

Des sélections à un processus de création

Laboratoires pour s'inscrire dans une démarche théâtrale

Gaëlle Guérin

Cet article portera sur notre expérience lors des sélections organisées par le Workcenter of Jerzy and Thomas Richards en janvier 2013 à Pontedera (Toscane, Italie) pour travailler avec le groupe dirigé par Thomas Richards : le Focused Research Team in Art as Vehicle. En traversant la notion de « sélections » nous proposons de discuter le processus de création adopté par le Workcenter.

Cette période de sélection était divisée en différentes parties. Une première sélection se faisait lors de la réception des curriculums et des lettres de motivations ; nous l'imaginons d'ordre pratique pour le déroulement qui aura lieu ensuite. Les « sélectionnés » sont divisés en quatre groupes. Ces derniers arriveront à quelques jours d'intervalles les uns des autres afin de laisser un temps de travail à chacun d'entre eux. Chacun arrive donc avec deux propositions, un texte et un chant. Les jours de travail seront divisés entre les présentations des propositions et le travail avec l'équipe de Thomas Richards sur les chants traditionnels sur lesquels se basent leur recherche.

Un groupe arrive et travail pendant deux jours avec l'équipe de Thomas Richards. À la fin de ces deux jours, une partie des participants sont amenés à quitter les sélections tandis que ceux qui restent se retrouvent pour un temps d'analyse sur le travail qu'ils ont effectué jusque-là et se voient attribuer une nouvelle proposition à présenter comportant : des textes en communs pour certains d'entre eux (bien que les propositions restent individuelles), une élaboration de la proposition présentée le premier jour, en somme : du travail pour une autre date. Cette nouvelle proposition se fera lorsque les quatre groupes seront passés. Ainsi, le même processus se déroule pour tous les groupes. Après plusieurs jours de « premiers groupes » se déroule l'étape du « deuxième groupe » où chacun présente sa nouvelle proposition, un jour de travail en plus et quelques-uns sont amenés à quitter les sélections. Pour ceux qui restent c'est encore un temps d'analyse et de discussions puis de nouveau des préparations de plus en plus précises et exigeantes. Le temps de travail en commun est plus long et soutenu. Et ainsi de suite. Ne restant plus qu'une dizaine de participants, un rendez-vous individuel avec chacun a lieu afin de parler des attentes et aspirations de chacun. Le peu de participants restant continuent de travailler sur leurs propositions qui se sont retrouvées liées à des textes et chants de la performance de *The Living Room*, en création depuis cinq ans. Il s'agit donc d'une confrontation, ou plutôt d'une participation à la performance et à la création du « participant ».

Être au travail

Si l'on suit la définition du Larousse,¹ voici la définition de « sélections » et « sélectionner » :

Sélections :

Action de choisir les personnes ou les choses qui conviennent le mieux ;

Ensemble de personnes ou de choses choisies ;

Choix du mode de fonctionnement d'un appareil parmi tous ceux que ce dernier possède.

Sélectionner :

Choisir, dans un ensemble, les personnes ou les choses qui répondent le mieux à un critère donné ;

Pratiquer la sélection de végétaux ou d'animaux.

Choisir les candidats chargés de représenter une ville, une région, un pays, etc., dans une compétition.

Il s'agirait alors d'une pratique afin de définir le meilleur dans une compétition, ou le plus apte dans une « activité ». Gardons l'idée de la pratique qui est au cœur de notre sujet. Et nous nous interrogeons, comment sélectionner lorsqu'il s'agit de « théâtre » de « jeu d'acteur » ? S'agirait-il alors de sélectionner celui ou celle qui serait le meilleur dans la compétition théâtrale du jeu d'acteur ? Cela signifierait qu'il existe un idéal du jeu de l'acteur ; mais selon quelles normes lorsqu'il s'agit de recherches laboratoires du jeu d'acteur ?

Seulement, nous nous souvenons de ce que disait Mario Biagini² lors d'un workshop à l'IMEC,³ que pour être un acteur il ne suffit pas d'être mis dans une école pendant trois ans comme dans un four et d'en sortir cuit et prêt pour « faire l'acteur ». Mais il ne s'agit pas ici de déterminer selon quelles normes sont sélectionnés les acteurs du Workcenter mais de tenter d'aborder la dynamique du *laboratoire théâtral* dans la constitution d'une équipe de recherche à travers le processus des sélections.

