tu as innervé l'action - tu ne retournes plus en arrière . Si à un moment donné dans l'improvisation du loup⁴, je fais avec la main un serpent qui arrive et si dans le spectacle cette action est dans un autre contexte très différent, il se peut parfaitement que la main, à ce moment, soit en train d'exprimer une manière d'être un serpent et il n'est pas important que ce soit Dona Musica ou une autre personne qui fasse l'action⁵ ; mais ce n'est pas pour ça que je l'ai perdue. Je ne suis pas ici pour perdre du temps en faisant une analyse

⁴ A un moment donné du processus créatif de *Kaosmos*, Eugenio Barba a demandé aux acteurs de faire une improvisation en rapport avec la naissance d'un loup.

⁵ Dona Musica est le personnage de Julia Varley dans le spectacle de l'Odin Teatret, *Kaosmos*.

du type : "Est-ce que cela fonctionne pour Dona Musica une main qui est un serpent ?" puisque je l'ai déjà fait dans l'action, autrement dit c'est quelque chose qui s'est déjà passé, dans le travail. Il y a des actions dont tu te rends par la suite compte qu'elles ne fonctionnent pas, mais pas parce qu'elles s'emboîtent ou non avec le thème ou le contexte, mais parce que dans le développement du travail, elles perdent leur relation organique avec ce que tu étais en train de faire, une façon de se mouvoir, une façon d'être dans le spectacle. Il se peut que les autres acteurs de l'Odin pensent plus consciemment à la sous-partition, je ne sais pas.

- *Dans votre manière de travailler il existe une chose fondamentale : la précision dans l'exécution de la partition. Comment fais-tu pour fixer tes partitions de telle manière à pouvoir les répéter avec précision ?*

- Avant tout, il est nécessaire qu'on se comprenne bien sur la notion de précision, parce qu'être précis ne veut pas dire la même chose à chaque fois. Ceci je l'ai découvert en regardant Else Marie (Lauvik) et en entendant Eugenio dire : "Ah, Else Marie est tellement précise !" et je vis que Else Marie faisait chaque fois quelque chose de différent. Donc, précision ne veut pas dire nécessairement répéter la même chose. Il est clair que pour un acteur jeune, ce peut être important, car cela l'aide à sentir ce qu'est la précision. Mais je crois que pour nous la précision c'est être tellement "décidé", tellement dans le présent de l'action que celle-ci devient convaincante. La "signification" de la précision, ou ta capacité à faire qu'une action soit convaincante, vient avec l'expérience et je crois que pour quelques uns des acteurs de l'Odin Teatret cela peut venir du fait d'avoir des motivations précises cachées derrière la partition. Pour moi cette précision vient à mesure en réagissant à quelque chose d'extérieur qui peut être une musique, un texte, les autres acteurs... Un exemple : en observant ce que j'appelle la "partie japonaise" de Dona Musica, Eugenio dit l'autre jour : "Ah, oui, oui, fixe ceci, fixe cela !" et je savais bien que je ne pouvais pas le fixer parce que j'avais improvisé en réagissant à une musique, mais à cause de cela, c'était précis. C'est à dire, j'avais des bases qui étaient précises et qui en réalité étaient improvisées chaque fois.

- *Exactement ! Tout le matériau que tu as fait pour le spectacle Kaosmos en utilisant la musique japonaise je crois qu' il se peut qu'on ne puisse le fixer depuis le début, car il ne s'agit pas d'actions individuelles mais bien d'un modèle de comportement qui petit à petit acquiert une cohérence interne et se fixe.*

- En ce moment, il n'est pas fixe, mais il se fixe petit à petit.⁶

- *Cependant je crois que tu dois avoir un point de référence pour pouvoir développer et consolider ce matériau.*

- Oui.

