

Base de données - Lecture

« CONVERSATIONS SOLITAIRES »

A - Si l'on est trop tranquille sur scène, trop en confiance, la tension retombe. Il doit y avoir une tension entre le texte et soi, mais aussi envers son partenaire et envers le public.

Un temps. Regard public.

B - Comment accéder à un autre possible de moi, sans que ce soit moi qui soit en jeu de manière fragile ?

A - Fragilité égal être ensemble, vraiment.

C - Se connecter à un personnage à l'intérieur de soi qui enclenche immédiatement l'amusement, le délire. Il semblerait que plusieurs comédien-ne-s aient un ou plusieurs "personnages intérieurs" avec lesquels jouer, comme des doubles, ou des traces de personnages déjà visités antérieurement.

A - Juan Navarro cherche la "cohabitation de l'acteur au personnage", il cherche à "hybrider l'acteur avec le matériau". Cette hybridation induit d'être connecté à soi mais d'entrer dans une forme de fantaisie qui décale, décentre. Le flottement entre le personnage et soi créer une tension, un trouble, et donc une attention. "Ce n'est pas moi, mais je parle à partir de moi". Quand l'acteur parvient à s'appropriier la fiction pour la ramener à soi, cela crée un degré de sincérité étrange, une présence qui trouble.

B - Quand est-ce qu'on joue, si le but est de réduire la distance entre l'acteur et le personnage, s'ils sont les mêmes ?

Un temps

A - Attention avec le processus psychologique. Tu essaies de faire un processus psychologique avec l'histoire, et ça casse la matière vivante.

C - Ce que JN appelle "vivant" c'est une façon de dire "pas préparé", "spontané", "émanant du présent ».

B - Sur indications de Juan les acteurs imaginent une histoire banale, sans importance et commencent à marcher 5 minutes dans la salle sans s'arrêter, puis ils (se) racontent leur histoire et la développent toujours en marchant.

C - L'histoire devient très vivante dans l'esprit, comme une paranoïa, ce n'est pas une histoire importante. On change la vitesse et la direction. Continuez avec l'histoire mais choisissez une personne à regarder pendant que vous la racontez sans jamais la perdre de vue. Maintenant choisissez deux personnes. Toujours les mêmes. Puis trois. Puis 4. L'histoire est une paranoïa Puis 5 personnes. Puis 6, puis 7. Soyez plus rapides.

B - Il tape des mains.

C - Regardez tout le monde.

B - Ils commencent à raconter les histoires en ajoutant les émotions : chagrin dégoût, fatigue, amour, hystérie.

A - Faire l'effort d'entrer dans la réalité (ce qu'on raconte n'est pas une hallucination). Attention aux répétitions qui restent anecdotiques. Notre histoire c'est la plus importante.

B - Je n'arrivais pas à rentrer dans la scène. À cause d'un mélange de fatigue qui mène à un état négatif. Je me suis dit que je pouvais utiliser mon état du moment, mais le moment où ça aurait pu fonctionner est passé (j'ai laissé passer le moment).

C - Nécessité de dire. Sensation du vide. Pas de politesse. Faire les choses sans transition : les choses nous viennent comme pour un enfant.

A - Rien n'est sacré, ne pas avoir peur de bousculer ses partenaires !

C - On se donne la règle de pouvoir répéter plusieurs fois le même sacrifice. Pour faire des échos. Une chose, une action ne finit pas quand elle finit. Elle peut se répéter. Chacun peut s'approprier le sacrifice d'un autre. C'est une sorte de CONTAGION. Les cerveaux se contaminent.

A - Ne pas se laisser contaminer par l'énergie du partenaire, rester dans sa propre énergie mais trouver chez l'autre une impulsion.

Un temps.

B - Dès que j'ai un faux départ, j'ai l'impression que tout le reste en pâtît. Il faut apprendre à redémarrer à chaque fois. On peut démarrer en 2ème aussi.

Un temps.