Thomas Richards prend la parole avant les présentations de la première étape (composée de quatre groupes). Il explique qu'il n'est pas évident de rentrer dans le Workcenter mais que nous allons travailler avec eux sur la période des sélections et que nous allons rencontrer des artistes venus de pays différents, détourner notre attention, notre objectif de rentrer dans le Workcenter, pour se concentrer sur le travail et les rencontres que nous allons faire dans les prochains jours, voilà ce qui semblait être le message de ce début de sélections. Lors des temps de travail communs avec l'équipe du Focused Research Team in Art as Vehicle sur les chants

¹ *Le Larousse des noms communs*, Larousse, Paris 2008.

² Co-directeur du Workcenter of Jerzy and Thomas Richards, il dirige le groupe de l'Open Program.

³ Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, où sont conservées les archives de Jerzy Grotowski.

traditionnels, Thomas Richards nous répétait d'oublier que nous étions en sélections et de tout simplement chanter. Il s'agissait donc d'être au travail ; bien sûr que c'était un moyen pour lui et son équipe d'évaluer chacun en fonction de ce qu'ils recherchaient, mais pour cela il fallait que nous soyons dans l'action. Le résultat de notre « petite forme », de notre présentation était considéré comme de la matière à travailler.

Le participant se retrouve dans la position de celui qui apporte une matière qui pourra servir à la performance de *The Living Room* mais c'est également une matière qui lui est demandé de travailler. Nous pouvons parler d'une participation à la création qui est réciproque.

C'était le don, don de soi, dans ce sens, le don. Cela n'a pas été, attention, le don au public, que nous avons considéré ensemble comme un putanisme. Non. C'était le don à quelque chose qui est beaucoup plus haut, qui nous dépasse, qui est au-dessus de nous, et aussi, peut-on dire, c'était le don à son travail, ou c'était le don à notre travail, le don à nous deux.⁴

Le travail et la rigueur dans le travail étaient des conditions à ce rapport de partage qui existait dans ces sélections. L'une des participantes pendant les sélections dit quelque chose qui nous semble juste et qui peut rendre compte de ce rapport : « Dans ces sélections, c'est toi qui décide quand tu pars ». Il y avait certainement quelque chose de cet ordre, jusqu'à un certain point bien sûr.

Expérimenter :

Vérifier les propriétés d'un produit au moyen d'expériences ;

Essayer, tester les qualités de quelque chose ;

Connaître quelque chose par l'expérience, en faire l'expérience.⁵

Nos présentations n'étaient pas vues comme le résultat déterminant notre sélection ou non.

Elles devenaient les objets de travail, la base de l'action de recherche théâtrale. Ce sont des sélections qui amènent à un véritable travail de création personnel. Sélectionner en nous ce qui peut être cultivé. Comme la figure d'un jardinier, Thomas Richards construit son jardin avec chacun des participants. C'est en discutant avec plusieurs d'entre eux que nous avons compris que nous avions ce même sentiment d'avoir travaillé sur nous-mêmes et sur nos créations. Nous avons travaillé pendant plusieurs jours et nous avons dû sélectionner dans notre créativité ce qui

⁴ Jerzy Grotowski, « Le Prince constant de Ryszard Cieślak: Rencontre *Hommage à Ryszard Cieślak*, 9 décembre 1990, organisée par l'Académie Expérimentale des Théâtres avec le Théâtre de l'Europe, dans *Ryszard Cieślak, acteur emblème des années soixante*, ouvrage collectif sous la direction de Georges Banu, Actes Sud-Papiers, Arles 1992, p.13.

⁵ *Le Larousse des noms communs*, Larousse, Paris 2008.

correspondait le plus à ce que nous voulions défendre comme théâtre, ce qui était essentiel pour nous. Nous avons donc tous planté quelque chose dans notre travail créatif durant ces sélections. Nous étions au travail dans le cadre de ces sélections et nous avons expérimenté nos propres matières créatrices.

