

La Commune

JUAN, CRESPILO
LOU CHRETIEN-FEVRIER
PASCAL BATIGNE

JULIEN GEFROY
SYLVIA ETCHETO

SANDRINE ROMMEL
OLIVIER HOREAU

MARIE-JOSÉ MALIS
ISABEL OED

MAXIME CHAZALET



CONÇU
PAR DÄPER DUTTO

Aubervilliers

AGT
E
U
SR

DU
16
AU
26
JANVIER
2020

2 rue Édouard Poisson
93 300 Aubervilliers
+ 33 (0)1 48 33 16 16

lacommune-aubervilliers.fr
M° Aubervilliers-Pantin
Quatre Chemins

dossier de presse

La Commune

Acteurs !

conçu par Däper Dutto

avec **Pascal Batigne, Maxime Chazalet, Lou Chrétien-Février, Juan Crespillo, Sylvia Etcheto, Julien Geffroy, Olivier Horeau, Marie-José Malis, Isabel Oed, Sandrine Rommel**

DU 16 AU 26 JANVIER 2020

MAR À 14H30
MER, JEU À 19H30
VEN À 20H30
SAM À 18H, DIM À 16H

DURÉE ESTIMÉE : 1H45

Contact presse **OPUS 64**
Aurélie Mongour, a.mongour@opus64.com
Arnaud Pain, a.pain@opus64.com
+33 (0)1 40 26 77 94 | www.opus64.com

visuels téléchargeables sur www.lacommune-aubervilliers.fr/presse/

Aubervilliers

Acteurs !

conception et mise en scène
Däper Dutto

avec les actrices et acteurs :
Pascal Batigne, Maxime Chazalet, Lou Chrétien-Février, Juan Crespillo, Sylvia Etcheto, Julien Geffroy, Olivier Horeau, Marie-José Malis, Isabel Oed, Sandrine Rommel

création lumière
Jessy Ducatillon

création son

Christophe Fernandez

scénographie

Jessy Ducatillon, Däper Dutto

construction **Adrien Marès,**

Jean-Antoine Telasco, Babar,

costumes **Zig et Zag**

régie **Adrien Marès, Babar**

régie costumes *en cours*

aide à la diffusion

Béatrice Cambillau

production **La Commune CDN d'Aubervilliers**

remerciements **Théâtre Indianostrum de Pondichéry, Opéra National de Paris, Théâtre de l'Echangeur-Bagnolet, Comédie de Genève.**

Toute notre amitié et notre gratitude au **Théâtre Indianostrum de Pondichéry**, à son directeur **Koumarane Valavane** et à toute son équipe, **Shaan, Natrajan, Avinash, Joe, Vasu, Priti, Manish, Manikdas, Shanti...**

Aux habitants de Pondichéry.

Notre gratitude aussi au **Centre KattaiKuttu Gurukulam**, à ses fondateurs **Hanne et Rajagopal**, à ses artistes et aux enfants qui furent nos enseignants.

résumé

Däper Dutto a cette conviction : les acteurs doivent être remis au centre du théâtre. Dans le théâtre, ce sont eux qui trouvent. Les idées, les orientations, les aides que peuvent apporter les autres, le metteur en scène, le dramaturge etc., ne font pas essentiellement le réel du théâtre. Seul l'acteur sait ce qui est dit ou fait, en vérité vivable, éprouvée ou réellement pensée, dans ce qui se dit et se fait au théâtre. S'il y a des trouvailles au théâtre, des formules nouvelles, elles sont le produit de l'acteur qu'une fraternité et des conditions aident.

De nouveau donc, nous devons comprendre, sentir, que c'est par les motivations existentielles, politiques et sensibles qui les guident, que le théâtre se fait, c'est-à-dire que s'éclaire ce que peut et doit un humain face aux questions inextricables de la vie. L'impossible, il faut y répondre : l'acteur est celui qui rend compréhensible l'acte d'y répondre.

Le texte, la mise en scène, les codes, seront les cadres où ce qui sera mis en avant, c'est ce que peut l'acteur pour nous tous.

Däper Dutto travaille avec les acteurs familiers du théâtre de La Commune, ceux des créations de Marie-José Malis. Pour un spectacle dédié aux puissances d'émoi, de joie, d'éthique et d'invention, de l'acte de jouer. Jouer à être un humain afin de mieux comprendre ce que la vie demande comme jeu, jeu décent, jeu vertigineux et libérateur.

genèse

A quel besoin humain, anthropologique, philosophique correspond l'existence des acteurs ? Voilà, c'est carrément à bâtir une hypothèse de cette ambition-là que nous nous sommes attelés pour cette création, en sachant que c'était une aventure disproportionnée, mais que nous avons voulu aborder de manière frontale et humoristique.

