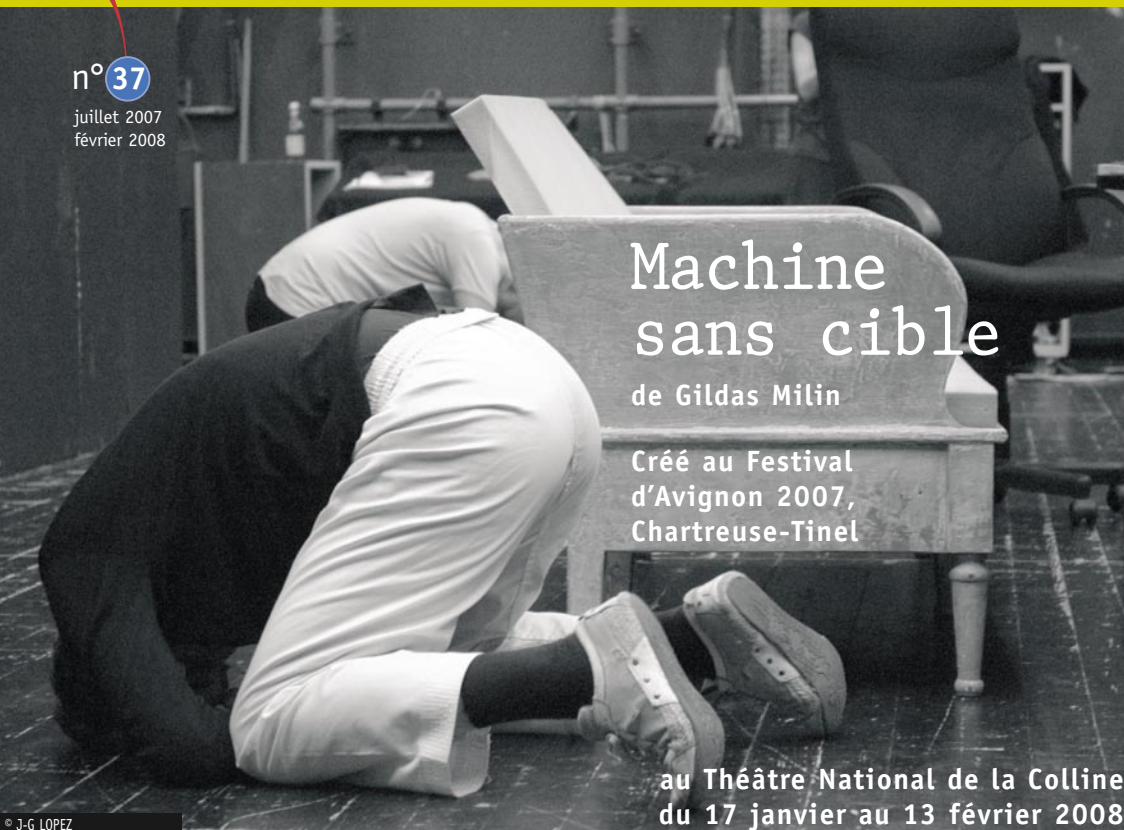




n° 37

juillet 2007
février 2008



Machine sans cible

de Gildas Milin

Créé au Festival
d'Avignon 2007,
Chartreuse-Tinel

au Théâtre National de la Colline
du 17 janvier au 13 février 2008

© J-G LOPEZ

Édito

À l'instar de ses précédents spectacles (*Anthropozoo* [2003], *L'Homme de février* [2005]), la nouvelle pièce de Gildas Milin, *Machine sans cible*, s'appuie sur des données scientifiques. Mais chez ce metteur en scène, le recours scientifique est avant tout recours poétique, une matière à imaginer, à extrapoler: si les textes partent effectivement de données et d'expériences réelles, celles-ci sont poétisées.

Parler en public d'amour et d'intelligence, tel est le sujet de *Machine sans cible*. Au cours d'une soirée, un personnage invite quelques amis à se livrer sur ces questions. Les propos sont enregistrés. Gêne, bégaiements, hésitations se manifestent sous les yeux des spectateurs. Un robot, le générateur numérique aléatoire, accompagne ces dévoilements. Un protagoniste, Rose, manque à l'appel, ... puis envoie des messages à ses proches.

Comment parler et représenter sur un plateau l'amour et l'intelligence? Comment représenter la personne qui manque? Comment lui parler? Que dire aux absents? Telles sont les questions posées par *Machine sans cible*.

Ce dossier pédagogique permettra aux enseignants et à leurs élèves de s'interroger sur les problématiques de représentation impliquées par l'écriture de Gildas Milin, une langue qui alterne un style proche de l'oralité et des «distorsions» poétiques. Il permettra aussi d'entrer au plus près dans le processus de création très particulier qui est celui du metteur en scène.

Retrouvez les numéros précédents de «Pièce (dé)montée» sur le site du
► [CRDP de Paris](#) dans la rubrique arts et culture, dossiers.

**Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !**

**Gildas Milin : une démarche
et une recherche théâtrales
particulières** [p. 2]



**Machine
sans cible,
la pièce**
[p. 3]

**Une écriture qui cherche
à repousser les limites du
représentable** [p. 6]

**Après le spectacle :
pistes de travail**

Avertissement [p. 10]

**Regarder les interprètes
sans images** [p. 11]

**Machine sans cible : des
répétitions à l'interprétation**
[p. 12]

**Une
démulti-
plication
de sens**
[p. 15]



Annexes

* **Gildas Milin, biographie** [p. 18]

* **Editorial de La Représentation,
association «Sans cible»** [p. 19]

* **Générique de la pièce** [p. 20]

* **Structure de la pièce** [p. 21]

* **Extraits** [p. 23]

* **Entretiens** [p. 26]

* **Lexique intuitif** [p. 29]

* **Au lecteur** [p. 37]

* **Extrait** [p. 38]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

La première partie de ce dossier vise à proposer des pistes de travail avec les élèves avant d'assister à la représentation de *Machine sans cible* : revenir sur la genèse du projet, la pièce, et les sensibiliser aux problèmes de représentation spécifiques posés par cette écriture, pour développer l'acuité de leur regard lors de la représentation.

GILDAS MILIN = UNE DÉMARCHÉ ET UNE RECHERCHE THÉÂTRALES PARTICULIÈRES

Depuis 1995, date de la création de sa compagnie, Les Bourdons farouches, Gildas Milin n'a cessé d'être de mieux en mieux reconnu dans le paysage théâtral français (ses deux derniers spectacles, *Anthropozoo* (2003) et *L'Homme de février* (2005) ont été coproduits par le Théâtre National de la Colline, et il est cette année invité au Festival d'Avignon pour y créer *Machine sans cible*). Il y occupe néanmoins une place particulière, de part l'originalité de ses questionnements et de ses recherches sur la représentation, et de ses méthodes de travail avec les acteurs. Autant de raisons qui justifient l'intérêt d'aborder son travail avec des élèves.

Gildas Milin, parcours

→ À l'aide de la biographie de Gildas Milin, qui figure en annexe 1, faire repérer aux élèves les particularités de son parcours. Qu'est-ce qui les frappe dans cette biographie ? En croisant les données de la biographie avec celles du générique du spectacle (annexe 3), les interroger ensuite sur les spécificités du projet de *Machine sans cible* à l'intérieur du parcours de Gildas Milin.

Gildas Milin a des talents et des activités multiples (arts plastiques, musique, cinéma). Au théâtre, qui reste son activité principale, il a touché autant au jeu, qu'à la mise en scène, à l'écriture et à la scénographie. Il a délaissé le jeu ces dernières années au profit de son travail personnel avec sa compagnie (écrire et monter ses propres textes, réaliser son premier court-métrage) et d'une intense activité pédagogique. Une des spécificités de sa pratique théâtrale est d'intervenir sur tous les paramètres de la représentation : texte, direction d'acteur,

conception de l'espace, musique... Pour mieux cerner l'éclectisme du parcours de Gildas Milin, on peut consulter sur le site internet du Théâtre National de la Colline (www.colline.fr) la série de documents sonores et vidéo qui lui sont consacrés⁽¹⁾. *Machine sans cible* est un projet particulier pour Gildas Milin parce que, pour la première fois, il y assume les rôles conjoints d'auteur, metteur en scène, scénographe et acteur.

«Auteur et metteur en scène à la fois, cela ne pose pas de problème, j'ai l'habitude, mais acteur... c'est vraiment la première fois que j'assume un rôle relativement important dans une de mes propres pièces. C'était une véritable angoisse de trouver une façon de travailler pour savoir ce que je faisais, ce que je regardais, ce que je portais comme attention aux acteurs. Il s'est avéré assez rapidement que le système qui fonctionne le mieux est celui de la doublure : quelqu'un me remplace sur le plateau dès que c'est possible, pour que je puisse me concentrer

Une pratique artistique exigeante

L'association « Sans cible », dont le nom évoque le titre de la pièce de Gildas Milin, réunit des metteurs en scène et une philosophe, Marie-Josée Mondzain. Elle a été créée dans le but de penser ensemble les évolutions de la société et de l'art. Cet éditorial, rédigé par Gildas Milin, nous a semblé intéressant à présenter aux élèves, parce qu'il résume une partie des engagements de son travail et permet aussi de poser des questions plus générales sur la place du théâtre et de l'art dans notre société. Il prend une valeur particulière lors de ce Festival d'Avignon 2007 qui propose les spectacles de quatre membres de « Sans cible » :

Frédéric Fisbach, metteur en scène associé au Festival cette année, Robert Cantarella, Ludovic Lagarde et Gildas Milin.

→ À partir de l'éditorial de l'association « Sans cible », *La représentation*, qui figure en annexe 2, aider les élèves à dégager la définition du théâtre (et même de l'art) qui ressort de ce texte. En prêtant une attention particulière au vocabulaire employé (notamment aux verbes), leur faire repérer à quoi s'engagent les artistes, ce qu'ils veulent et ce qu'ils refusent. Comment le public est-il pris en compte par ces praticiens de la scène

(1) On y trouve notamment des extraits de son dernier spectacle *L'Homme de février*, certaines de ses chansons, son intervention au sujet de *Machine sans cible* pendant la présentation de saison en juin 2007, ainsi qu'une interview pendant les répétitions d'*Anthropozoo*, en 2003.