Thomas Richards nous prévient, c'est le début de quelque chose, d'un travail rigoureux. Nous nous situons donc dans le processus d'un laboratoire théâtral. Apprendre à être en recherche et à travailler sans cesse les matériaux de la création qui sont à notre disposition. Il ne s'agit pas d'éliminer mais d'élaguer, apprendre à cultiver.

Laboratoire théâtral et metteurs en scène

Nous retrouvons l'idée de l'autonomie face au travail et donc l'idée de l'apprentissage. Dans un laboratoire de recherches théâtrales on cherche mais on apprend à chercher surtout. Thomas Richards, lors de ses conseils provenant des théories de Jerzy Grotowski, nous disait que lorsqu'on ne trouvait rien de mieux pour notre *ligne d'actions* nous devons garder ce que nous avons créé jusqu'à ce que l'on crée quelque chose de plus juste, jusqu'à ce que nous ajoutions des détails. Cela voudrait dire qu'il ne faut pas fixer la forme créée mais, en agissant, trouver comment la faire fonctionner. C'est le travail du metteur en scène que nous retrouvons dans cette idée. Être dans un état de création permanente, chercher, non pas ce qui serait la forme parfaite, mais apprendre à faire fonctionner ce qu'on a sélectionné.

Nous retrouvons l'expression que Peter Brook attribua au travail de Jerzy Grotowski, de l'Art comme véhicule. L'acteur comme une machine complexe, et non pas comme un « outil » contraint à être dans un mouvement stérile et répétitif, mais se place dans une démarche de recherche. Cette dernière étant l'énergie du véhicule, l'engrais du jardin créatif.

« Dans un théâtre qui n'a pas d'écoles et pas de but, l'acteur est en général un outil et pas un instrument » :⁶ Peter Brook aborde dans cette citation un thème qui serait nécessaire de développer mais qui nous semble tout de même intéressant de pointer dans notre réflexion. Nous entendons le terme « école » comme système d'apprentissage et nous nous interrogeons sur le rôle du laboratoire théâtral dans une société.

Les acteurs, une fois lancés dans la profession, n'ont absolument personne pour les aider à développer leur talent. Cette situation est très alarmante dans les théâtres com-

⁶ Peter Brook, *L'Espace vide – Écrits sur le théâtre*, Éditions du Seuil, Paris 1977, p. 47.

merciaux, mais ceci est vrai aussi pour les compagnies permanentes. Quand il a atteint une certaine notoriété, l'acteur ne se livre plus à aucune recherche.⁷

La recherche : il s'agirait donc d'apprendre à apprendre ? Notre expérience à l'école élémentaire semble bienvenue. Inscrits dans une école suivant la pédagogie de Célestin Freinet, il nous semble que l'idée de « sélection » comme nous pouvons l'entendre dans la rencontre avec le Workcenter en janvier 2013 est très proche de celle dont nous avons fait l'expérience enfant. Il n'y avait pas de sélections, si ce n'est celle finale de passer d'une classe à l'autre, d'un niveau à l'autre selon le système scolaire fonctionnant en France, du CP au CE1, du CE1 au CE2, etc. Nous n'avions pas de notes ni de classements. Les niveaux sur un an de différence étaient mélangés, CP avec CE1, CE1 avec CE2, CE2 avec CM1 et CM1 avec CM2. Ainsi les plus grands pouvaient transmettre ce qu'ils avaient appris. Il ne s'agissait pas d'une hiérarchie de « plus doués » ou de « plus forts », « plus intelligents », « mieux notés », simplement l'idée d'un savoir et des savoir-faire qui s'apprennent et qui se transmettent. Il n'y avait donc pas de classements et les « notes » se faisaient sur un système de couleurs, vert si l'exercice était compris, orange s'il y avait des difficultés et rouge si l'exercice n'était pas compris. Ainsi les élèves ayant la couleur verte pouvait passer à l'exercice suivant, tandis que ceux de couleur rouge se voyaient attribuer une aide supplémentaire de la maîtresse ou du maître. Chacun trouvait son rythme, son mouvement, sa manière de fonctionner en somme. De plus, il y avait des temps d'apprentissage en commun où l'on suivait la leçon et les temps d'exercices étaient libres. Nous avons un objectif, par exemple terminer les exercices de français et de mathématiques pour le jour suivant, mais l'ordre dans lequel nous les faisons était dépendant de nous-mêmes. Nous apprenions à apprendre, à sélectionner selon nos propres besoins et nécessités et selon nos plaisirs également et le maître d'école avait cette figure, dans l'idéal, de maître comme guide ; qui ne contraint pas mais qui apprend à faire des choix, à sélectionner.