Notre recherche est partie du psychiatre et psychanalyste Jacques Lacan. Dans *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*¹, Lacan parle du fait que nous sommes structurés par le regard : celui que nous portons les uns sur les autres, le fait d'être vu, de regarder, de se conformer au regard de l'autre, de se voir soi-même. Se voir soi-même, ou la conscience, car c'est ainsi qu'elle se définit, du regard que nous essayons de porter sur nous-mêmes.

C'est le fondement du sujet moderne occidental, le cogito cartésien, quand tout réduit au doute, il me reste la vision de moi-même pensant. Dans son séminaire, Jacques Lacan lie cette découverte de la conscience à l'invention qui lui est contemporaine de la perspective en peinture. Il y aurait un point à partir duquel je vois et je me vois. Point géométral dit-il, que la peinture en perspective géométrique tente de refléter. Elle donne la possibilité, l'illusion de se connaître soi et de connaître la réalité. Or Lacan insiste beaucoup sur le fait que cette perspective oublie bien des choses du trajet de la lumière elle-même qui transforme le visible et l'œil, et aussi sur la tâche aveugle qu'il y a dans la vision et même dans la réalité et sur l'impossibilité de tout voir, de tout dire aussi.

Nous sentons bien que quelque chose échappe, manque à être dit ou vu. Chez Lacan, évidemment, c'est le réel que l'inconscient signale.

Dans le tableau *Les Ambassadeurs* de Hans Holbein² que Jacques Lacan commente, la question de la perspective se problématise. Contemporain pourtant de son invention, ce tableau la met en œuvre pour en dénoncer le défaut. Il y a un « os de seiche » peint sur le tapis et il l'est selon une autre perspective que la perspective géométrale, incrusté en elle c'est en fait une tête de mort. Cette perspective tordue, biaisée, anamorphique, ajoutée à l'image, laisse apparaître un autre message dans ce tableau exemplaire de la perspective géométrale : celui de l'impuissance et de la finitude de la réalité, des personnages représentés, mais aussi de notre regard.

Voilà. C'est de cela que nous sommes partis. Avec cette hypothèse que le théâtre avait été peut-être inventé pour sur-jouer tout cela. Un cadre que l'humanité se donne pour sur-jouer sa destinée d'êtres de regard. En condenser, en compresser la fonction. Et qu'ainsi en forçant le jeu du tableau du monde où nous devons nous inscrire comme sujets et voyeurs, peut-être enfin, l'humanité espérait-elle que soit vu, sur la sur-scène du monde, ce qui ne saurait être vu. Entendu ce qui ne saurait être entendu. Le théâtre comme invention d'un cadre qui, en remettant une couche sur cette grande structure du regard dans lequel nous avons à tenir notre part et à nous incorporer, le théâtre sur-jouant cette métaphore de notre propre existence, où nous nous regardons vivre nous-mêmes, poussant à l'extrême la question du regard, le condensant, le ritualisant, le pressurant, l'exacerbant, jette peut-être enfin sur la scène ce qui était scellé.

Quand les trois coups sont frappés, tout le monde attend que derrière le rideau apparaisse enfin la chose jamais vue, qui ne saurait être vue...

Et le programme des acteurs dès lors, c'est l'os de seiche. C'est ça qui les intéresse, ce qu'ils ont à trouver : l'os de seiche du réel.

Däper Dutto

novembre 2019

¹ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Le Séminaire, livre XI, 1973.*
Retranscription par Jacques-Alain Miller d'un séminaire que Jacques Lacan a tenu à l'École normale supérieure à Paris entre janvier et juin 1964.

² Hans Holbein, *Les Ambassadeurs*, 1533.

entretien avec Däper Dutto

Qui êtes-vous ? Quel est votre parcours ? Comment êtes-vous venu(e) à rencontrer les acteurs de Marie-José Malis ?

Je ne veux pas répondre à ces questions. C'est un principe théorique. Qui je suis n'a pas d'importance. Vous comprendrez pourquoi, car mon geste est aussi un peu dialectique : si je veux faire disparaître l'effet de signature du metteur en scène par lequel on regarde les acteurs, je dois m'en tenir à une petite insignifiance personnelle. Däper Dutto est un principe de travail et de regard. J'espère ne pas par là faire preuve d'arrogance. Il est bon d'être oublié quand on veut faire parler les autres. Et de manière générale aussi, je dirais, c'est comme ça que je le sens, il est bon d'être en retrait de ces exposés-là, dans la vie et vu le système actuel de nos productions.

