

# PRATIQUES CHORÉGRAPHIQUES ET THÉÂTRALES, AU SUJET DE L'ATELIER CATALYSE (MORLAIX)

## Entretien avec **Madeleine Louarn** Metteur en scène

Depuis son origine, le Théâtre de l'Entresort a lié son existence à celui de l'atelier théâtre Catalyse (Morlaix) du Centre d'Aide par le Travail des Genêts d'Or à Morlaix, une compagnie théâtrale composée d'hommes et de femmes handicapés mentaux. Animée par Madeleine Louarn, la compagnie Catalyse vient de présenter ... *que nuages...* à Brest, puis à Rennes. Avec cette troupe l'univers beckettien prend toute sa dimension dans une économie minimaliste de la représentation qui stylise les thèmes de l'oubli, de la fin et de l'épuisement. ... *que nuages...* associe cinq œuvres de Samuel Beckett : deux pièces télévisuelles (*Quad* et ... *que nuages...*) et trois dramatiques (*Quoi où*, *Catastrophe* et *L'Impromptu d'Ohio*). La mise en scène de Madeleine Louarn alterne la projection d'images (réalisées par Beckett) et l'interprétation par les comédiens de Catalyse des situations imaginées par le poète. (Extrait du programme du festival Les Antipodes 2005). Deux des comédiens de la compagnie partagent par ailleurs la scène de *Parcours 2C*, chorégraphie de Bernardo Montet.

*LB - Commençons par le commencement : ton spectacle ... que nuages... s'ouvre avec la projection de ce film de Beckett. Quad. Ça commence en somme par un point noir ?*

*ML - Un point sur lequel on bute. Cet évitement du centre, c'est quelque chose en effet. Ce point qui, en même temps, correspond exactement à l'évitement de l'autre. A chaque fois, c'est dans la simultanéité du point et de la rencontre avec l'autre. Cet évitement semble obligatoire, nécessaire, sinon ce qui peut se passer est terrible. Comme il y a ce mécanisme de centrifugeuse qui attire vers le centre et expulse à chaque fois, cela évoque toutes sortes de choses. Il y a une sorte de force opaque minuscule, magnétique - une force attractive et répulsive à la fois. C'est banal à dire : toutes les pièces de Beckett sont forcément liées à la question de l'existence. Là on a l'impression qu'on est tous à la recherche de quelque chose d'étrange qui échappe, et c'est comme si l'on pouvait tomber dans ce trou pourtant minuscule (qu'on peut voir comme un siphon). En même temps, trop s'en approcher n'est pas possible. Sans cesse on y retourne, et sans cesse on l'évite. Cette part obscure, non sue, est très présente. Elle figure une quête incessante, et sans résultat. Jamais elle n'aboutit, sauf à finir définitivement.*

*LB - Comment interpréter les sorties ?*

*ML - Tu as raison d'observer que les entrées sont plus inscrites dans le mouvement. Ces sorties tombent immédiatement dans le noir. Elles sont en effet énigmatiques.*

*LB - Ce film de Beckett est donc une matrice ?*

*ML - Absolument. S'il n'y avait pas le film, le reste ne trouve pas sa force. Et le film se raccorde à la suite. Une tension opère qui va titiller et prédisposer à quelque chose d'autre. Beckett invente cette machinerie presque organique qui agit de façon très opératoire. C'est le film qui a déclenché ce travail. J'avais lu *Quad* et les scénarios des films édités, je ne m'étais pas arrêtée sur le texte de Deleuze. Je m'étais déjà posée la question du travail scénique de ces entrées et sorties, de la manière dont ça se décomposait. Et quand j'y suis retournée, il y a un peu plus d'un an, cela a été évident. Mais je n'avais pas vu les films, on les a commandés à la société de production allemande : c'est comme si j'avais vu les films en lisant les scénarios, j'avais dû les voir d'une certaine manière, parce que ce travail m'a paru évident, très bizarrement.*