Thomas Richards et ses collègues « expérimentent dans leurs jardins propres »,⁸ et ainsi nous retrouvons un thème abordé lors du symposium qui était celui de l'éducation et de la culture. Cette dernière au sens de cultiver, comme le jardinier ou le paysan. L'acteur devient donc son propre jardinier, son propre cultivateur et c'est dans sa rencontre avec les autres qu'il peut améliorer sa technique, son savoir-faire. Comme l'enfant de la pédagogie Freinet, à la fois sujet et objet de son apprentissage, l'acteur, comme sujet et objet du spectacle, serait la source qui donne le rythme à la recherche de ce laboratoire théâtral.⁹

⁷ *Ibid.*

⁸ Maite Larrauri, *Jardins et bateaux*, in *Rebondir*, « Corbières Matin », 42, Verdier, Lagrasse 1998.

⁹ M. Larrauri poursuit avec l'idée du paresiasse en s'intéressant au principe de « ce qui chante en nous », ce qui nous rappelle l'utilisation du chant dans *The Living Room* : « (...) Il fallait comprendre

Nous retrouvons ici la figure du metteur en scène. Comment intervient-il dans un laboratoire théâtral ? La notion de transmetteur et celle de canal se retrouvent dans la figure du metteur en scène qui devient le point de chute de nos réflexions.

Prenons l'exemple du *Prince Constant* et du jeu de Ryszard Cieślak, le rôle de Grotowski en tant que metteur en scène démontre la démarche de guide qui apprend à voir et à choisir. Ainsi, dans cet exemple, Grotowski donne des indications à Cieślak; il ne lui dit pas comment penser ou comment définir le rôle du Prince Constant, il montre vers quel espace de lui-même il doit chercher et comment le corps peut amener à cet espace intérieur également.

Le texte parle de tortures, de douleurs, d'une agonie. Le texte parle d'un martyr qui refuse de se soumettre aux lois qu'il n'accepte pas. Ainsi le texte et avec le texte la mise en scène, est consacré à quelque chose de ténébreux, de prétendument triste. Mais dans le travail du metteur en scène avec Ryszard Cieślak, nous n'avons jamais rien touché qui ait été triste. Tout le rôle a été fondé sur le temps très précis de sa mémoire personnelle liée à la période où il était adolescent et où il a eu sa première grande, énorme expérience amoureuse. Tout était lié à cette expérience.¹⁰

Espaces vides et perdus, peut-être, qu'il faut retrouver et remplir. Comme le plateau qui s'étend devant le metteur en scène, écrivain de plateau. Selon Grotowski, la pauvreté du plateau permettait de chercher, d'aller au-delà de ce qui est déjà là et d'atteindre l'essentiel.

Le metteur en scène devient *garant* du fonctionnement de l'acteur, un instrument dans un autre, celui du théâtre. La figure du metteur en scène comme inventeur, créateur d'engrenages.

Peter Brook, suite à sa rencontre avec Grotowski écrira :

Pour Grotowski, le théâtre n'est pas une affaire d'art. Ce n'est pas une affaire de pièces, de créations ou de spectacles. Le théâtre est quelque chose d'autre. Le théâtre est un instrument ancien et fondamental qui nous aide à vivre un seul et unique drame, celui de notre existence, à trouver notre chemin vers la source de ce que nous sommes.¹¹

le principe *epimeleia eautou* comme "écoute ce qui chante en toi, ce qui est dans ta tête, le chant qui t'appelle, qui te convoque, qui t'interpelle". C'est peut-être ça le secret de l'appel musical : écouter, faire attention à la ritournelle si laborieusement créée, parce que c'est justement le rythme de notre propre désir, ce désir que nous avons construit à partir de ce que nous possédions » (M. Larrauri, *op. cit.*).