D'où vient ce désir de faire « un théâtre entièrement au service des acteurs » ?

Depuis longtemps, j'ai constaté que le théâtre qui intéresse le système actuel de production, de diffusion, est un théâtre de metteurs en scène et j'ai l'impression qu'on ne s'intéresse aux acteurs que lorsque qu'ils ont qualité de monstres. Les seuls acteurs dont on parle sont les vedettes, et/ou les acteurs qui ont des traits très caractéristiques, qui sont quasi des anomalies. Je les aime beaucoup moi aussi, mais ils me paraît bien plus important d'élever (ou d'abaisser selon une sobriété nouvelle) tous les acteurs au rang de poètes. Une civilisation qui n'a pas en elle une fonction fermement sentie de l'acteur, perd beaucoup de sa pensée générale sur l'humanité. Il faut des acteurs à qui l'on confie par un pacte le secret des bords de la vie. J'ai beaucoup travaillé avec des acteurs de la nouvelle génération, qui me disaient qu'ils avaient le sentiment d'avoir perdu leur propre capacité de penser, perdu leur propre autonomie créative, enfin leur génie propre, pas seulement personnel en vérité, mais le génie propre d'une profession ou d'une condition humaine. J'ai alors pensé que l'acteur ne croyait plus qu'il est celui qui invente les formes, celui qui les trouve... En occident, souvent, les acteurs ont le sentiment même d'avoir perdu toute pensée de l'art de l'acteur, conçu comme discipline et recherche avec ses protocoles, ses outils et enjeux etc. ; aujourd'hui, c'est plutôt une collection d'outils techniques et un recueil d'expériences empiriques : au fil des spectacles qu'on a pu faire, des personnes qu'on a pu

rencontrer, on se met à disposition, on découvre aussi des choses à faire nouvelles, on s'étonne, apprend, produit des trouvailles certes, mais on se dit surtout qu'être acteur, c'est une capacité à se plier à l'univers des autres. Or quand il n'y a pas de possibilité pour l'acteur de former sa propre pensée, ça reproduit quelque chose de très conservateur. Le jeu dit naturel d'abord. Mais la vérité générale c'est que les acteurs, le plus souvent, n'existent que par quelques emplois, quelques spécialités qu'ils ont et qu'on leur demande toujours de reproduire. Pour moi, le théâtre ça ne peut être que l'acteur, parce que le théâtre parle de ce que l'Humanité est capable de produire avec elle-même, et parle de là où elle est capable de se mener. Via quels chemins un être humain peut-il se conduire ? Ça, il n'y a que l'acteur qui puisse le trouver, pour lui-même, en fait et d'abord. Et je n'aimerais pas qu'on dise que l'élaboration de cette pensée réelle, de la manière dont les questions m'arrivent et demandent que je les traite, quelqu'un d'autre puisse la produire à ma place dans un premier lieu. Il faut d'abord que je m'y mette moi-même, avec pour enjeu, justement, à partir de la frappe de ma singularité à moi, de fabriquer une formalisation valable pour tous. Humain produit ainsi.

Mais alors, quel rôle jouez-vous en tant que metteur en scène dans ce projet ?

Si je n'existe pas donc, la seule vertu que j'ai, c'est de chercher à être comme ont été les inventeurs du jeu de l'acteur : quelqu'un qui est là pour entrevoir les chemins que l'acteur manifeste comme latents, possibles. Et je suis là comme l'opportuniste que l'acteur ne saurait être parce qu'il a trop de pudeur. Je suis là pour saisir chaque chance que l'acteur libère, entrouvre et pour vouloir qu'elle ait lieu, qu'elle tombe dans le monde comme une nouvelle possibilité. Moi donc, je n'existe pas, je me réduis à être un principe de libération. Mais en vérité, j'existe voracement, si je puis dire, je suis un principe d'appétit. Je veux que ça existe, ce que l'acteur trouve sans le savoir, je ne veux pas que ça meure, que ça se perde. Ce serait comme un principe qui dirait : tout ce qui est vivant, possible, latent, doit pouvoir être. C'est un principe amoral. Puisque ça naît, il faut inventer l'hospitalité qui va avec ça. Il faut forcer les portes de la réalité, de la conscience de l'acteur qui l'empêche de voir

qu'il a trouvé de nouvelles voies. Alors, j'agis, je nomme, je pacifie, j'éclaircis, je pousse, mais c'est au commandement insu ou su de l'acteur.