(2) Entretien avec Gildas Milin, 2 juin 2007.

? On pourra insister, enfin, sur les aspects politiques de ce texte. On peut aussi demander aux élèves de souligner dans le texte la phrase qui leur semble la plus essentielle, ou la plus intéressante, en justifiant leur point de vue.

Les artistes insistent sur la nécessité de la pro-

duction par le spectacle d'un sens « partagé », de l'engagement politique qui passe par l'exercice du jugement en commun, donc loin de tout didactisme. Ils définissent l'art comme étant en dehors du système marchand et semblent lui assigner la tâche de questionner le politique en développant de la pensée, du sens et de la communauté, sans

Genèse du projet de *Machine sans cible*

→ À partir du générique du spectacle, il peut être intéressant de signaler aux élèves un certain nombre d'éléments relevant de la genèse du projet de *Machine sans cible*, afin de les sensibiliser aussi aux réalités pratiques du spectacle.

Machine sans cible est une commande du Festival d'Avignon à Gildas Milin (le Festival est mentionné dans les coproducteurs), mais qui n'aurait pu se concrétiser sans l'ensemble des coproducteurs du spectacle.

L'équipe réunit des collaborateurs fidèles, avec lesquels Gildas Milin a déjà travaillé, et des nouveaux. Parmi les fidèles, on peut citer Bruno Goubert en lumière qui travaille avec Gildas Milin depuis son spectacle *Le Premier et le Dernier*, en 2000 ; Guillaume Rannou qui était déjà son assistant sur *Anthropozoo* en 2003 et qui jouait récemment dans *L'Homme de Février* ; avaient travaillé aussi sur ce dernier spectacle : Magali Murbach

pour les costumes et Eric Da Garça Neves en régie générale ; et Françoise Lebeau, qui épaula Gildas Milin tant au niveau artistique qu'administratif, par l'intermédiaire de la société Lelabo, dont elle est une des responsables, qui assure le relais entre les différents coproducteurs et la compagnie de Gildas Milin, les Bourdons farouches. Parmi les acteurs du spectacle, seuls trois ont travaillé directement avec Gildas Milin auparavant : Marc Arnaud, Morgane Buisnière et Déborah Marique. Ces jeunes acteurs faisaient partie du groupe de la promotion de 3^e année du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique avec lequel Gildas Milin a monté *Ghosts* cette année. Ce travail lui a donné envie de les engager ensuite dans le cadre du JTN⁽¹⁾ (voir « soutien » dans le générique). Il a aussi fait le choix d'une danseuse (Julia Cima) pour interpréter Anna, ce qui montre son intérêt pour le travail sur le corps.

MACHINE SANS CIBLE, LA PIÈCE

Intrigue: une pièce sur l'amour et l'intelligence



© J-G LOPEZ

(1) JTN : Jeune Théâtre National : organisme qui réunit les élèves sortant du Conservatoire National d'Art Dramatique et de l'École du Théâtre National de Strasbourg pendant trois années à l'issue de leur formation et dont la mission est d'aider ces jeunes comédiens pour l'essentiel, mais aussi techniciens, scénographes et costumiers, à s'insérer dans le milieu professionnel. Le JTN organise des auditions pour les metteurs en scène qui recherchent de jeunes comédiens, et assure une partie du salaire de ceux qui sont retenus pour ces projets.

→ À l'aide de l'annexe 3 qui présente le générique du spectacle, faire réfléchir les élèves sur la distribution. Repèrent-ils des éléments particuliers ? Poursuivre les mêmes interrogations pour l'équipe technique. Que peut-on imaginer de la pièce à partir de ces éléments ?

On peut noter deux éléments particuliers dans la distribution : le fait que le personnage de Rose ne

soit pas distribué (aucune actrice pour interpréter ce rôle), et la présence du G.N.A. Dans l'équipe technique, on remarque Milan Jancic - La grange qui a en charge la « conception et réalisation du robot ». On peut imaginer que Rose est un personnage absent et que le G.N.A. (Générateur Numérique Aléatoire) est un robot, qui, lui, apparaîtra en scène.

Note d'intention de Gildas Milin, dossier de presse :

« Un homme a l'intention d'écrire sur l'amour et l'intelligence. Pour se donner des outils de travail, il convie quelques amis et connaissances à une séance d'enregistrement.

Chacun se livre à l'exercice difficile, intime, de dire ce qu'il pense être l'amour, l'intelligence. Existe-t-il des ponts entre les deux ?

Il propose une expérience concrète sur l'amour à partir d'une expérience scientifique basée sur la théorie de l'empreinte de Konrad Lorenz. Il introduit dans le groupe un « générateur numérique aléatoire ». C'est un robot dont les déplacements, les mouvements et rotations répondent à la transcription de chiffres tombés au « hasard ».

Il a été conçu pour vérifier l'influence de certains médiums sur sa trajectoire a priori chaotique. Par blague, autant que par curiosité, le groupe fait l'expérience d'envoyer des messages mentaux d'amour au robot pour voir si l'amour influe ou non sur sa trajectoire. Au cours de l'expérience, le comportement des êtres humains s'avère au moins aussi chaotique et irrationnel que celui de la machine. »

→ En s'appuyant sur la note d'intention rédigée par Gildas Milin pour le dossier de presse du spectacle *Machine sans cible*, demander aux élèves de confirmer ou d'infirmer les suppositions issues de l'exercice précédent. Réfléchir ensuite avec les élèves sur le résumé de sa pièce que Gildas Milin propose dans ce texte : leur semble-t-il complet ? Tenter de leur faire caractériser les impressions

que la lecture de ce résumé leur donne de la pièce. Enfin, on pourra demander aux élèves de confronter le tableau de la structure de la pièce (annexe 4) avec le résumé qu'en a donné Gildas Milin. Que peut-on alors constater ?

Pour ne pas tout dévoiler au futur spectateur, Gildas Milin n'explique pas dans ce résumé toute l'intrigue de sa pièce. Il le complète ainsi :

« Ils sont sept dans le groupe⁽¹⁾, et ils attendent depuis le début une autre personne qui doit venir mais qui n'arrive pas : Rose. Pendant qu'ils font l'expérience avec le robot, un téléphone portable sonne et ils apprennent qu'elle a eu un accident mortel. Elle est entre la vie et la mort, à l'hôpital. Tout le groupe décide alors d'y aller, sauf Adrien qui pourtant est la personne la plus proche de Rose, mais a un rapport traumatique aux hôpitaux. Il leur demande donc de l'appeler dès qu'ils ont des nouvelles. Une fois seul, il est pris d'une peur panique à l'idée qu'il soit arrivé quelque chose de grave à Rose, et il invente une sorte de rituel fou furieux avec des mouvements, des gestes, pour lui expliquer comment rester parmi les vivants. Au bout d'un moment, il se sent devenir très calme, plus intelligent, plus ouvert, et du coup il se risque à livrer une parole d'amour. Il a un amour secret pour elle. Une fois qu'il s'est complètement déclaré, il s'aperçoit que le robot est à ses pieds. Son téléphone portable sonne, et c'est la fin de la pièce.⁽²⁾ »

De la discussion à l'expérimentation :

les éléments scientifiques de la fable de *Machine sans cible*

Un des éléments récurrents du travail de Gildas Milin est l'utilisation d'outils, de concepts et de données scientifiques (voir sur ce sujet l'entretien en annexe 7). Son écriture s'inspire d'expériences

scientifiques réelles, qui jouent un rôle essentiel dans les fictions qu'il crée.

→ Reprendre avec les élèves le résumé de la fable de la pièce proposé par Gildas Milin.

(1) Adrien, Anna, Xavier, Léo, William, Aurore, et Emma.

(2) Entretien avec Gildas Milin, 30 septembre 2006.

Leur faire faire une courte recherche sur Konrad Lorenz et sa théorie de l'empreinte, sur une définition de la mécanique quantique. Évoquer ensuite avec eux le G.N.A.. Est-ce un robot inventé par l'auteur ? Existe-t-il réellement ? Tenter d'amener les élèves à expliquer comment Gildas Milin croise plusieurs recherches scientifiques réelles, et les inclut dans une fiction qu'il invente. Tenter de leur faire repérer également comment les protagonistes de la pièce se retrouvent finalement sujets d'une expérience.

Les G.N.A ont été mis au point pour les chercheurs de l'Institut de Psychophysique International de Paris. Ce sont des robots conçus pour se déplacer en fonction de calculs aléatoires afin de voir si des sujets psy, des gens paranormaux, des médiums, seraient capables d'influencer leur trajectoire. Parallèlement, un chercheur français⁽¹⁾, a eu l'idée d'une recherche particulière : conditionner des poussins au G.N.A., et faire sur 4 ans, 600 expériences avec 2 500 poussins. L'une d'elle consiste à mettre les poussins dans une cage, à poser le robot à 3-4 mètres de distance, avec des feuilles au sol et un marqueur sous le robot pour regarder sa trajectoire. Et finalement, 2,5 fois plus souvent que la normale, sur une expérience systématique, le robot, au bout de 20 minutes, va aller vers la cage et rester près du petit oiseau. Evidemment, quand on fait la même expérience avec un poussin qui a une mère poule, il ne se passe rien. Le robot n'est pas attiré⁽²⁾.

Gildas Milin reprend ces données scientifiques dans *Machine sans cible*. Xavier, le personnage

qui invite les autres à discuter de l'amour et de l'intelligence et qui leur présente le robot, a tiré ses propres conclusions des expériences réelles relatées ci-dessus : ce serait l'amour du petit poussin qui attirerait le robot à lui. La fin de la pièce, quand après sa déclaration d'amour à Rose absente, Adrien se rend compte que le robot est à ses pieds, semble confirmer cette hypothèse. Sans qu'on s'en rende compte (on a, comme Adrien, oublié le robot), l'expérience continue. La fiction dépasse les données scientifiques en leur donnant un sens poétique.