B - Nouvelle séance : on commence à ECRIRE. Donc à choisir. Quelle histoire chacun raconte ? Quel sacrifice chacun fait ? Juan et Gabriel se mettent ensemble, comme si Gabriel s'ajoutait à son tour au travail de Juan. Calderon insiste sur l'importance de ne pas finir ce qu'on raconte. ça continue, l'histoire est sans fin, elle continue, même quand on se tait. Au moment de choisir son histoire, on est attablés, j'ai plus envie, je reprends une idée mais qui me paraît soudain étrangère. Je n'arrive plus à m'impliquer. Juan rappelle : La personne qui porte le récit est DANS la situation. On doit donner le point de vue d'où on raconte. Arrive une phase de gros doute. Je me sens séparée. Je me laisse tomber. Je sais plus rien. Qu'est-ce que j'ai envie de dire ? Qu'est-ce qui m'intéresse ? Envie de disparaître. Le lendemain, Juan pose la question : Qu'est-ce qui bloque et qu'est-ce qui encourage la fantaisie ?

A - Quand il y a un malentendu entre le metteur en scène et l'acteur, je dis toujours : c'est pas grave, t'as sûrement raison. Le metteur en scène va piocher dans le flou. Quand on avance dans le paysage, on défloute. Quand le vocabulaire n'est pas encore là, il faut quand même prendre le risque de parler. Même s'il se trompe dans ce qu'il voit, c'est important de nommer ce qu'il voit.

B - Je commence à imaginer des phrases pour entrer dedans : « On dirait pas mais je suis super poilue » / « Ce week end j'ai pris une décision » / « J'ai envie de vous offrir un dessert ». Des phrases qui me font délirer. Je vois Agathe qui a trouvé une façon physique d'interpeller et d'entrer dans l'histoire : en se râclant la gorge et en préparant un crachat. Ce qui agit tout de suite sur les autres, sur elle... J'essaie d'imaginer des façons physiques pour entrer dedans : éternuer, péter, un coup de frayeur sur un truc invisible, un soupir langoureux qui échappe.....

C - Je trouve des outils de jeu dans le fait de faire la crise d'épilepsie en premier, avant toute chose dans le parcours des conversations solitaires, comme une mise en jeu à vue, un tremplin pour entrer dans le jeu. Commencer par le corps est une possibilité de mise en jeu, d'entrer dans la matière du jeu.

A - Aller loin dans l'intensité puis lâcher complètement et passer à autre chose, ça me fait penser au travail avec O.Gomez Mata. C'est une dimension du travail qui me fait peur.

B - Je prends un temps pour écrire les phases de mon histoire, je me laisse délirer en écrivant. Je sais pas vraiment où ça va. Mais la confiance et le désir sont revenus. Je sens que j'ai pas encore la porte pour entrer vraiment dans le délire. Mais en écrivant je sens que ça s'approche d'une possibilité infinie. // Je suis encore dans les liens logiques. Et dans l'obéissance. Juan m'a proposée une direction du délire. Quelque

chose en moi veut bien faire et suivre ce qu'il a proposé, qui est bon, mais pour l'instant pas encore tout à fait à moi. Ça va mûrir et pouvoir s'exprimer plus tard.

C - Juan Navarro nous demande d'essayer de lâcher le cadre du scénario pour pouvoir jouer et Laurent complète le retour en ajoutant : « C'est comme le singe, il faut accepter de lâcher la branche avant d'en rattraper une autre ».

Un temps.

A - Mettre une émotion par dessus c'est ça qui modifie : l'état de corps qui résulte de la fabrication de l'émotion modifie le discours et la matérialité du discours, ça modifie par où ça passe, par exemple : oppression, avec cette émotion les mots passent par un plus petit canal -> comment une émotion réduit ou ouvre l'espace de la parole ?

C - Osez le démesuré et le grotesque !