- *Alors, dans ce cas, ce que tu fais chaque fois est de réagir à la musique japonaise en ayant ces points de références ?*

- Oui. Par la musique j'ai trouvé des "patterns", des façons d'exister dans l'espace que je retrouve avec elle. Au début, il est très difficile de les retrouver sans la musique et la concentration que j'ai quand je travaille seule. Ainsi, me trouvant à répéter dans une "gennemgang"⁷ j'ai tout perdu. Mais en répétant de temps en temps en solitaire, on acquiert la capacité de retrouver la même qualité, même dans des situations où il n'y a pas cette attention totale sur une seule chose. Petit à petit, ces "patterns" que je suis en train de créer se transforment et petit à petit je les fixe. Si je me mettais à fixer tout ce que je fais chaque fois que je travaille dans la salle il faudrait un temps très long.

- *Je crois que, dans ta manière de travailler, la stimulation de l'extérieur - dans ce cas la musique japonaise - est essentielle car elle te permet d'improviser chaque fois mais en conservant une certaine logique interne qui donne unité et cohérence au matériau qui surgit.*

- Ceci est ce qu'Eugenio nomme la précision. Et c'est cette logique interne qui peut-être manque chez les jeunes acteurs, bien qu'ils fassent exactement la même chose. il manque alors la précision.

- *Mais ensuite comment fais-tu pour fixer des partitions avec ton matériau ?*

- Dans le cas de la musique japonaise j'ai fait un film vidéo et cette vidéo je peux retourner la voir pour me rappeler. Un autre moyen que

⁶ Au moment de l'entretien le processus créatif de *Kaosmos* n'était pas encore terminé.

⁷ "Gennemgang" est un mot danois qui appartient au langage de travail de l'Odin Teatret. Littéralement, cela signifie "passer à travers" ; Eugenio Barba et ses acteurs l'utilisent pour se référer aux répétitions dans lesquelles tout le matériau est passé du début à la fin sans coupure.

j'utilise, spécialement dans les improvisations, est de faire un morceau, de reculer, de recommencer à l'exécuter et ensuite de continuer ; grâce à cela, quand j'ai terminé, l'improvisation est déjà fixée. Une autre manière consiste à parler tandis que j'improvise et à enregistrer. Pendant que je fais l'improvisation, je peux dire : "maintenant je suis en train de sauter sur une pierre, la pierre s'effondre..."

- *Dans ce cas, ce que tu fais est de dire la sous-partition ou peut-être, plus exactement, de créer et de dire une corrélation verbale de ta sous-partition.*

- Oui, c'est une chose qui m'aide à me souvenir de ce que je fais ; parfois ce sont des choses très physiques ("courre à droite", "ouvre la porte"), en revanche d'autres fois ce sont des images ou des sensations.

- *La vidéo t'a toujours bien aidée à fixer les improvisations ?*

- Oui. Mais je me rappelle de la première fois où j'ai fait une improvisation avec la vidéo : c'était tellement horrible que je n'avais pas envie d'apprendre ce que je voyais sur l'écran. Par "vanité personnelle" tu dois oublier que ce que tu es en train de voir à la télévision est toi. Il est évident qu'il est toujours très différent de se voir de l'extérieur et de se souvenir de l'intérieur.

- *Il ne te semble pas que pour un jeune acteur la vidéo puisse être un danger ?*

- Je pense que cela dépend de l'acteur. Pour qu'une action soit convaincante, tu dois retrouver une logique interne, pas forcément faite d'images, mais interne. Il est très difficile de retrouver cette logique simplement en se regardant à l'écran ; ce que l'on voit est très différent de ce que l'on a vécu. Donc, tu dois être capable de faire la distinction, d'utiliser la vidéo simplement pour t'aider à te souvenir et non pour apprendre à répéter. C'est à dire, tu utilises la vidéo pour te rappeler "à quel moment tu fais ainsi avec le bras...", mais tu ne l'utilises pas comme parfois nous utilisons des tableaux ou des sculptures, pour trouver des mouvements, parce qu'alors tu te transformes en imitation de toi-même.

- *C'est précisément pour cela que je te demandais si la vidéo est une bonne chose pour un jeune acteur.*

- Oui, c'est une bonne chose mais si le jeune acteur n'a pas quelque chose en lui-même qui l'aide à reconstruire son improvisation, il est perdu. L'intérêt d'une improvisation faite avec la vidéo est que tu peux réellement improviser sans penser "je dois me souvenir, je dois me souvenir..." cela permet une fluidité, une façon de réagir beaucoup plus rapidement. Cela te donne une espèce de liberté et te permet un type d'actions, qui, quand tu travailles avec la "composition", c'est à dire quand tu fais une action une à une, est quasiment impossible. Par exemple, tu ne peux pas faire un *salto mortale* "composé", en revanche avec la vidéo tu peux le faire et le reconstruire. La vidéo est importante car elle te donne cette liberté .