Une autre réalité scientifique est présente indirectement dans la pièce, à travers le personnage absent de Rose, et relève des questionnements de Gildas Milin sur la mécanique quantique. Quand on observe attentivement le tableau de la structure de la pièce, on se rend compte que certaines scènes sont mal définies : elles semblent appartenir à une absence de temps, à une autre dimension. Gildas Milin explique que ces textes proviennent de chez les morts. « La mécanique quantique dit que quand un être meurt, ce qui anime la personne continue à exister, continue à vivre. Certains scientifiques croient à la mort du corps physique, mais pas à la mort de ce qui animait la personne. La frontière entre les vivants et les morts est de plus en plus floue⁽³⁾ ». Jouant avec cette réalité d'un questionnement scientifique, Gildas Milin imagine dans ces textes poétiques ce que pourrait voir et ressentir une personne entre la vie et la mort, qui essaie d'entrer en contact avec les vivants.

Le titre : *Machine sans cible*

→ Réfléchir avec les élèves au titre de la pièce, d'après les éléments vus sur la fable. Que leur évoque le jeu de mots sur « sans cible », qui sonne comme « sensible » ? le rapprochement entre « machine » et « sans cible » ou « sensible » ? Quelle est la « machine sans cible » dont il est question ?

« Il y a plein de machines sans cible. Dans une certaine mesure nous sommes tous, en tant qu'être humains, des machines sans cible. Se donner une visée précise, une idéologie peut facilement faire de nous des êtres totalitaires. Il vaut mieux, si on veut vraiment découvrir le sens de la vie, ne pas avoir de but précis, laisser la place aux transformations, aux bouleversements, aux changements. Il y a dans la pièce une machine, un personnage essentiel qui est le Générateur Numérique Aléatoire. C'est plus qu'un robot. Un robot classique, c'est une machine indépendante qui répond à un programme. Là, c'est une machine indépendante qui répond à un anti-programme, puisque rien ne permet a priori de calculer là où il va. C'est un robot sans cible... et qui devient sensible. Il est peut-être comme nous : on ne devient sensibles qu'à partir du moment où l'on accepte d'être « sans cible ». La vie aussi est une machine sans cible : un ensemble de directions presque infini, une infinité de possibles. Quand je fais un spectacle, je souhaite, en quelque sorte, qu'il soit une machine sans cible : que les spectateurs voient le sens du spectacle se produire, mais sans qu'ils puissent clairement se dire : « voilà, c'est cette chose-là qu'ils ont visée ». Offrir à l'infini des spectateurs la possibilité de recomposer eux-mêmes le sens du spectacle. Peut-être est-ce par là que le spectacle devient « sensible » ?⁽⁴⁾ »

(1) qui travaillait sur la théorie de l'empreinte de Konrad Lorenz, qui dit que quand le poussin sort de l'œuf, si on le conditionne à un objet, animé ou non, il va finir par le considérer comme sa mère

(2) Explications fournies par Gildas Milin, entretien, 30 septembre 2006.

(3) Entretien avec Gildas Milin, 30 septembre 2006.

(4) Entretien avec Gildas Milin, 2 juin 2007.

UNE ÉCRITURE QUI CHERCHE À REPOUSSER LES LIMITES DU REPRÉSENTABLE

La structure de la pièce : continuité et discontinuité

→ À partir du tableau de la structure de la pièce et des extraits de la pièce qui figurent en annexes 5 et 6, amener les élèves à identifier les deux matériaux principaux de l'écriture. La pièce fonctionne-t-elle en discontinuité ou en continuité ? Pourquoi ? D'où proviennent les différences d'écriture qu'on peut remarquer dans la pièce ?

La pièce fait alterner des scènes de groupes, de dialogue, avec des scènes au statut moins bien défini (notamment parce qu'on ne sait pas clairement quel personnage s'y exprime) et dont l'écriture relève de la poésie. La structure de la pièce est en apparence discontinue puisqu'elle mêle deux matériaux littéraires différents et deux types de fictions. Gildas Milin appelle les textes poétiques des « distorsions » : « Les distorsions du texte sont la parole de cette femme absente [Rose], entre la mort clinique et la mort biologique, qui tente d'entrer en communication avec les autres. Ce qu'on voit, c'est la vision panoramique de quelqu'un qui est entre la vie et la mort : ce qu'elle voit, mais comme dans un rêve, quand les choses se dilatent, se transforment. Elle est là, dans cette soirée, sans être perceptible par les autres : un fantôme.⁽¹⁾ »

→ À partir de l'annexe 5, qui présente l'enchaînement entre les scènes 1, 2 et 3 de la pièce, tenter d'analyser avec les élèves comment l'écriture passe de la fiction principale aux distorsions. Leur faire lire à haute voix (en distribuant les différents rôles) la fin de la scène 1 en enchaînant sur le début de la scène 3, sans tenir compte de la scène 2. Refaire ensuite la même lecture en incluant la scène 2. Comment ces textes poétiques sont-ils inclus dans la fiction principale ?

Un texte à dire

→ Proposer aux élèves un travail de lecture à partir des extraits de la pièce présentés en annexes 5 et 6. Leur demander de lire d'abord les textes en lecture silencieuse, puis, distribuer les différents rôles, et lire à haute voix. Quel mode de lecture permet la meilleure compréhension des textes ? Pourquoi ? Tenter de leur faire caractériser ce qui les frappe dans l'écriture de Gildas Milin.

Les textes de Gildas Milin se saisissent mieux quand ils sont lus à haute voix (et entendus) à cause du travail spécifique qu'il fait sur la lan-

Agissent-ils sur elle ?

Les scènes 1 et 3 sont écrites en continuité, et elles pourraient éventuellement se jouer sans la scène 2. Elles sont la continuation d'une même discussion, d'une même réalité fictionnelle. À l'intérieur de cet ensemble, la scène 2 semble s'insérer comme un brouillage, comme une voix parasite, qui est sans doute présente tout le temps, mais que tout à coup, on entend. Gildas Milin joue avec humour de cette distorsion dans son écriture, puisque la dernière réplique de la scène 1 évoque la mort : « non je pense qu'on va peut-être mourir sinon », et est suivie par un éclat de rire général, alors que Rose, dont on entend pour la première fois la parole dans la scène 2, est peut-être justement en train de mourir. Gildas Milin tisse une toile de référence et de croisements entre des fictions situées sur des plans de réalités différents et qui entrent en résonance.

→ Demander ensuite aux élèves d'imaginer quels problèmes concrets de représentation pose ce matériau textuel multiforme. Quelles sont les différentes options de représentation possibles ?

Ces croisements de textes de différentes natures et provenances posent des problèmes concrets d'enchaînement à la représentation. Deux grandes options sont possibles : travailler en discontinuité (en rupture), ou en continuité. Tout dépend du degré de lisibilité que l'on veut donner aux textes des distorsions. Tient-on vraiment à ce que le spectateur comprenne tout de suite qu'à ce moment-là il se passe quelque chose d'étrange (ce qui imposerait un travail en rupture) ? Préfère-t-on ne pas lui indiquer dès le départ ce fonctionnement dual de la pièce (travailler en continuité) ?

gue. Les textes sont à la fois très écrits, et très « oraux », en quelque sorte, parce qu'il reprend dans son écriture des éléments du discours oral, qu'on retrouve rarement dans les textes écrits, même théâtraux : bégaiement, « heu », pauses, répétitions des mêmes mots, hésitations, phrases qui ne se terminent pas, etc. On peut explorer cette question à l'aide de l'entretien qui figure en annexe 7.

→ Demander ensuite aux élèves d'imaginer quelles difficultés ce texte pose aux acteurs.

Le premier problème posé aux acteurs par ce

(1) Entretien avec Gildas Milin, 2 juin 2007.

type d'écriture est un problème de mémoire. Gildas Milin, qui joue Adrien dans le spectacle, confie lui-même qu'il a toutes les peines à apprendre son long monologue de la fin de la pièce (voir l'entretien). Outre ce problème de mémoire, les acteurs doivent se couler dans le moule d'une écriture en apparence très proche d'un discours parlé courant, mais qui en est en même temps très éloignée. Si l'on examine de près les textes, on se rend compte qu'ils proposent toujours un léger décalage par rapport à ce que pourrait être une écriture naturaliste qui se voudrait un décalque du parlé. La dif-

ficulté pour les acteurs est donc de conserver ce décalage.

→ **Il peut être intéressant, pour reprendre la démarche qui a été celle de Gildas Milin dans cette pièce, et pour explorer complètement cette question avec les élèves, de leur proposer un exercice.**

Il s'agirait dans un premier temps d'enregistrer une courte discussion sur un sujet donné, de transcrire ensuite le texte de cette discussion, en respectant tous les éléments d'oralité présents dans le dialogue à l'enregistrement, et ensuite de faire lire par d'autres le texte ainsi obtenu, en le respectant à la virgule près.

Écrire de l'irreprésentable ?

Gildas Milin est un auteur/metteur en scène, la visée du spectacle se retrouve donc toujours dans son écriture. Il se confie sur les rapports entre texte et représentation dans l'entretien en annexe 7 et explique son ambition d'écrire des textes pour « déconditionner la représentation ».

Le lieu

Didascalie liminaire :

I

Un soir d'été.

Aurore, Emma, William et Xavier sont assis autour d'une petite table.

Adrien et Léo sont debout.

Léo marche.

Il cherche quelque chose.

Tous s'apprêtent à l'enregistrement.

Emma d'un côté, Xavier de l'autre viennent d'enclencher les micros après avoir glissé, dans chacun des deux enregistreurs portables, un minidisque.

Emma vient de poser un casque d'écoute sur ses oreilles.

Xavier en fait de même quelques secondes plus tard.

Scène 1 : extrait

XAVIER – Voilà donc la première chose c'est de dire que c'est Adrien qui m'a proposé donc qu'on soit ici pour faire cet enregistrement parce que je cherchais un lieu euh qui soit assez grand pour un truc que je vais vous proposer après dans un dans un deuxième temps je vous expliquerai et Adrien donc m'a proposé qu'on fasse ça ici donc voilà cool (...)