A - Claire a donné comme retour de mon passage: "j'ai senti que quelque chose se calmait au fur et à mesure du passage. Et au début je me demandait qui c'était, j'étais intéressée, et quand physiquement elle s'est détendue et s'est assise de façon relax dans sa chaise, l'impact des paroles ont perdu de leur teneur et j'étais moins intéressée." Ce retour est précieux mais m'a énormément questionnée; il fallait que je comprenne pourquoi je m'étais placée comme ça et pourquoi je n'ai pas eu la conscience de ce que mon corps envoyait comme information.

B - Je repense à la règle des trois secondes avant de parler: On compte trois secondes avant de répondre à une question.

A - Qu'est-ce que le non jeu ?

B. Compte jusqu'à 3.

B - Mais s'il existe un non-jeu, alors c'est quand que le jeu arrive ? c'est quoi qui nous permet de dire, là, à ce moment précis je vois que l'acteur est en jeu ? le dispositif ? l'espace ? le temps ? tout alors peut donner des indices du jeu, et les indices du jeu ne sont plus alors à chercher chez l'acteur, mais ailleurs... Ou alors en contrastes, l'acteur vs l'espace, l'acteur vs le temps, l'acteur vs l'histoire...

C - Je demande à Estelle ce qu'elle met derrière nécessité et elle me dit « tout est important, c'est pas banal ». Donc partir d'une histoire banale, sans importance et avoir une nécessité, une importance à vouloir la dire. Juan enchaîne : « nécessité de dire pour sortir de ma paranoïa ». Il doit y avoir un moteur, mais pas de lien logique, sans transition, sans liaison, pas de psychologie. Il doit y avoir moteur mais pas de cordialité entre les acteurs/personnages, pas d'amitiés. Il doit y avoir moteur quelque part et pour cela j'ai finalement essayé l'outil du corps. Dans une chose purement physique et mimétique : mimer quelqu'un qui a une crise d'épilepsie (sacrifice).

B - Quand tu chantes tu peux te laisser aller dans la folie.

A - J'ai eu beaucoup de peine à m'investir dans cette répétition. Ne comprenant pas pourquoi je réagissais comme ça c'était encore plus dur de m'investir car je me demandais en permanence ce qui n'allait pas avec moi; sachant que je suis quelqu'un qui m'adapte facilement. Cette note est plutôt une question... car je n'arrive toujours pas à expliquer ce qui n'allait pas. Je crois que tout tournait trop autour du but que nous voulions toucher : un produit fini et structuré. Je me demande si pour ce genre d'exercice, il ne serait pas important de plus parler de nos ressentis, vu que nous sommes en improvisation. Mais nous étions pris par le temps. Ensuite l'improvisation s'est plutôt bien passée pour moi; et je pense que les mots comme "urgence", "expliquer pourquoi je fais ce que je fais", "ne jamais finir l'histoire" m'ont aidée. Je sens un rêve de la part du metteur en scène que je n'arrive pas à saisir, et une certaine souplesse ou écoute de la température donnée par chacun peut être une richesse.

B - Pour ce type de travail, ce n'est pas nécessaire de répéter tous les jours. Ce qu'il faut, c'est ré-écrire le contrat entre nous. Le concept est plus important que la forme. La forme va arriver si nous comprenons ce que nous faisons.

C - On faisait tout le temps des italiennes-allemandes avec les tg STAN. C'est souvent absurde de rentrer à fond dans quelque chose alors que j'ai pas le moment du public. Je trouve ça plus logique de faire comme les sportifs : tant qu'on n'est pas au match, on va pas tout donner à fond. Comment tu fais pour remplir, remplir, remplir et donner à un moment. Souvent je fais très peur aux gens avec lesquels je travaille, car quelque jours avant le spectacle on se dit : mais pourquoi elle joue pas ? qu'est ce qu'elle fait ? je fais un 5%. Et c'est inconscient.