- *Tu as développé une manière très caractéristique, et aussi atypique à l'Odin, de construire ton matériau. Tu fais peu d'improvisations, mais en revanche, tu as tendance à construire ton matériau simplement en réagissant à des stimuli extérieurs : une musique, le dynamisme de l'image d'un tableau, le son d'un morceau de papier qui se déchire...*

- Le motif que j'ai donné à Brecon pour me justifier quand a éclaté "l'esclandre du morceau de papier"⁸ ce fut que souvent quand tu réalises des improvisations "traditionnelles" tu cours le risque de faire toujours les mêmes choses ; les types d'action, de mouvements que tu fais sont très similaires. Le rythme que tu construis par une improvisation se répète à force. Ceci fut remarqué lors d'un séminaire que nous avons fait sur l'improvisation (taenkebox)⁹ : nous répétions les acteurs de l'Odin Teatret. Souvent, on pose un masque de "participation émotive" et ceci me fatigue. C'est une espèce de cliché duquel je désirais me libérer. Ce que je sais est que pour faire quelque chose de différent j'ai besoin de me poser un problème, une difficulté, quelque chose qui m'oblige à sortir de moi-même. Inventer comment réagir à une musique, au son d'un morceau de papier qu'on déchire me donne quelque chose de différent qui n'est pas seulement ce que je peux trouver à l'intérieur de moi par les images d'une improvisation. Je peux utiliser une improvisation "traditionnelle" mais j'ai aussi besoin de réaliser d'autres choses, de ne pas en rester à ce que je sais. Par exemple, dans

⁸ Lors d'une session de travail de l'ISTA réalisée à Brecon (Cardiff), en mars 1992, Julia Varley fit une improvisation en réagissant au son d'un morceau de papier que l'on déchire. Cela généra une polémique entre les participants, des professionnels en général habitués à travailler d'une manière beaucoup plus psychologique.

⁹ En 1980, Eugenio Barba donna un séminaire à l'Odin Teatret pour ses acteurs sur l'improvisation. Ce séminaire s'intitulait "taenkebox", littéralement "boîte à penser".

Talabot toutes les improvisations que j'ai faites étaient sur la base de la voix et je sais qu'elles étaient très différentes des improvisations que j'avais faites pour *L'Evangile d'Oxyrhincus*. C'est comme si chaque fois quelque chose d'extérieur se passait en dehors de moi, qui me donne la capacité de changer et sortir de mes clichés. C'est comme si pour moi, une image mentale n'était pas suffisamment forte, j'ai besoin de quelque chose de plus.

- *Quelque chose qui serait plus physique ?*

- Quelque chose qui implique le corps de manière plus entière et qui me fait penser d'une façon différente, pas seulement avec l'imagination consciente de la pensée.

- *Pour toi un acteur doit être froid ?*

¹⁰ Dans sa réponse, l'actrice joue sur l'expression originale italienne "essere presente".

- L'acteur doit être présent¹⁰, ce qui veut dire que dans un moment chaleureux, il doit être chaleureux et dans un moment froid, il doit être froid. C'est à dire, l'acteur doit avoir la capacité de faire l'action totalement et doit être capable de réagir à quelque chose qui peut arriver subitement et qui est inattendu. Si tu es dans la cuisine en train de faire à manger et que tout à coup la sonnette retentit, tu dois être capable d'aller ouvrir la porte. Si tu es trop préoccupé avec ce que tu es en train de faire dans la cuisine, tu n'y réussiras pas. Il est très important que l'acteur soit totalement dans la cuisine à faire à manger mais avec la capacité d'aller ouvrir la porte. Ce n'est pas une question de chaleur ou de froid, mais d'être présent. Et ceci, tu l'acquiers seulement quand tu oublies, c'est à dire quand le corps pense par lui-même et que tu ne dois plus diriger l'action. C'est le moment où normalement on reconnaît la chaleur de l'acteur car tant que tu as besoin de diriger ton action consciemment on voit la technique, quelque chose d'extérieur. Pour moi, l'unique moyen d'arriver à ce moment où tu oublies est par la répétition, un processus qui est souvent jugé comme "froid".