Pourtant, pour avoir eu la chance de vous voir travailler, notamment sur des extraits de grands textes du répertoire choisis par les acteurs, vous aviez une lecture dramaturgique très aiguisée, et singulière, souvent à rebours des lectures classiques, et qui n'était pas toujours là spontanément pour l'acteur.

Le travail avec l'acteur est toujours dialectique. L'acteur propose quelque chose qui parfois est déjà une possibilité et alors, il faut l'aider à comprendre qu'elle va fonder un monde : parfois l'acteur propose quelque chose à quoi il manque une chose importante, et ce manque est aussi la production de l'acteur. Se risquant à une interprétation, il fait entendre à quel point, lui - son être, sa pensée - a besoin d'une chose qui n'est pas encore là, qui ne vit pas encore complètement. C'est très beau, c'est comme un appel, un signe vers une vie qui manque et qui nous fera du bien à tous, à lui et dès lors à qui le regarde. C'est là qu'il y a une lecture dramaturgique, très précise. On se demande ce qui manque ou ce qui est encore fautif, pas assez réellement examiné, les clichés qui restent, les facilités aussi souvent qu'une lecture laisse courir. Mais cette lecture dramaturgique plus réelle, c'est la lecture que cet acteur-là réveille, parce que c'est à lui que ça manque, et ça nous manquait à tous. Il a été l'indicateur d'un manque essentiel, et ça ne pouvait être que par lui à qui ça manquait. Quand se constitue à partir de là, pour chacun spécifiquement, une nouvelle expression, une production de vie dont on sent qu'elle est juste, libre, dont on sent qu'elle a une force bénéfique, alors ça fait discours, et c'est une bonne nouvelle pour tout le monde. Voyez-vous, pour chaque acteur le manque est différent. Chaque acteur va ouvrir soit une possibilité que lui seul aura ouverte, soit un manque ou un appel pour une chose qui n'est pas encore là mais qui va venir et que lui seul aura configurée détournée. Ce qui fait que deux acteurs peuvent dire le même texte et chaque fois, ils seront porteurs d'une vérité très spécifique et qui vaut à chaque fois incontestablement pour tout le monde. Ce qui nous rapproche de Lacan, sur la question de la vérité. La vérité est une production, une invention juste et elle est ce que l'homme

produit dans le manque, pas pour le combler mais pour, l'habitant, en faisant le cœur, le secret de son désir, en faire sortir des formules. Une vérité, c'est une formule où le manque n'est plus subi ni comblé mais producteur d'hospitalité à du nouveau désir. Le manque nous porte toujours à de l'inconnu, à de la possibilité nouvelle, si on veut le combler, on tombe dans du déjà connu, mais si on en connaît l'infailible nature, alors on peut commencer à se démultiplier en beaucoup de possibilités. On peut jouer ! On peut vivre sur un principe, où on ne se prend pas au sérieux, mais où le réel, ce qui sera toujours en souffrance, est pris au sérieux.

Parleriez-vous aussi de théâtre de l'énonciation ?

Oui. Comment malgré tout, l'acteur peut attester que, dans ce lieu qui est le lieu le plus exhibitionniste qui soit, en fait il met en œuvre toute sa vie, pour toucher quelque chose qui est le plus interne, le plus réel qui soit. Étrangement, l'exhibition n'appelle pas la surface, mais appelle la nécessité. On ne peut pas tenir devant le regard des gens si on ne cherche pas, avec la plus extrême probité, à nettoyer ce qui est vendu, corrompu, blessé, humilié, incapacité. On ne peut pas s'avancer devant des gens et tenir sans chercher à dire autre chose, une autre parole qui n'est jamais dite. C'est l'hypothèse un peu générale que l'on a forgée et que l'on explicitera dans le spectacle. Comment ce lieu a été inventé pour que les gens viennent voir ce qu'on ne saurait voir, entendre ce qu'on ne saurait entendre...

La représentation sera-t-elle un partage public d'un travail expérimental, d'un chantier de questions ouvertes qui se déploie à vue ou allez-vous chercher à formaliser complètement cette enquête sur le jeu d'acteurs ?

Il y aura de tout, c'est un programme très hétéroclite et de recherches partagées, explicitées, de dévoilement de la cuisine des acteurs, mais aussi des mystères, des événements et des numéros d'acteurs non élucidés, non explicités... C'est ce mélange qui m'intéresse, parce qu'au théâtre le truc et la grâce vont toujours ensemble, l'artifice et le plus que réel, ça marche *ensemble*...

Entretien réalisé par Emilie Hériteau, novembre 2019, Pondichéry