A - Juan nous prend tous pour faire des retours ciblés et les plus clairs possible sur lesquels nous pouvons nous appuyer de façon tangible pour la prochaine improvisation afin d'améliorer les moments précis dont il nous parle. Je trouve ça très aidant, car dans des travaux qui peuvent paraître flous de par la grande part d'improvisation et la recherche du côté des comédiens et du metteur en scène, pouvoir s'accrocher à des sortes de "rendez-vous" aide. Et Juan a dit: "J'essaie d'être concret, le concret c'est le meilleur." Je tiens à dire que, pour moi, c'est une bonne façon de travailler dans les cas où comme chez nous, nous parlons des langues différentes. Mais cela ne suffit pas, il faut traiter les blocages face aux choses concrètes en s'intéressant aux ressentis lorsque celles-ci sont exécutées. Car nous l'avons constaté lors de discussion, que cela ne suffisait pas au comédien, qui se sentait là comme un simple exécutant.

A - Après le sacrifice, il s'agit, dit Juan, de voir qu'est-ce qui s'est passé ? C'est pas normal, habituel d'avoir fait ça. Qu'est-ce qu'on a changé dans l'atmosphère ? Pas avoir peur de développer. Pour mon sacrifice, Juan me dit que la prochaine fois ce serait bien de commencer ouverte vers les autres et de petit à petit descendre en moi, entrer dans la bizarrerie. Dans la transe. Agathe fait une scène Méta, elle quitte la scène, la salle. On a joué le malaise, il faudrait qu'il y en ait un vraiment. Pas en rajouter, ce qui va sonner faux. EN AVANÇANT DANS LE PAYSAGE ENSEMBLE, ça se défloute petit à petit.

Un temps. On va se donner des consignes de jeu pour l'improvisation.

A - Essayer de trouver des lieux plus fous à partir de la propre imagination de l'acteur.

C - Importance dans les improvisations de ne pas enlever l'énergie à l'autre. Alors que dans d'autres circonstances on peut prendre l'énergie de l'autre pour la faire circuler.

B - Entrer en scène non pas avec un objectif qui aurait pour but d'être atteint, mais avec un désir, dont l'essence est justement de ne pas être atteint. Avec ce désir, on arrive à se décaler, à faire bouger l'autre, à se laisser surprendre.

A - Intensifier un état émotionnel pour l'abandonner ensuite afin d'accéder à un autre état émotionnel, plus trouble, moins défini. Ne pas montrer l'état émotionnel mais l'utiliser pour créer de la tension. La trace de l'état émotionnel persiste mais n'est pas claire et ce doute sur ce qui est en train d'être joué attire l'attention du spectateur.

C - Faire en sorte que la trajectoire reste suffisamment incertaine pour ne pas être trop en confiance et en même temps assez définie pour pouvoir se laisser aller sans risque à l'inconnu.

Un court temps.

B - Effectuer un compte à rebours juste avant une improvisation comme pour apporter un climat de tension dans le travail.

Un temps. Pour donner un climat de tension.

B - « AGATHE : j'aimerais l'ouvrir et lui couper un steak sur la tête. J'aimerais aussi prendre toute sa famille et que cela les tue. Je n'arrive pas, je suis lâche. // LISA : elle prononce avec un défaut de prononciation.