→ **D'après les extraits ci-dessus, et ce qu'on a vu de la fable de la pièce, demander aux élèves d'imaginer une scénographie possible pour le spectacle. Comment se représentent-ils ce lieu ? La scénographie leur semble-t-elle poser des problèmes particuliers de représentation ?**

Le lieu, à la lecture de la pièce, semble concret, naturaliste presque, avec chaises, table, portes, fenêtres, etc. Mais si l'on considère qu'une scénographie intéressante ne se limite souvent pas à un cadre concret dans lequel placer l'action d'une pièce, mais propose aussi une dramaturgie de celle-ci, l'espace de *Machine sans cible* pose

davantage question. Surtout que les didascalies ou les références au lieu dans le texte de la pièce sont minimes, même si elles sont concrètes. Gildas Milin ne se préoccupe pas d'indiquer précisément une scénographie idéale. Elle fait partie, pour lui, de la partition du spectacle et non de celle du texte.

Distorsions

Représenter d'autres dimensions que les nôtres est un problème que Gildas Milin a déjà affronté dans son dernier spectacle, *L'Homme de Février*, dont les fictions se passaient simultanément dans

plusieurs dimensions. Le problème est moindre dans *Machine sans cible*, mais reste présent dans la parole de Rose absente, entre la vie et la mort et qui s'exprime à travers les autres personnages.

→ **Tenter de dresser, avec les élèves, une liste des problèmes de représentation posés par les « distorsions », ces passages du texte où Rose s'exprime à travers les autres personnages. On pourra s'aider, dans cette analyse, du texte des scènes 2 et 13 qui figure en annexes 5 et 6.**

La différence dans la matière textuelle entre ces passages dits de distorsion et la fiction principale, est déjà une indication précieuse pour le spectateur sur le fait que ces textes n'ont pas le même statut à l'intérieur de la pièce. En revan-

che, ils sont dits par les mêmes personnages (les sept protagonistes de la fiction principale), dans le même lieu : ce qui ne permet pas de marquer leur décalage. La forme poétique de ces textes est aussi un défi pour les acteurs : comment dire ces poèmes ? Comment se laisser habiter par une parole autre ? Gildas Milin, dans son écriture, ne vise pas la création de « personnages » au sens littéraire classique du terme. Si certains protagonistes (Adrien, très discret d'abord, très prolixe à la fin ; Xavier, l'organisateur de la soirée ; Anna qui soupire sans cesse, comme pour évacuer un stress ; Aurore qui pleure, rit, bafouille) sont un peu caractérisés dès l'écriture, l'essentiel de la construction des personnages se fait avec

les acteurs dans une attention marquée au travail du corps, notamment. Les distorsions accentuent ce problème de caractérisation, parce qu'elles font intervenir la voix d'un autre personnage à l'intérieur de celles des protagonistes principaux. Un des défis du jeu sera donc de chercher par quels moyens, vocaux, physiques, faire exister à la fois les différents personnages, et ce septième personnage absent, Rose, qui s'empare alternativement des autres pour s'exprimer. Si l'on se réfère au tableau de la structure de la pièce, on voit qu'apparemment les personnages sont tous présents pendant la majeure partie de la pièce (aucun ne sort), mais que souvent, surtout à partir de la scène 12, un seul personnage s'exprime, dans une sorte de solo (le texte de la scène 13 est assez révélateur sur ce point). On peut se demander comment seront traités ces soli ? les autres seront-ils présents ? l'univers scénique sera-t-il modifié (lumière, son) ? Comment l'acteur, dans son corps, vivra-t-il ou donnera-t-il à voir cette possession de lui-même par une autre voix, celle de Rose ? (On peut tenter avec les élèves plusieurs explorations, en jeu, de ces questions d'après le texte de la scène 13).

→ **Pour en finir avec les questions posées par les distorsions, on peut proposer aux élèves un travail d'imagination : comment l'univers de ces distorsions pourrait influencer sur la scénographie de la pièce (en y intégrant par exemple d'autres lieux : l'hôpital dans lequel est Rose, l'accident, etc.) ?**

Enfin, il peut être utile, dès ce stade, de s'intéresser à l'analyse du contenu des textes poétiques à partir des exemples des scènes 2 et 13. Dans les textes de ces deux scènes, on peut demander aux élèves d'isoler différentes paroles : celle du personnage (Anna pour la scène 13), celle de Rose, et à l'intérieur de la parole de Rose : celle qui provient de quelqu'un entre la vie et la mort cherchant à entrer en contact avec les autres, et celle qui est plus directement un « message » sur l'amour. On peut ensuite leur demander ce que leur évoquent ces textes poétiques (à quoi renvoie, pour eux, la figure du papillon dans la scène 2, par exemple).



© J-G LOPEZ

On donne ici, pour aider à l'analyse, quelques réflexions de Gildas Milin :

« Dans beaucoup de civilisations, le symbole du papillon renvoie à l'âme du mort, probablement à cause de la vie éphémère du papillon, du fait aussi qu'il est attiré par la lumière... Cette figure du papillon, c'est à la fois Rose – parce qu'elle est entre la vie et la mort – et les autres personnages, qui sont de temps en temps, à cause de cette prise de parole sur l'amour et l'intelligence qu'il faut qu'ils assument, comme des papillons épinglés sur des toiles blanches. Ce symbole est très présent dans la pièce et dans le dispositif scénique ».

La nécessaire incomplétude du texte

Un parallèle intéressant peut être fait entre la pratique de Gildas Milin, et certaines idées d'un ancien et grand théoricien du théâtre : Edward Gordon Craig. Dans *De l'art du théâtre*, premier dialogue entre un homme de métier et un amateur de théâtre, qui date de 1905, Craig explique qu'il lui paraît inutile de jouer *Hamlet* de Shakespeare. Il en donne les raisons :

« LE REGISSEUR : (...) *Hamlet* et les autres pièces shakespeariennes sont à la lecture des œuvres si vastes et si complètes qu'elles ne peuvent que perdre beaucoup à être interprétées à la scène. (...) Lorsqu'on ne peut rien ajouter à une œuvre d'art, elle est « achevée », complète. (...) Vouloir y joindre le geste, le décor, les costumes et la danse, c'est suggérer qu'elle est incomplète et a besoin d'être perfectionnée. (...) Viendra le jour où le théâtre n'aura plus de pièces à représenter et créera des œuvres propres à son Art.

L'AMATEUR DE THÉÂTRE : Et ces œuvres paraîtront incomplètes à la lecture ou à la récitation ?
LE REGISSEUR : Certes, elles seront incomplètes partout ailleurs qu'à la scène, insuffisantes partout où leur manquerait l'action, la couleur, la ligne, l'harmonie du mouvement et du décor.⁽¹⁾»

→ **D'après les propos de Craig, ce qu'on a vu précédemment de l'écriture de Gildas Milin, et en s'aidant également de ce qu'il dit du texte et de la représentation dans l'entretien en annexe 7, demander aux élèves de montrer en quoi *Machine sans cible* peut sembler, à la lecture une pièce « incomplète », qui ne trouverait son accomplissement qu'à travers le spectacle.**

Gildas Milin se refuse à séparer texte et représentation. Il ne conçoit pas son activité d'auteur comme une activité d'écrivain visant à produire

un œuvre littéraire, mais comme une activité de praticien du théâtre visant à produire des spectacles. *Machine sans cible*, ne trouve donc son aboutissement que dans la représentation, avec tout ce qu'elle « ajoute » au texte, qui lui « manquait » peut-être à la lecture : un espace construit, des personnages caractérisés à travers les acteurs qui les incarnent, un propos qui s'inscrit autant dans les corps en jeu que dans les paroles. Il est donc presque impossible, à la simple lecture, d'imaginer ce que sera *Machine sans cible*, portée à la scène.

(1) CRAIG, Edward Gordon,
De l'art du Théâtre, Paris, Circé,
2004, p. 132.

Après avoir vu le spectacle

Pistes de travail

AVERTISSEMENT

Entre la création au théâtre du Tinel à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon et l'édition, puis entre l'édition et la reprise au Théâtre National de la Colline, la pièce a connu quelques modifications importantes. La principale concerne le nom des personnages :

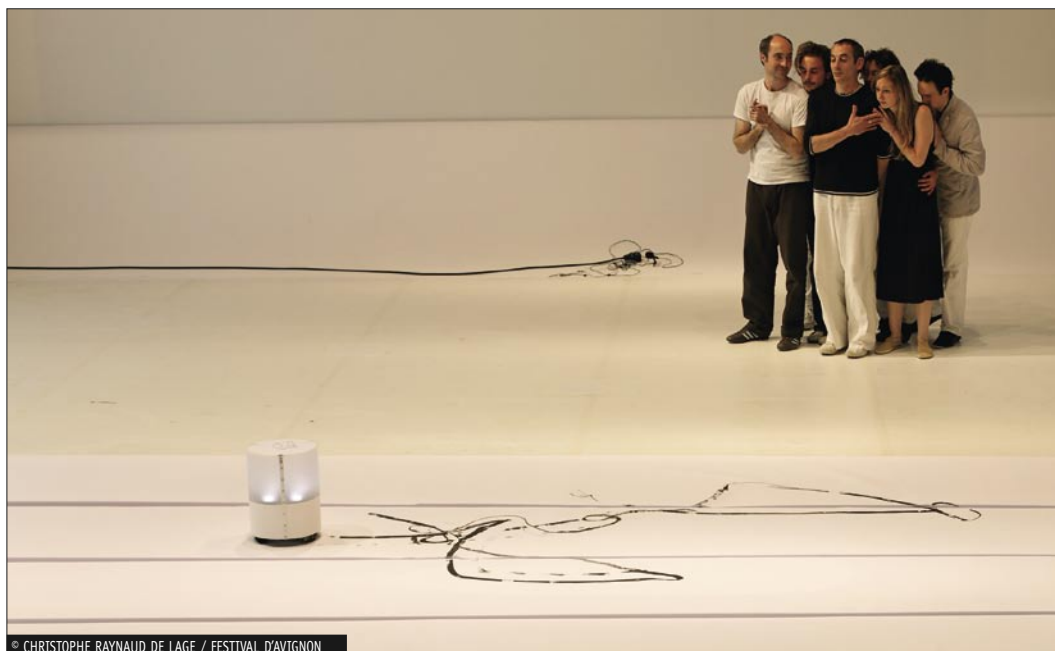
Interprètes	Distribution lors de la création (Théâtre du Tinel, Chartreuse, Villeneuve-lès-Avignon)	Distribution dans l'édition (Actes Sud-Papiers, 2007)	Distribution à la reprise au Théâtre National de la Colline
∅	Rose	Rose	Rose
Marc Arnaud	William	Marc	Éric
Morgane Buisnière	Emma	Morgane	Julia
Julia Cima	Anna	Julia	Déborah
Rodolphe Congé	Xavier	Rodolphe	Gildas
Éric Didry	Léo	Éric	Marc
Déborah Marique	Aurore	Déborah	Morgane
Gildas Milin	Adrien	Gildas	Rodolphe
∅	Générateur numérique aléatoire	Générateur numérique aléatoire	∅

Dans ce dossier, les personnages sont nommés conformément à l'édition.