¹⁰ Jerzy Grotowski, "Le Prince Constant de Ryszard Cieślak: Rencontre *Hommage à Ryszard Cieślak*, 9 décembre 1990", organisée par l'Académie Expérimentale des Théâtres avec le Théâtre de l'Europe, dans *Ryszard Cieślak, acteur emblème des années soixante*, ouvrage collectif sous la direction de Georges Banu, Actes Sud-Papiers, Arles 1992, p.13.

¹¹ Peter Brook, *Avec Grotowski*, Actes Sud, Arles 2009, p. 40.

Dans le mail reçu afin de préparer notre proposition pour les sélections il était précisé, comme pour les workshops organisés par le Workcenter, de choisir un texte : « A text that is important for you » et une chanson : « Choose a song with some special, rare quality for you ; we can say it should be a song with roots » ; qui sont chacun à inscrire dans une courte performance respectant une ligne d'actions précises et répétables. « La source de ce que nous sommes » devient la matière même du travail de laboratoire du Workcenter.

Selon Brook, le théâtre est comme un « instrument ancien et fondamental », mais le théâtre ne se fait pas sans metteur en scène et sans acteurs, il n'existe pas dans une sphère indépendante des instruments qui le mettent en marche. Le théâtre est en effet un artisanat, une pratique, des actions portées par l'acteur au sein de la communauté.

Communauté

« Le don à nous deux »¹²

Nous terminons notre réflexion en abordant la notion de *communauté*. Cette dernière nous semble être nécessaire dans le travail accompli par le Workcenter et leur approche du laboratoire théâtral.¹³

C'est une petite communauté qui s'est créée pendant ces sélections entre les participants. Nous ne passions pas les uns après les autres devant Thomas Richards et son équipe mais devant les participants de notre groupe. Ainsi chacun assistait aux présentations de tous. Lorsque Thomas Richards intervenait dans la présentation de quelqu'un, lui demandait de recommencer, ou lui donnait des conseils, il s'agissait d'une adresse à l'attention de toutes les personnes présentes (également les membres de son équipe). Il s'agit bien d'un travail individuel, partant de soi mais s'inscrivant au sein d'une communauté qui se crée autour de l'événement théâtral. Thomas Richards répétait : « Chantez ensemble », *tout simplement* il s'agissait d'être ensemble dans l'espace. La salle de répétition du Théâtre de Pontedera se voyait attribué un autre espace, celui de la communauté. Comme pour l'espace de jeu de *The Living Room* (la création du Focused Research Team in Art as Vehicle) des bancs et chaises sont disposés dans un cercle volontairement imparfait, chacun s'assoit à une place tandis que l'équipe se place à différents points selon ce cercle, également en dehors. Des participants sont désignés pour commencer, puis l'un des

¹² « C'était le don, don de soi, dans ce sens, le don. Cela n'a pas été, attention, le don au public, que nous avons considéré ensemble comme un putanisme. Non. C'était le don à quelque chose qui est beaucoup plus haut, qui nous dépasse, qui est au-dessus de nous, et aussi, peut-on dire, c'était le don à son travail, ou c'était le don à notre travail, le don à nous deux ». (Jerzy Grotowski, "Le Prince Constant de Ryszard Cieślak: Rencontre *Hommage à Ryszard Cieślak*, 9 décembre 1990", cit.).

¹³ Notre affirmation nécessiterait une attention plus profonde et une analyse comparative des divers fonctionnements de laboratoires théâtraux dans la création théâtrale actuelle.

membres de l'équipe (désigné par Thomas Richards) nous faisait signe de quitter le chant ou de rentrer ; un peu plus tard dans le travail commun c'était à nous de rentrer et de sortir selon notre propre jugement. En effet, il fallait évaluer si notre présence était nécessaire ou de trop pour savoir quand rentrer ou sortir. Lorsque nous étions assis nous pouvions également participer au chant, et non aux déplacements, ou rester dans une écoute sans paroles. Autre règle à respecter : ne pas chanter tous en même temps ou être tous en action dans l'espace. En aucun cas nous devions être *spectateurs passifs* de l'action des autres, mais dans une écoute permanente de ce qui se passait dans l'espace, de soi et des autres. Ainsi nous créions la communauté nécessaire à l'action théâtrale.