- *Tu veux dire la répétition d'une même partition jusqu'à ce qu'elle soit innervée ?*

- Oui, mais pas seulement la répétition de la partition en elle-même, mais de la partition en situation. Souvent, la partition seule tu peux la

faire parfaitement, mais à peine est-elle mise dans une situation différente tu ne te souviens plus de rien. Alors tu répètes la partition jusqu'à ce que, même en changeant de situation, tu n'aies pas besoin d'y penser encore et de la diriger.

- *Tous les acteurs vétérans de l'Odin Teatret, vous avez cette capacité d'"être présents", cette capacité à mettre en marche une sorte d'interrupteur - comme l'appelle Roberta Carreri - qui vous permet d'avoir d'un coup cette "présence". Un jeune acteur ne possède pas cet interrupteur, donc quand il travaille il est beaucoup plus fragile. Quand on n'a pas l'interrupteur, peut-être que la sous-partition est plus importante pour "être en vie".*

- Au moment où leur partition est mise dans un autre contexte ou bien quand ils doivent la faire en même temps que quelque chose de plus, les jeunes acteurs sont comme des personnes qui n'ont pas d'intelligence, qui sont incapables de réagir car ils sont prisonniers d'une idée de précision qui peut même être la sous-partition. La sous-partition peut donner de la richesse, le sens, la logique interne... Mais ensuite, ce que tu appelles l'interrupteur - allumer/éteindre - des acteurs vétérans c'est la capacité de ne pas se perdre dans la sous-partition en restant intelligents ; c'est-à-dire de conserver la capacité de réagir, voir, sentir écouter ce qu'il y a autour. Grâce à la présence que tu as trouvée avec ta sous-partition (quelle qu'elle soit) tu dois être capable d'être ainsi en dehors de la sous-partition.

- *Comment te prépares-tu pour faire un spectacle ?*

- Ma préparation consiste à faire toutes les choses pratiques repasser, contrôler le costume, mettre les accessoires à leur place. C'est comme entrer lentement dans un monde qui est différent, qui est fait de petits détails qui doivent être à leur juste place.

- *Mais, dans quel but ? Faire quelque chose d'actif, concret, précis ?*

- C'est de faire quelque chose qui te donne la sécurité par rapport à ce que tu dois faire ensuite sur la scène. Je suppose que c'est un peu comme l'acrobate qui contrôle son trapèze, qui vérifie que tout est à sa place. J'imagine que c'est un peu comme les gens qui doivent entrer en

transe, qui font tous les mêmes pas. Une répétition d'actions simples mais qui t'aident à trouver la concentration, à reconnaître le monde où il faut que tu entres, à te rendre compte qu'il faut que tu fasses simplement ton travail et que le reste autre chose le fera pour toi. Tu dois te mettre simplement en condition pour que "les saints te chevauchent", comme disent les danseuses de candomblé .

- Et quel est le processus pour sortir du spectacle ?

- Enlever le costume, se laver, aller ranger tous les accessoires et espérer ne rencontrer aucun spectateur. Immédiatement après le spectacle, je n'aime pas retourner voir les gens qui ont vu le spectacle, car je comprends que je suis pour eux quelque chose que je ne suis pas et donc je me sens mal à l'aise. Ils ont une image de moi qui appartient au spectacle, en revanche moi je suis déjà dans un autre état. D'un autre côté, si Eugenio n'est pas là, je comprends qu'il est important qu'il y ait quelqu'un qui puisse recueillir ce que le spectateur veut exprimer. Il doit y avoir une possibilité de contact pour le spectateur. Mais généralement, quand je sors du spectacle je n'ai pas envie d'en parler, je n'ai pas envie de rester dans ce monde, j'ai besoin de m'éloigner le plus possible.