*LB - Ce dispositif de scène vu en transparence, l'impression des visages sur l'écran, une présence tour à tour fantomatique et réelle...*

*ML - C'est comme si en effet l'on mettait le film à plat. Qui plus est, dans ces pièces, les personnages ne sont que des souvenirs : ils portent en puissance ce que le film dit. Mais il ne s'agit pas de redonner une incarnation au plateau. Il faut lui donner une dimension aussi évanescence que le film peut donner (ce qui est plus fort dans l'image qui est traitée comme une feuille translucide). C'est de cette façon que Beckett traite le film : comme une feuille où quelque chose advient et disparaît. Mais sur le plateau, ce sont de vrais corps. Ce qui rend beaucoup plus actuelles toutes les variations de l'instant. Ça doit rester une figure évanescence parce*

## PRATIQUES CHORÉOGRAPHIQUES ET THÉÂTRALES : AU SUJET DE L'ATELIER CATALYSE (NORLAIX)

que si elle devenait trop concrète ou trop directement corporelle, ça ne restituerait pas ce que les acteurs sont censés représenter. D'ailleurs ce qui donne le temps présent, c'est la voix off, ce n'est pas le corps. Le corps n'est que le souvenir, ce n'est que le souvenir du corps.

*LB - Comment travaille-t-on pour arriver à cet état singulier ? Ce n'est plus jouer. ça paraît un peu moins qu'incarner.*

*ML - Ça porte sur le fait de n'être que ça, de n'être que la parole qui est dite, de n'être que ce moment-là. Ce travail très précis que Beckett fait sur le souvenir consiste en « ah, c'était ça », « ça n'était pas exactement ça », « c'était un peu plus comme ça ». Ces mécanismes de rature sont très importants, très présents, pour saisir l'effort à faire pour élaborer le souvenir. C'est quelque chose de mouvant, un peu comme le plateau est quelque chose de mouvant : c'est en cela que la correspondance se fait. Il ne s'agit pas d'être vrai. C'est n'être réellement que ce qui est dit, en essayant d'être au plus près de cela. C'est bizarrement très soulageant pour les acteurs parce que la ligne est très nette, très tracée. On sent tout de suite quand ça déborde un peu à gauche ou à droite. C'est en cela une écriture remarquable et les acteurs de Catalyse sont dans leur mode de fonctionnement.*

*LB - Fais-tu donc le choix des textes en fonction d'eux, de ce que tu sais d'eux ?*

*ML - Il y a une correspondance entre ce que j'aime et ce que eux donnent. Ça traite de cela. Ce n'est pas la première fois que nous travaillons les textes de Beckett, mais c'est la première fois que nous le représentons. Je me suis autorisée à le faire (j'avais de la déférence envers ce qui me paraît trop grand). Beckett est tellement chargé d'images, d'interprétations, de lectures. En un sens, il est trop proche de nous et il est traité de façon « moderne » (chacun tente de « l'actualiser »). Presque tous les Beckett sont traités d'après un point de vue de metteur en scène. Je crois que c'est tout ce qu'il faut enlever pour ne rester que sur le fil de l'instant, de l'espace et du temps. Et c'est déjà beaucoup si on y arrive.*

*LB - Ces textes comportent des moments d'effroi (« travaille-le jusqu'à ce qu'il avoue »). Travaillez-vous toutes les manières d'interpréter ce texte ?*

*ML - Absolument. Tu vois immédiatement les scènes de torture. On a beaucoup travaillé de choses sur la situation pour comprendre ce qu'était cette puissance de l'un sur l'autre, ce qu'était ce cercle, pour comprendre la manière dont la place se déplace, comment de torturant tu deviens torturé. Et on a essayé de rendre*

palpable pour eux cet espace de domination, où tu te retrouves pris. Tu es alternativement à toutes les places. On l'a essayé d'une façon basique, illustrative et, petit à petit, on se replace dans la ligne du texte. On est passés par des couches successives. Il n'y a jamais une solution. C'est l'empilement qui donne le sol. ... que nuages... marque peut-être une petite étape. Le fond du travail, la démarche, ce qui l'anime ne change pas. La veine est la même. Elle est peut-être un peu plus manifeste.