Spectateurs actifs car garants de la communauté, garants du réel. Selon la réflexion de Mervant-Roux¹⁴ sur le spectateur comme *gardien du réel*,¹⁵ nous pourrions dire que l'acteur se situe autre part, qu'il est à la frontière entre le passé et le présent et devient ainsi gardien d'un héritage, d'un temps autre. Ce n'est pas seulement l'idée de recevoir quelque chose et de le transmettre, mais d'être garant de ce qui se passe entre ces deux temps. Le metteur en scène semble être alors le guide qui amène à cette rencontre de la communauté.

Durant un symposium¹⁶ Thomas Richards dit :

Mario [Biagini] parlait de ce regard, de cette chose qui déclenche un pont et qui peut être construite entre les personnes. C'est palpable, presque fait d'une substance. C'est un lien de vie qui se met en place, qui résonne et qui est lié au chant. Dans ce processus il y a : la communauté c'est quoi ? Donc : moi c'est quoi ? ; il est faux de dire que l'acteur devient « soi-même », en expérience c'est plutôt : le « soi-même » change et devient un passage, je suis un passage, il y a de moins en moins de propriétés et de plus en plus de flot. Au point même où les frontières tombent. C'est une chose des plus fascinantes pour moi, et c'est pourquoi je suis au Workcenter depuis 25ans. (...) Grotowski dit : « Fais ça ! Si tu fais ça tu vas peut-être comprendre quelque chose », en le faisant, en découvrant ce type de relation, c'est comme une joie et c'est incroyable.¹⁷

Le théâtre se fait quand la communauté se crée car elle s'interroge en chacun de nous. Comme le dit Thomas Richards : la communauté, donc moi – car j'y parti-

¹⁴ Marie-Madeleine Mervant-Roux, Directrice de recherche en études théâtrales au CNRS.

¹⁵ « L'expression « gardien du réel » apparaît discrètement au détour d'une phrase dans un article synthétique où Élie Konigson rappelle en historien la structure théâtrale de base dans l'Europe du Moyen-Âge. [...] l'acteur est défini comme « le messager du monde urbain vers les zones intermédiaire de l'aire de jeu » ; le spectateur de son côté a pour rôle de « garder » le « réel ». (Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Figurations du spectateur*, l'Harmattan, Paris 2006, p. 169-170).

¹⁶ Symposium du 1^{er} et 2 juillet 2011 à la Fonderie (au Mans) pendant la résidence du Workcenter du 14 juin 2011 au 16 juillet 2011

¹⁷ Transcription partielle et personnelle des propos de Thomas Richards et Mario Biagini lors du symposium du 1^{er} et 2 juillet 2011 à la Fonderie (au Mans) pendant la résidence du Workcenter du 14 juin 2011 au 16 juillet 2011.

Des sélections à un processus de création

cipe – c'est quoi ? Alors il faut chercher, rechercher ces espaces perdus et chercher comment remplir ces espaces vides.¹⁸ Ainsi la « communauté théâtrale » crée son propre lieu, celui de la pratique et de la rencontre avec soi-même, avec les autres, spectateurs, acteurs, humains.¹⁹

À travers l'expérience de ces sélections nous avons pu aborder différents points du travail du Workcenter et tenter de l'inscrire dans la démarche d'un travail de laboratoire.

Ainsi, les différentes réflexions empiriques que nous avons abordées esquissent les traits d'un travail plus important sur les laboratoires théâtraux et la recherche théâtrale pratique.

Cependant nous pouvons prendre ces sélections comme symptômes d'une démarche de création et tentative d'être au travail autant sur le fond que sur les formes d'un théâtre qui se fait héritier et transmetteur, canal permanent entre l'art et la vie.

¹⁸ Nous faisons référence ici aux livres de Claude Régy (*Espaces Perdus* (Les solitaires intempestifs, Besançon, 1998) et Peter Brook (*L'Espace vide*, Points, Paris 2001).

¹⁹ La notion de communauté dans le travail du Workcenter dans *The Living Room* sera développée dans nos recherches en vue de la rédaction du mémoire de Master II.