→ **Demander aux élèves ce que leur inspirent ces changements de prénoms.**

Signe d'une volonté de brouiller les frontières entre réel et fiction, les prénoms des personnages ont été changés par ceux des interprètes : dans l'édition, le prénom du personnage est celui de l'acteur qui le joue, sur le plateau les

acteurs ont échangé leurs prénoms. Cette modification met, en un sens, acteurs et spectateurs sur le même pied d'égalité : chacun répond en son nom de ce qu'il fait. Dès lors se pose une question : le spectateur assiste-t-il à une fiction ou participe-t-il à une expérience réelle ?



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE / FESTIVAL D'AVIGNON

REGARDER LES INTERPRÈTES SANS IMAGES

Prendre de « l'écart » par rapport au texte

Mettre en scène ses propres textes n'est pas sans difficulté. Comment prendre la distance nécessaire avec une pièce que l'on a conçue ?

→ **En se référant à l'annexe 8 et à la définition donnée par Gildas Milin de « l'écart », demander aux élèves comment l'auteur metteur en scène peut créer des écarts avec le texte écrit lors des répétitions ?**

« Il y a une source au départ de l'écriture, ce peut être ou une grande joie ou une grande peur ou une grande interrogation ou tout ce qu'on veut, et de cette interrogation initiale s'écrit un texte qui devient une sorte de négatif – comme dans un principe photographique. Les interprètes seront le révélateur pour revenir à un positif. »

Gildas Milin accorde une grande importance à la créativité des interprètes et met en place lors des répétitions des dispositifs qui leur permettent d'exprimer au mieux cette faculté. C'est à partir de l'observation des comédiens, des signes qu'ils émettent, que Gildas Milin construit les images et les déplacements du spectacle. D'une certaine manière, tout vient des acteurs.

Il est donc intéressant de se pencher sur les dispositifs mis en œuvre lors des répétitions pour comprendre pourquoi la présence d'images préexistantes est impossible dans le spectacle, pour voir comment la grande corporalité du jeu voit le jour et comment s'agencent les signes et naissent les sens.

Le travail dissocié

« Il y a une douzaine d'années quand je me suis retrouvé en face d'interprètes, je me suis confronté à un problème, que moi-même je vivais comme interprète, qui était le fait de ne pas bien arriver à tout faire en même temps : dire un texte, l'interpréter, avoir un imaginaire, avoir une connaissance de l'espace, de son corps, de sa voix, prendre en compte l'espace des autres, le travail des autres. C'est assez colossal comme ensemble de domaines !

[...] Dans *L'Ordalie*⁽¹⁾, les acteurs exécutaient des katas de karaté pendant qu'ils jouaient des scènes de comédie. D'un côté, ils faisaient très bien les katas de karaté ; de l'autre, ils jouaient très bien les scènes de comédie, mais n'arrivaient pas à faire les deux en même temps. J'ai donc commencé à inventer des sortes de techniques qui me permettaient de traiter une seule chose à la fois, c'est-à-dire que quand je traite le texte, je ne travaille que sur le texte ; l'imaginaire, je ne fais que ça, quitte à ce que ça soit des séances de dessin, de danse, de tout ce qu'on veut ; quand on travaille sur le corps on ne fait que ça ; sur la voix que ça ; sur l'espace que ça. On dissocie tout ça et chacun, délestés du fait d'avoir à faire plusieurs choses en même temps, fait des découvertes dans chacun de ces domaines. Maintenant, on filme quasiment tout, il suffit après de re-regarder ensemble, re-visionner, sélectionner. Puis, chaque découverte dans chaque domaine est ensuite réassociée, maintenant je dirais plutôt re-synchronisée. Il y a donc un travail de désynchronisation et un travail de re-synchronisation. Le cerveau fait à peu près le même travail : là, je suis en train de parler, j'ai trois aires qui chauffent du côté gauche – même s'il y a des échanges qui sont nombreux – et si je me mets à chanter, ça va chauffer du côté droit. Chaque domaine – l'analyse des couleurs, des odeurs, du mouvement, etc. – est traité dans des aires du cerveau spécifiques de manière désynchronisée, dissociée, et le cerveau re-synchronise, micronième de seconde après micronième de seconde. Nous avons ainsi la sensation de pouvoir analyser, de percevoir les couleurs, les mouvements, les odeurs, les voix en même temps. C'est un principe avant tout orchestral. La désynchronisation, c'est l'idée qu'on rend à l'acteur la possibilité d'être un orchestre : on lui fait travailler les violons séparément, les percus séparément, etc. et à la fin on remet tout ensemble. Cette façon de travailler donne beaucoup plus de liberté, beaucoup plus de déconditionnement, permet un réexamen de la pratique et évite de tomber dans beaucoup des pièges ou clichés de la ruse de l'acteur. La désynchronisation rend toute ruse impossible... »

(1) Écrit et mis en scène par Gildas Milin, Théâtre de la Tempête, Paris, 1995. Il s'agit du premier spectacle professionnel de Gildas Milin.

→ **D'après ces paroles de Gildas Milin, demander aux élèves en quoi la désynchronisation permet un déconditionnement de la pratique chez l'interprète.**

Le texteur

→ En se référant toujours à l'annexe 8, interroger les élèves sur le bénéfice escompté du travail avec un texteur. Puis, en utilisant les extraits de *Machine sans cible* proposés en annexes 5 et 6, demander aux élèves de travailler en petits groupes à la diction de ces extraits en désignant chaque fois un texteur.

Proposer un travail en étapes de sorte que dans chaque groupe, chaque élève puisse être texteur. Enfin, échanger sur l'expérience réalisée.

L'un des « outils » les plus déroutants et les plus exaltants pour les interprètes dans la désynchronisation est sans doute le texteur.

Il s'agit en fait d'un assistant qui prend en charge les textes de tous les acteurs tandis qu'ils improvisent ou répètent leurs déplacements et éprouvent les formes chorégraphiques qui résultent du travail corporel. Cette technique permet à l'acteur d'élaborer des déplacements complexes sans avoir à se soucier du texte. Elle permet également à l'acteur d'enrichir son interprétation en étant à l'écoute de celle du texteur.

MACHINE SANS CIBLE - DES RÉPÉTITIONS À L'INTERPRÉTATION

Le travail sur l'imaginaire

Partant de l'ouvrage *L'Homme superlumineux* de Régis et Brigitte Dutheil, Gildas Milin a proposé une improvisation à tous les membres de l'équipe. Dans ce livre, les auteurs ont interrogé deux mille personnes ayant vécu des *Near death experiences (N.D.E.)*, des personnes ayant vécu une mort clinique et qui sont revenues à la vie. Les auteurs ont réussi à repérer onze étapes communes dans chaque récit de *N.D.E.* Gildas Milin a proposé aux membres de l'équipe un travail autour des cinq premières étapes². Il s'agissait dans un premier temps de dessiner chaque étape les yeux fermés, dans un deuxième temps de raconter une histoire à partir de ces dessins, dans un troisième temps d'improvi-

ser trois minutes à partir de cette histoire sans avoir recours à la parole. Les deuxième et le troisième temps étaient filmés et ont servi de base à plusieurs scènes. D'autres travaux ont été demandés aux acteurs, notamment :

- une improvisation sur une « agitation néguentropique », c'est-à-dire une manière de se mouvoir destinée à empêcher les choses, les êtres de se détériorer, de mourir ;
- une improvisation sur l'amour fou : raconter la plus belle histoire d'amour de manière muette ;
- le récit, comme dans la pièce, de ce que sont pour chacun l'amour et l'intelligence (assez tard dans le processus de travail, à l'occasion d'une soirée).

(2) Incommunicabilité : accès à un univers comportant plus de trois dimensions dont il est difficile de témoigner/Audition du verdict : on entend le verdict du docteur ainsi que les conversations. C'est dans cette phase que s'effectue la « décorporation » : on sort de son corps et l'on assiste à la scène/ Paix et bien être /Phénomène sonore : silence absolu ou bruit (agréable ou non)/Obscurité : on se trouve dans un noir total, dans un espace vide où l'on est conscient, où l'on a l'impression d'une paix absolue. On rentre dans un tunnel en cercle, en spirale... Nous tenons à signaler que l'utilisation de ce texte est un recours poétique.

Les partitions corporelles



© J-G LOPEZ



© J-G LOPEZ

Les vidéos des improvisations ont été visionnées et chaque mouvement noté afin de pouvoir être reproduit le plus précisément possible.

À partir de la banque de gestes constituée, des partitions gestuelles plus condensées, des

petites formes chorégraphiques ont été composées. Chaque acteur se retrouve ainsi avec ses propres gestes à apprendre et à transmettre aux autres.