*LB - Je pense à une phrase de Michel Surya : « Il ne suffit pas, en effet, qu'on sache qu'une œuvre est là pour qu'on sache comment elle l'est. Il n'y a pas que la façon qu'a cette œuvre d'être contemporaine à ce qu'on est qui soit énigmatique, il y a toutes les façons que nous avons de lui être contemporains qui font qu'est lui-même éminemment énigmatique le problème de la contemporanéité des œuvres. » (Mots et monde de Pierre Guyotat, Ed. Farrago, Tours, 2000). Une œuvre te concerne, te regarde, te « rephrase », elle a probablement toujours été là et pour diverses raisons, tu ne la voyais pas, tu la voyais mal.*

*ML - Peut-être était-ce moins visible. Il y a des choses qui ne trouvent pas toujours la clarté, le poids juste. Dans les tentatives, on n'a pas toujours les mêmes bonheurs. Les ratures sont là. C'est troublant, les mécanismes de création. J'ai l'impression que cela ne fait que trois ans que je comprends ce que je fais. Je sais sans doute un peu mieux où je suis, j'arrive donc mieux à le faire voir. Je suis peut-être un peu plus confirmée moi-même dans la position dans laquelle je me suis mise. Il y avait un doute très constant parce que la légitimité de travailler avec des personnes handicapées n'est pas là. C'est un terrain troublé, mêlé de considérations sociales. De quoi tu parles ? Quelle justesse sur scène ? Et puis j'ai tout appris en même temps qu'eux. Il y a une hétérogénéité absolue avec l'endroit de la représentation. J'assume mieux cette place. Je trouve sans doute les outils, les mots, les mécanismes qui me conviennent. Le travail, c'est une pratique de la maturité. Même s'il y a des jaillissements de jeunesse, c'est un peu comme l'écriture : ça demande de la fondation. Il est possible que certains l'aient plus tôt ou l'éprouvent autrement, c'est pour moi comme si je commençais. Avant, je disais juste : « je vais peut-être y aller », en y allant quand même. Un petit seuil a été franchi, dont je n'ai pas eu conscience sur le moment. C'est plus net ce pourquoi je fais ce que je fais. C'est de l'ordre d'une intuition dans laquelle je m'engage tout de suite. Le dessin se construit avec une clarté que je n'a-*

vais pas avant. Ce n'est pas du tout une question de maîtrise, c'est une question de sol. J'attribue cela principalement au travail du temps. Et puis dans le fait de travailler avec des personnes handicapées, il faut toujours apprendre, il n'y a que comme cela que ça avance, il faut toujours tâter un terrain où tu te mets en route, avec eux, sur des choses que tu n'as pas faites.

*LB - Tu parles d'un espace « non légitimé » ?  
Peux-tu me rappeler à quel moment et comment tu as abordé cet espace ?*

*ML -* Quand j'ai commencé à travailler avec eux, je ne connaissais rien au théâtre. J'ai appris en travaillant avec eux, j'y suis donc venue parce que nous sommes allés ensemble sur le terrain de la représentation. Ensuite, ça s'est fait. On faisait, puis ça s'est fait, un pas après l'autre. Je n'aurais certainement pas fait de théâtre si je n'étais pas passée par là. Pourquoi avec eux ? C'est principalement lié à ceci : avec eux, ce n'est tout simplement pas possible de prendre la (très importante) question du sens d'une manière conventionnelle ou convenue, je veux dire de la manière dont elle est posée de façon évidente par quelqu'un qui dispose des attributs de la pensée et du langage traditionnellement structurés par une académie. Comment se fait-il qu'on entende des choses venant d'eux, qu'ils ne sont pas supposés comprendre ? C'est une énigme extraordinaire. L'entendement ne vient pas uniquement par l'explication. Beckett le dit bien : il essaie de trouver une abstraction dans l'écriture qui tordrait le cou à cette vision du sens très réduite, très enclose dans les mots. C'est comme si l'on pouvait atteindre un entendement qui ne passe pas par le sens. Jacques Rancière le dit dans *Le Maître ignorant* : l'explication tue l'entendement. Entendre, saisir quelque chose, ce n'est pas expliquer. C'est bien sûr de la pensée, mais quelqu'un qui ne peut pas expliquer n'est pas quelqu'un qui ne pense pas. Évidemment cet endroit de la compréhension est une énigme. Là, toutes les portes s'ouvrent. L'endroit de nos apprentissages est extrêmement petit, incroyablement réduit. Eux nous ouvrent un espace du langage, des corps, du temps qui est formidable.