J'aime beaucoup le sexe. J'avais pas compris que c'était si gros. Mais quelque part il était tellement grand que la langue est passé derrière ma gencive. // BARTEK continue de rire, il se lève et tourne en rond. // CYPRIEN : je m'excuse je ne voulais pas faire ça // Pourquoi es-tu si heureux // ESTELLE : je lui demande de couper comme ça. Elle y va avec tout le corps. Avant Juan la sollicite mais elle dit : je suis bloquée // CYPRIEN se lève et commence à faire le coiffeur et Estelle se met en colère // ESTELLE : Je demande juste qu'on me coupe les pointes. Et fais gaffe avec le shampooing. Mais je suis super contente car aujourd'hui le coiffeur m'a coupé juste ce que je demandais. // Comment la violence a-t-elle commencé? // CLAIRE : au début tu sors et puis tu prends un mur. Ah putain, je suis perdue. Ce n'est pas possible. Elle se lève autour du cercle. Je sais je viens (petite crise d'angoisse) Estelle lui dit lache et respire. Lisa descend au sol et se met à quatre pattes. // CLAIRE : je cours avec la balle et je m'éclate contre le mur. // JUAN dit en chuchotant a bassa voce : Comment on peut faire pour qu'il y ait une question partagée? // SIMON et CYPRIEN reprennent la chanson de Claire // JUAN interrompt (la première fois qu'il interrompt Lisa elle s'énerve un peu). // Edwin va donner à chacun une question, vous choisissez la question. Comme ça la personne ne comprend pas de quoi parle l'autre personne. Il n'y a pas de liaison // ESTELLE : je n'ai pas compris. // JUAN : maintenant la question est partagée mais maintenant j'ai ma question qui est mon obsession et à partir de cela je réponds. // GABRIEL : c'est clair ça? // // LISA : il te la pose // // JUAN : non, // // GABRIEL : ce qu'il se passe à l'intérieur est plus important. Pour ouvrir un dialogue. Si Lisa fait un mouvement... La chose avec la mains et la bouche est plus intéressant que l'histoire. Faites attention aux opportunités que cela ouvre. La personne qui raconte l'histoire doit ouvrir pour oublier un peu l'histoire de départ. // CYPRIEN : il y a raconter l'histoire et puis tout d'un coup il y a une scène (au présent). // // GABRIEL : c'est une folie critique, lancer et puis couper. // EDWIN dit les questions // // CYPRIEN : j'essaie de faire la scène du coiffeur mais cela n'a pas eu de suite. // (je sens que les comédiens sont un peu perdus dans les consignes). // Demander à claire si la crise d'angoisse était véritable ou pas et le fait de la verbaliser c'était une échappatoire. // // Estelle veut pas sentir les mains de Lisa. Elle n'est pas contente. Cela part d'une motivation personnelle, d'un dégoût personnel. // // 3eme round (ou dernier) // CYPRIEN : c'est à dire qu'elle était jolie et elle était blonde..elle avait des yeux blond et marron. Et voilà. Je passais ma journée à la casser à la cacher. // SIMON : on s'est rendu compte que ce n'était pas la même personne (en faisant une manière différente de parler comme avec un défaut de prononciation). Je l'allongeai là et la découpais. // // (Ils rentrent dans la caricature..., à Travers l'emploi d'un accent...// // CYPRIEN : toute la journée je la caresse, parfois même je la léchais. // // ESTELLE : Je suis hypergéné. J'ai dans la tête ce que je veux faire. C'est question de rythme. Et je laisserai venir, tu vois...Tout le monde // Cela partirait trop loin. Cela me donne une sorte de décharge. Elle tremble de tout son corps. Je sais que j'ai dans la tête mais je suis hypergéné mais je ne me sens pas à l'aise pour le faire. Vous me regardez tous avec des yeux malveillants. // Ca monte et puis plouf. Je ne peux pas le faire parce que vous me jugez tous. Surtout toi (Agathe) // // Quand je lui coupe les poils il me regarde. Je prends les poils et je les mange // // CLAIRE ; je vais vous demander de faire un travail d'imagination. Lisa et Cyprien s'allongent au sol // On peut s'allonger madame?// Je me sens fragmentée...imaginez pour essayer de comprendre ce sentiment quelque chose de très ambigu. Vous visualisez mon corps, mon visage. Quand ils la coupent elle réagit. Vous descendez au niveau du cou, du ventre, on arrive dans une zone ambigu. On est dans un entre-deux. Je vais vous révéler quelque chose. Cette fois... // Quand j'étais dans le ventre j'étais un garçon puis j'étais une fille aussi. Je me suis fait opéré. // LISA : tu as choisi quoi // // CLAIRE : ma voix ne sortait pas. // // BARTEK ; c'est parce que tu partait et puis tu me laissait seul et j'avais peur parce que j'étais seule et tu étais loin et à chaque fois (Claire lui prend la main) // Quand les gens partent parfois ils reviennent parfois non // // CYPRIEN a mangé le poils de Lisa. A côté Lisa chante une chanson enfantine (oui c'est ça vous m'avez compris, alors dites moi oui, il y a tant de choses à voir avant) Elle chante faux, elle cherche la tonalité, chante aigu avec Estelle, puis Cyprien rigole a copié. LISA en chantant elle devient un peu "idiote" // // CYPRIEN continue l'histoire : je l'ai enterré dans le jardin // // JUAN : intéressant, nous allons arriver à quelque chose. Nous allons arriver dans un lieu mental commun et cela est très important, c'est le début de chaque travail d'équipe. Cyprien et Simon personnage plus classique. Je n'ai pas de limites si nous arrivons à quelque chose de commun. // Laurent : qu'est ce que tu prends de cette atmosphère sans savoir rien. Pour moi c'est comme si vous étiez en train de faire autre chose. Vous étiez plutôt dans cette histoire du courage, dont on parlait ce matin. Fabrication des personnage et plus élaboré si je le mets en relation avec les conversations solitaires. // JUAN : pour moi nous sommes arrivé à une compréhension d'un territoire abstrait. // AGATHE ; je sentais que je devais faire ma place / compétition // // JUAN : on part d'une idée et elle s'évapore et une autre apparaît et c'est un autre imaginaire. Le chemin. Gardez les truc que vous avez proposés. Le cheveux, les poils, la chanson, la mise en relation de Claire // // CYPRIEN : je voudrais essayer de partir de