Les premières intuitions³ des interprètes ont une importance capitale puisqu'elles servent de base à l'élaboration du spectacle. Il s'agit d'un long travail de retour sur l'instantanéité.

→ Pourquoi toute image préexistante de « Gildas Milin auteur » s'efface-t-elle lors du travail de « Gildas Milin metteur en scène » ? En quoi toute ruse chez l'interprète devient-elle impossible ?

La provenance « extérieure » des gestes qui composent les formes chorégraphiques rend de fait toute image préexistante impossible, le metteur en scène ne pouvant connaître à l'avance les improvisations des interprètes. De même, pour l'acteur, toute « ruse » est impossible car celui-ci ne sait pas lorsqu'il improvise, si sa proposition sera ou non réutilisée, à quel moment du texte elle pourra être associée, etc.

→ Quels rapports peut-on établir entre les thèmes de ces improvisations et *Machine sans cible* ? À quels moments les formes chorégraphiques nées de ces improvisations ont-elles été utilisées ?

Dans la pièce, le personnage de Rose a eu un accident, elle est à l'hôpital et vit une *Near Death Expérience* puisqu'elle est entre la mort clinique et la mort biologique. Elle tente de rentrer en communication avec les autres personnages, notamment lors des distorsions où les différents personnages sont possédés par Rose. C'est dans ces moments précis que les formes chorégraphiques issues de cette improvisation ont été utilisées.

L'improvisation sur l'amour fou et les gestes sélectionnés lors de la soirée où chaque acteur s'est exprimé sur l'amour et l'intelligence ont servi de base à l'élaboration de la partition gestuelle des soli⁴ des acteurs.

Si l'Agitation néguentropique renvoie directement au monologue final de Gildas où celui-ci tente de sauver Rose de la mort, ces improvisations ont servi à composer les moments où Rose possède les acteurs durant les soli, moments où Rose se bat elle-même contre sa mort.



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE / FESTIVAL D'AVIGNON



© J-G LOPEZ



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE / FESTIVAL D'AVIGNON



© J-G LOPEZ

(3) Cf. annexe 8, entrée lexicale « Intuitions fondamentales ».

(4) Les soli mélangeaient en eux le mode d'écriture des scènes distordues et des scènes plus « classiques ».

Les partitions textuelles

Après avoir vu comment les interprètes travaillent sur l'imaginaire, il convient de regarder la manière dont les partitions textuelles ont été travaillées. En plus des difficultés habituelles de sens et de structure, le texte comporte de nombreux écueils pour les interprètes : l'absence de ponctuation, les nombreuses reformulations et le bégaiement. Ceci n'est pas sans poser problème dans l'apprentissage du texte. C'est pourquoi de nombreuses séances de travail sur la mémorisation du texte ont été organisées, lors desquelles les acteurs, assis, les yeux



© J-G LOPEZ

clos, récitaient leur texte. S'ils avaient un trou de mémoire ou s'ils se trompaient, ils étaient aidés par le texteur qui soufflait ou corrigeait la réplique.

L'exemple du bégaiement

→ Interroger les élèves sur la manière dont ils ont ressenti le bégaiement⁵ des différents personnages de *Machine sans cible*. Quel(s) sens peut-on donner à ce bégaiement ? Le bégaiement est-il traité de la même manière à chaque moment de la pièce ?

« Pour l'écriture de *Machine sans cible*, je suis parti d'un enregistrement dans lequel des gens tentaient de dire ce qu'était pour eux l'amour. Dans leurs prises de parole, dès qu'ils étaient au cœur de ce qui était pour eux le plus important, ils bégayaient. C'est une chose qui s'est reproduite très souvent. »

Fort du constat que lors de l'enregistrement préliminaire à l'écriture de la pièce, les personnes bégayaient dès qu'elles parlaient de ce qu'était pour elles l'amour, Gildas Milin a introduit le bégaiement dans *Machine sans cible*.

Dans le texte et à plus forte raison dans la mise en scène, le bégaiement, et plus généralement le rapport à la parole, est traité de différentes manières.

Un traitement quasi « naturaliste »

Lors des scènes dialoguées, le bégaiement est assez léger et s'accroît lorsque les personnages commencent les soli. En introduisant de l'hésitation, l'auteur vient donner au texte une couleur « naturelle », donne l'impression que le discours se construit dans le temps de son énonciation. De même en forçant le trait lors des paroles d'amour, Gildas Milin « reproduit » ce qu'il a remarqué lors de l'enregistrement. Autre point participant à la construction de cette impression de réel : les acteurs ne ferment jamais le sens des phrases, comme si la pensée ne s'arrêtait pas. Dans l'avertissement au lecteur, Gildas Milin écrit à propos de la ponctuation :

« Le texte écrit a, j'en réponds, une ponctuation bien étrange, singulière, et ne comporte, par exemple, aucun point. Pourquoi ? S'il est acquis, comme convention, que le point permet au lecteur de comprendre qu'on est arrivé quelque part et qu'il est temps de « fermer le sens » avant de repartir, je ne vois pas comment laisser un seul point alors que je « n'entends » jamais « la fin du sens », pas même à la fin d'une représentation. Le sens s'arrête-t-il même à la fin d'une vie ? Ça me semble suffisamment incertain pour préférer quelques espaces entre les mots, entre les phrases, correspondant plutôt à des respirations, des suspens, des vides⁶. »

Si cela contribue à donner une dimension réelle à la fiction, ce n'est pas l'unique raison d'être de ce fait : cela participe surtout à ne pas enfermer, circonscrire, le sens.

Un traitement distordu

Le bégaiement ne vise pas uniquement à donner un aspect de réel. Dans le texte tel qu'il est imprimé, celui-ci s'accroît lors des scènes poétiques et des soli des acteurs au point parfois de rendre le texte inintelligible, mystérieux, voire autistique comme le disait Gildas Milin à Eugène Durif :

« J'ai travaillé de mon côté avec des autistes, il y a plus de dix ans. Et, dernièrement, pour ces paroles sur l'amour et l'intelligence, j'ai justement éprouvé le besoin d'introduire une langue beaucoup plus profonde et écrite. Et c'est précisément sur un mode autistique qu'elle est sortie, sur le mode d'un cycle de bégaiements profonds, parfois sur dix lignes, pour

(5) Cf. annexe 8, entrée lexicale « Bégaiement ».

(6) Extrait de « Au lecteur », in *Machine sans cible*, éditions Actes Sud-Papiers, Arles, 2007, p. 5-6. Voir l'annexe 9.

parvenir enfin à dire. Parfois, tu as réellement la sensation que les autistes peuvent passer une journée entière à essayer de dire quelque chose qu'ils n'arrivent pas à dire. Et puis, le soir, la parole jaillit, et tu te dis: il aura mis la journée⁷...»

Dans ces moments, le bégaiement remplit au moins deux fonctions: celle de rapprocher ces passages de la scansion et du chant comme par exemple lorsque les acteurs chan-

tent *Détérioration*⁸ et celle de suggérer le fait que les personnages sont possédés par Rose lors des soli. Cela crée lors de la synchronisation des différents champs de la pratique un résultat assez surprenant: des scènes où les acteurs scandent un texte en bégayant tout en exécutant des formes chorégraphiques *a priori* assez éloignées du texte, mais dont la provenance est pourtant directement liée.

UNE DÉMULTIPLICATION DE SENS

Rendre sa liberté au spectateur

À l'origine de chaque geste et de chaque image se trouvent les interprètes. Les couches successives, les synchronismes qui se créent entre les différents champs de la pratique permettent de multiplier les sources et donc les sens d'une scène particulière. «Le point de visée n'est pas un point mais une infinité de points, comme un horizon ou même comme un ensemble d'horizons qui irait dans tous les sens.»

«Au théâtre, selon moi, c'est lorsqu'on est dans cette absence de cible, que ça n'est pas enfermé et que l'on n'enferme pas les spectateurs en leur disant ce qu'on veut leur montrer, qu'il se passe des choses et que ça devient vivant. Ce que repèrent les spectateurs, les endroits d'impacts, c'est leur affaire.

Donc sans cible, *Machine sans cible*, renvoie aux interprètes comme étant des machines sans cibles mais aussi aux être vivants, renvoie

également à l'idée que l'on peut être sans but, que l'on peut, d'une certaine manière, avoir une visée sans but, et c'est en général là que ça devient passionnant⁹. [...]»

Cette volonté de ne pas imposer de vision, de sens, de manière unilatérale au spectateur mais de le laisser maître de son imaginaire et de son ressenti est un souci constant dans la pratique de Gildas Milin. Depuis la construction fragmentaire des textes qui ménagent un champ, une incertitude¹⁰ et une liberté au spectateur. Comme Gildas Milin l'explique à propos de *Machine sans cible*: «[...] Toutes les "sautées" ou "décohérences" apparentes rappellent que le texte, même s'il est assez linéaire, est aussi, parfois, une compilation de fragments qui n'ont pas tout à fait de début et pas tout à fait de fin et, entre lesquels, chacun, lisant, peut recomposer une cohérence secrète¹¹.»

Le rapport au spectateur

Il y a donc chez Gildas Milin un souci de prendre en compte le spectateur comme individu et non du public comme masse, chacun étant invité à choisir les points d'impact, à interpréter ce qu'il voit, à être, d'une certaine manière, responsable. En ce sens, sa démarche est en accord avec le manifeste de l'association sans cible: «Le jugement n'impose pas de vérité car la représentation propose à ceux qui sont présents d'exercer ensemble leur faculté de jugement, de valider ensemble leur goût. Le jugement s'enracine dans le partage du sens, c'est cela le sens commun. Mon travail prend le jugement de tous comme horizon afin de produire un monde commun. Éprouver et juger c'est résister à la désolation de ceux qui ne croient plus à la pensée, et à la détermination de ceux qui veulent nous en priver¹².»

De là découle un rapport particulier avec l'assistance dans les mises en scène de Gildas Milin.

Dans *Machine sans cible*, un rapport direct avec le public, une porosité scène/salle, est instauré: chaque spectateur est considéré, le public n'est pas «une masse de consommateurs».