*LB - La question de l'essence du langage, de son origine, de sa provenance, n'est-elle pas co-substantielle au théâtre ? Comme une réminiscence, une musique ancienne, la naissance même du théâtre.*

*ML -* On pourrait penser en effet que c'est par là que le théâtre passe, mais ce n'est pas beaucoup par là qu'on le voit sur les scènes. Je le ressens avec les acteurs qui viennent des écoles : je suis assez frappée du peu d'incarnation du langage. C'est une nécessité

absolue : le langage, c'est du corps. La poésie, ça troue le corps, ça entre dans les intestins ; si ce n'est par là que ça passe, ça n'existe pas. Ce travail d'incorporation du langage est très rarement fait par les acteurs. c'est une mémoire du corps parlant qui part. Avec les acteurs de Catalyse, du fait de la mémoire fragile, ça passe obligatoirement par là, c'est une nécessité absolue. Et le langage a un effet considérable sur le corps. Mon rêve serait de trouver un corps d'acteur pour chaque écriture, que ce soit l'écriture qui dise le corps.

*LB - Comment travailles-tu avec cette « mémoire fragile » ?*

*ML -* C'est un double mouvement. Il y a un aspect assez terrible qui est une érosion : il faut user les résistances, les difficultés, les raideurs de la mémoire par une répétition extrêmement basique, une décomposition des sons. Un travail répétitif très astreignant, mécanique. Au fond, je pense que ce travail qui n'a pas de lien avec la jubilation, avec la joie de jouer, est absolument nécessaire. Ce n'est pas seulement de la gymnastique. C'est en mastiquant, en travaillant les muscles, en décortiquant : chaque son a sa correspondance physique. Ce travail qui force peut paraître violent, cette mécanicité qui paraît, comme dirait Beckett, « torturante », a une vertu importante. Parce qu'on n'est pas uniquement dans le sens, ni dans la volonté du résultat, dans la récitation. Il faut oublier ce que ça veut dire pour mieux savoir. Ceux qui ont une mémoire facile passent à côté de quelque chose de formidable. Ce que ça coûte donne un gain précieux au jeu.

*LB - L'appliquerais-tu à l'apprentissage scolaire ?*

*ML -* Cela a été dévalué comme une chose rébarbative, alors que c'est presque zen. Dans l'opération de la répétition, tu découvres des vertus incroyables, qui situent l'ennui ailleurs, l'effort autrement. Qui plus est, tu nommes là où tu rates. Nommer là où on rate est très important. On apprend plus par ses ratés que par ses réussites. Rater mieux encore, dit Beckett. J'ai toujours travaillé sur ce qui coince. Dire qu'on ne connaît pas de coincements, de limites, d'obstacles, c'est nier l'existence. Et cette visualisation de l'obstacle n'est ni une diminution, ni une dramatisation.

*LB - Bergson a décrit magnifiquement (dans Le Rire) le passage de la perception commune, souvent réduite, « voilée », empêchée du fait des mots, à une perception esthétique. Le mouvement qu'il décrit consiste à dégager, accentuer, aranger des notes, des mots, des couleurs pour nous dévoiler ainsi une « vie originale ». c'est-à-dire « ébranler tout au fond de nous quelque chose qui attendait le moment de vibrer ». Cette*