moi (comme font les autres) et non pas du personnages. // // JUAN : dans le travail conventionnel tu vas rester dans un personnage mais ici tu es libre de casser. Simon, j'étais surpris de te voir avec un personnage précis. Je me suis demandé pourquoi tu faisais cela mais finalement cela t'a permis de rentrer dans le travail. Casser la psychologie. Si tu as besoin de rentrer utilise le mais après sors de là. // // LAURENT : Estelle travaille sur le frénétique et puis tu reprends le contrôle. A l'intérieur se passe comment? // ESTELLE : je me sentais toute seule dans mon truc. *Elle reprend appui sur l'histoire d'Agathe.* // // LAURENT : Tu vas pas partir toi vers un endroit où les autres n'ont plus accès. Mais en même temps dans ce lieu là il y a quelque chose d'intéressant. Trouver des états de dépassement de soi. Pour aller loin il faut renoncer aux autres. Pour le remettre après au service des autres. C'est vrai que cela fait perdre la situation d'origine. Il n'y a pas de logique, de temporalité. Du point de vue de l'actrice il se passe quelque chose. Dans quel moment tu peux plus aller loin. // // JUAN : garder les personnages, les situations comme dictionnaire. Tu peux utiliser une partie de ce que tu as fait. Une espèce de maison mentale. Après nous allons monter. Très belle la chanson Lisa tu étais dedans. // LISA : j'ai essayé d'aller plus loin et va encore plus voir... comme des paliers // // LAURENT : le metteur en scène est là pour donner confiance pour aller plus loin. Te voir dérailler // // JUAN : C'est important de dérailler pour aller plus loin. Bartek joue plus, plus loin. // // BARTEK : comment faire pour ne pas s'enfermer là dedans. // // JUAN : faire l'effort de rentrer et de sortir. // // Gabriel : quand quelqu'un propose il y a un temps. Je préfère une manière pas juste mais qui aide l'histoire à s'établir. Quand j'ai une liaison. // // Gabriel : Fais-le mal mais fais-le // // Laurent : Dégradation qui permet aux autres d'avancer // // Juan : Trouver un espace pour trouver la liberté de jouer. »