→ **Au regard du début du spectacle et en considérant la scénographie, qu'est-ce qui fait que chaque spectateur est individualisé, pris en compte par les acteurs? Comment Gildas Milin parvient-il à inclure l'assistance dans le spectacle?**

L'individualisation du spectateur

Dès qu'ils entrent, les spectateurs sont pris en charge par les différents membres de l'équipe artistique et technique du spectacle. Les acteurs donnent des coussins aux spectateurs, les informent, etc. Les spectateurs peuvent prendre des éléments du dispositif scénique: bières, cartes postales. Pendant cette entrée, les interprètes commencent à développer leurs partitions. Une

(7) Extrait d'un entretien inédit entre Gildas Milin et Eugène Durif, Théâtre National de la Colline, mai 2007.

(8) Voir l'annexe 10.

(9) Voir l'annexe 8 (l'explication donnée pour «sans cible/sensible»).

(10) Cf. annexe 8, entrée lexicale «Fragment/Segment».

(11) Extrait de «Au lecteur», voir l'annexe 9.

(12) In *La Représentation*, ouvrage collectif rédigé par les membres de l'association Sans cible (Robert Cantarella, Frédéric Fisbach, Alain Françon, Ludovic Lagarde, Gildas Milin, Marie-José Mondzain, Gilberte Tsai), Éditions de L'Amandier, Paris, 2004, p. 2. Voir l'annexe 2.

partie de l'assistance arrive donc alors que le spectacle a commencé. Les dernières arrivées de spectateurs coïncident avec l'entrée de Julia, c'est-à-dire au moment où tous les protagonistes de la pièce sont présents sur le plateau (soit environ 15 min. après l'entrée du premier spectateur).

On notera particulièrement: l'accueil de l'assistance par les participants; le don direct (cousin) ou indirect (cartes, bières) et le fait que l'entrée des derniers spectateurs coïncide avec l'entrée du dernier acteur qui, d'une certaine manière, les inclut dans la fiction.

Un espace commun

Lors de l'entrée en salle du public, le papillon dessiné au sol sur le plateau à partir de bières

est reproduit à partir de cartes postales et de photocopies dans les gradins, de plus le gradin et le plateau sont de couleur blanche. La scénographie ne se limite donc pas à l'espace scénique mais englobe toute la salle: spectateurs et acteurs se trouvent dans un espace unique, indivisible.

En fonction de la salle dans laquelle on voit le spectacle (de sa jauge, des entrées et sorties possibles) il arrive que soit ménagée une travée centrale permettant aux acteurs de pouvoir pénétrer dans les gradins (c'était le cas au Théâtre du Tinel lors de la création à Avignon), lorsque l'architecture de la salle ne le permet pas, cette porosité acteur-spectateur est assurée par les côtés (ce sera le cas au Théâtre National de la Colline).

L'espace scénique

→ Comment le décloisonnement s'inscrit-il dans la scénographie? Que cet espace vous inspire-t-il?

L'espace scénique est polysignifiant, c'est-à-dire qu'il peut être interprété de plusieurs manières.

Il y a d'abord le lieu, tel qu'il est défini dans la fiction. Nous sommes dans l'espace de travail de Gildas, comme le suggère Rodolphe:

«RODOLPHE. Voilà donc la première chose c'est de dire que c'est Gildas qui m'a proposé donc qu'on soit ici pour faire cet enregistrement parce que je cherchais un lieu euh qui soit assez grand pour un truc que je vais vous proposer après dans un dans un deuxième temps je vous expliquerai et Gildas donc m'a proposé qu'on fasse ça ici donc voilà cool¹³»

C'est un espace d'exposition où Gildas expose ses photographies et ses installations, dont le papillon constitué de bières, directement inspiré de l'installation *Beer kilometer* de Nicolas Floch¹⁴.

Le fait que l'on soit chez Gildas, seul personnage qui refuse de participer à l'enregistrement, est une manière de mettre en scène sa fragilité et son indécision: il entre dans le jeu en donnant son espace et le refuse en n'y participant pas. Mais il se donne lui-même: il offre son intimité en prêtant le lieu alors que les autres l'offrent en se livrant.

Mais l'espace ne se limite pas à celui-ci, il est multidimensionnel, ce que le spectateur voit est également la vision panoramique de Rose qui est entre la vie et la mort (voir l'annexe 8 où Gildas Milin donne sa propre définition du vocable «multidimensionnel»).

Ce que le spectateur voit peut représenter la vision panoramique de Rose qui se tient entre la vie et la mort, ainsi différents espaces se confondent:

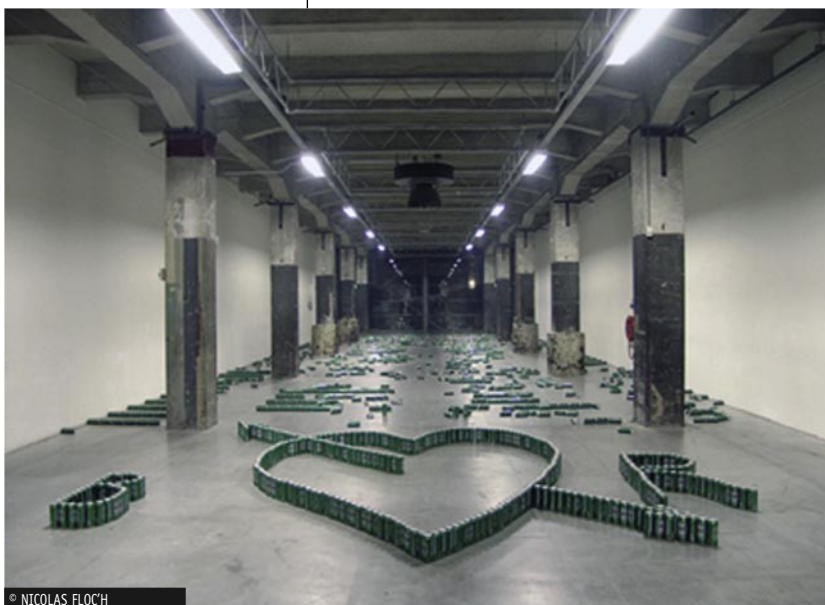
– un hôpital: la blancheur du décor, les panneaux lumineux font penser à ceux des cabinets de radiologie, les rampes d'ACL (l'éclairage suspendu côté cours) évoquent quant à elles les éclairages des blocs opératoires;

– un espace symbolisant la mort: «Le papillon, symbole universel de la beauté évanescence et des métamorphoses "Le miracle des apparences successives, le miracle de la métamorphose d'une lente chenille, d'une larve apathique en un papillon à la délicate beauté, a toujours profondément ému l'homme qui l'a considéré comme le symbole de la transsubstantiation car

(13)Extrait de *Machine sans cible*, op. cit., p. 16.

(14)Installation réalisée à partir de 6015 canettes de 50 cl, exposée au W319 à Amsterdam le 6 août 2004:

« En 1979, le sculpteur américain Walter de Maria réalisa l'installation *The Broken Kilometer*. La pièce monumentale installée au sol était composée de 500 barres de 2 mètres de long disposées suivant des règles géométriques strictes. Cette pièce a été post-produite avec 6015 canettes de bière et par conséquent transforme l'œuvre en une sculpture performative et consommable.»



© NICOLAS FLOCH



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE/FESTIVAL D'AVIGNON

il lui a offert l'espérance de quitter un jour ses attaches terrestres pour s'élever dans la lumière des cieux.» (E. Aeppli). Voilà pourquoi on représente aussi le papillon sur les anciennes pierres tombales, d'autant plus que, comme l'indique son nom grec psyché, il est directement lié à l'âme¹⁵.»

Le papillon symbolise donc la mort et peut représenter l'âme de Rose, la blancheur du décor également: si le blanc renvoie à la pureté, à la virginité, à l'innocence du paradis

originel, la couleur blanche est également dans de nombreuses cultures, comme en Chine par exemple, la couleur du deuil.

Dans l'espace, comme dans l'interprétation, se trouve cet «ensemble d'horizons qui irait dans tous les sens»; peut-être la blancheur de l'espace vise-t-elle à ne rien imposer au spectateur, à lui offrir une «page blanche» afin qu'il puisse projeter son imaginaire. De même, en formant un arrondi, le cyclorama, au lointain, vient créer une impression d'infini.

(15) In *Encyclopédie des symboles*, éditions Le Livre de Poche, «La Pochothèque», Paris, 1989.

Nos remerciements chaleureux à Gildas Milin, à lelabo, et aux équipes du Festival d'Avignon et du Théâtre National de la Colline qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions. Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur.

Comité de pilotage et de validation

Pascal CHARVET, IGEN Lettres-Théâtre
Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)
Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM de Créteil, directeur de la collection nationale «Théâtre Aujourd'hui»

Auteurs de ce dossier

Frédérique PLAIN (avant)
Quentin BONNELL (après)

Directeur de la publication

Bernard GARCIA, Directeur du CRDP

Responsabilité éditoriale

Vincent LÉVÉQUE, Marie FARDEAU

Responsable de collection

Jean-Claude LALLIAS, Marie FARDEAU

Maquette et mise en pages

Éric GUERRIER
Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr>, rubrique arts et culture, l'ensemble des dossiers de «Pièce (dé)montée»

Pour entrer dans l'univers de la création théâtrale

L'ÉLÈVE & « ONZE DÉBARDEURS »
Edward Bond – Jean-Pierre Vincent :
théâtre, violence, éducation



Un cédérom co-édité par le CRDP de l'académie de Paris et la Maison du geste et de l'image, restitution d'un travail mené avec des élèves dans le cadre d'ateliers avec le metteur en scène Jean-Pierre Vincent.

► En vente
Prix 45 €
Réf. 750MLT06
À la librairie
ou par correspondance
37 rue Jacob - Paris 6^e
T 01 44 55 62 34/36
F 01 44 55 62 89
Dans les librairies
des CRDP et CDDP
à la librairie de l'éducation
sur la cyberbibliothèque :
www.sceren.fr

Annexes

ANNEXE 1 = GILDAS MILIN, BIOGRAPHIE

Gildas Milin, né en 1968, a reçu une formation en Arts plastiques, et en harmonie et composition de jazz. Il est entré au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris en 1989 comme élève comédien. Extrêmement timide, il éprouve alors parfois des difficultés à monter sur le plateau et s'attache très tôt à les comprendre notamment en faisant travailler les autres comédiens : il met ainsi en scène *Dans la jungle des villes*, de Brecht. Après sa sortie du Conservatoire en 1992, Gildas Milin joue, met en scène et écrit pour le théâtre.

En tant qu'acteur, il a travaillé entre 1992 et 2002 avec Philippe Adrien (*Grand-peur et misère du troisième Reich*, de Brecht, 1992), Stuart Seide (*Henry VI*, de Shakespeare, 1994-95, et *Le Gardien*, de Pinter, 2001), Jean-Pierre Vincent (*Combat dans l'Ouest*, de Vichnevski, 1994), Bernard Sobel (*Napoléon ou les Cent jours*, de Grabbe, 1995), Cécile Garcia-Fogel (*Trézène mélodie*, 1996), Julie Brochen (*Penthésilée* de H. Von Kleist, 1997), Michel Didym (*Sallinger* de Koltès, 1999), Alain Françon (*Skinner* de Michel Deutsch, 2002).

Il a mis en scène *L'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*, de Copi (1994) et *Guerre* de Lars Noren, à la demande de l'auteur pour le Riksteatern de Stockholm en 2004.

Depuis la création de sa compagnie, « Les Bourdons farouches », en 1995, il se consacre à l'écriture et à la mise en scène de ses propres textes : *L'Ordalie* en 1995 (un travail autour de l'autisme), puis *Le Triomphe de l'Échec* en 1997 (une pièce qui revisite entre autres la question de la possession), *La Troisième vérité*, mise en scène à Berlin en 1997 à l'invitation de Thomas Ostermeier, *Le Premier et le dernier* en 2000, *Anthropozoo* en 2003 et *L'Homme de février* en 2006 au Théâtre National de la Colline où il est auteur associé en 2004 et le sera en 2008. En 2007, il est invité par le Festival d'Avignon pour y créer sa dernière pièce, *Machine sans cible*.

Gildas Milin consacre aussi une part importante de son activité au travail avec les jeunes acteurs : il a écrit et mis en scène pour les élèves du Théâtre National de Strasbourg *Phineas Gage* en 2004 ; *Lenz et la fabrique scientifique pour un théâtre du ressenti*, pour les élèves de l'École Régionale d'Acteurs de Cannes en 2004 (d'après l'œuvre de Büchner) ; *Commun n'est pas comme un*, pour les élèves de l'École Régionale de Lille (Théâtre du Nord) en 2005 ; et *Ghosts*, pour les élèves du CNSAD de Paris en 2006.

Certaines de ses pièces sont publiées aux éditions Actes Sud : *L'Ordalie*, *Le Triomphe de l'échec*, *Le Premier et le dernier*, *Anthropozoo*, *L'Homme de février*. Sa traduction de *Visage de feu* de Marius von Mayenburg, pour la mise en scène d'Alain Françon en 2001 au Théâtre National de la Colline, est publiée chez L'Arche-éditeur. Un extrait de sa pièce *Le Triomphe de l'échec*, a récemment été mis en scène et interprété par Anne Caillère sous le titre *Clara 69*, en 2005 au Théâtre du Nord (Lille). Ce spectacle sera repris cette saison 2007-2008 au Théâtre du Nord puis en tournée, notamment au théâtre Nanterre-Amandiers.

Récemment, Gildas Milin s'est aussi consacré au cinéma en co-dirigeant avec Pascale Ferran un atelier pour les élèves réalisateurs de la FEMIS (2005), puis en intervenant sur le début du tournage de *Lady Chatterley* et enfin, en écrivant et réalisant son premier court-métrage, *Collapsar* en 2006.

Passionné de musique, chanteur et bon guitariste, Gildas Milin a aussi composé de nombreuses chansons ; on a pu l'entendre en tant qu'acteur-chanteur-musicien dans son dernier spectacle *L'homme de février*, dont le texte publié est accompagné d'un CD de la musique du spectacle. Pour *Machine sans cible*, il aborde un nouveau défi : être acteur à part entière dans l'une de ses pièces, puisqu'il y interprètera le rôle d'Adrien.

ANNEXE 2 = ÉDITORIAL DE « LA REPRÉSENTATION », ASSOCIATION « SANS CIBLE », MAI 2004

J'affirme la volonté de travailler pour un public. Je veux construire un espace public dans une durée politique pour une assemblée de spectateurs. Ma responsabilité se pense à partir de cette détermination de produire un sens partagé. Ces convictions donnent forme à mon travail.

Je substitue au mot culture qui définit des biens, le mot formation qui définit des actions et exige le jugement. Le jugement n'impose pas de vérité car la représentation propose à ceux qui sont présents d'exercer ensemble leur faculté de jugement, de valider ensemble leur goût. Le jugement s'enracine dans le partage du sens, c'est cela le sens commun. Mon travail prend le jugement de tous comme horizon afin de produire un monde commun. Éprouver et juger c'est résister à la désolation de ceux qui ne croient plus à la pensée, et à la détermination de ceux qui veulent nous en priver. Nous voulons penser ce qui nous arrive parce que nous le pouvons.

Nous visons dans un monde paradoxal, contradictoire et difficile à penser. Le désir de partager du sens et la nécessité de juger se font à la fois dans le désarroi et dans l'espoir. C'est pourquoi ce désir peut être celui de partager des interrogations. Ces désirs sont sans fin, ils sont créateurs de sens. L'art est là aussi pour traiter nos passions et nos peurs.

Je ne suis pas un acteur de l'Histoire mais je raconte des histoires aux spectateurs de l'Histoire. A la question : qu'est-ce qu'un être humain ? je réponds avoir la liberté de travailler joyeusement sur l'inquiétude de l'être.

Je suis metteur en scène, donc je m'occupe des réglages de la représentation, conscient et responsable de l'assemblée théâtrale réunie à chaque représentation.

Cette assemblée de spectateurs n'est pas une masse de consommateurs. Le spectacle produit des liens et des écarts qui permettent à chacun de se déterminer et de débattre avec les autres. Je ne cherche pas le consensus.

Je produis des œuvres et non des marchandises. Je travaille à la circulation des signes et du sens et non à celle de l'argent. Le temps des œuvres est à la fois temps de production et temps de pensée. Le temps de la pensée ne sera jamais soumis à l'audimat, à la compétition, au rendement ni au profit. Les œuvres participent à une autre économie, celle de la gratuité, du don et de la dépense.

La démocratie a besoin pour sa survie qu'on la mette en critique. Toute la société démocratique doit se donner les moyens et les outils d'être étudiée, examinée dans ses fonctionnements comme dans ses dérèglements, instruite dans ses transformations.

Je m'oppose à un corps politique qui renonce à ses responsabilités envers l'art, l'éducation et la recherche. Je m'oppose aux choix politiques qui détruisent l'avenir des communautés. Ces communautés se construisent par le mouvement permanent des représentations, par la transmission tenace de ce qui peut se partager dans toute assemblée humaine.

Ne pas renoncer, ne pas céder, persister, revient à rester debout.

Sans cible

Robert Cantarella, Frédéric Fisbach, Alain Françon, Ludovic Lagarde, Gildas Milin, Marie-Josée Mondzain, Gilberte Tsai

ANNEXE 3 = GÉNÉRIQUE

Machine sans cible

texte et mise en scène Gildas Milin

interprètes

Rose

Marc Arnaud,	William
Morgane Buissière,	Emma
Julia Cima,	Anna
Rodolphe Congé,	Xavier
Éric Didry,	Léo
Déborah Marique,	Aurore
Gildas Milin,	Adrien
GNA (Générateur Numérique Aléatoire)	

assistants Yann Richard, Guillaume Rannou

stagiaire mise en scène Quentin Bonnell

costumes Magali Murbach

scénographie Gildas Milin et Françoise Lebeau

photographies Jean-Gabriel Lopez

conception et réalisation du robot Milan Jancic - La grange

lumière Bruno Goubert

régie générale Éric Da Graça Neves

création festival d'Avignon 2007

production Les Bourdons Farouches

coproduction La Chartreuse - Centre national des écritures du spectacle, Villeneuve lez Avignon, Festival d'Avignon, Théâtre national de La Colline, Scène nationale de Cavillon, L'Hexagone - Scène nationale de Meylan, CCAS

avec le soutien du Jeune Théâtre National et de la Région Île-de-France

production déléguée lelabo

ANNEXE 4 = MACHINE SANS CIBLE, STRUCTURE DE LA PIÈCE

n° de scène	personnages présents	personnages parlants	lieu	temps	fiction	résumé	nombre de pages	interprétation possible
1	William, Emma, Anna, Xavier, Léo, Aumre, Adrien = TOUS	TOUS	Chez Adrien	un soir d'été	fiction 1 : la soirée	Ils installent les appareils pour enregistrer la conversation qui va avoir lieu. Anna arrive. Rose doit venir mais elle est en retard. Xavier explique le but de la soirée : parler de l'amour et de l'intelligence.	7	
2	?	?	?	?	fiction 2/3 : Rose ?	poème sur un papillon qui viendrait se poser dans sa main	1	La dernière réplique de la scène 1 évoque la mort («Non je pense qu'on va peut-être mourir sinon») et même si elle est suivie par un éclat de rire («Anna éclate de rire», dit la didascalie), la pièce enchaine sur un texte qui vient comme de la mort, ou de chez les morts. Le papillon dans beaucoup de civilisations est l'image symbolique de l'âme des morts.
3	TOUS	TOUS	Chez Adrien	un soir d'été, suite de scène 1	fiction 1 : la soirée, suite	Xavier donne des explications supplémentaires sur son projet de discussion. Rose n'est toujours pas là, mais elle connaît apparemment le projet. Ils se font un café avant d'attaquer. Le plan est qu'ils parlent de l'amour et de l'intelligence à tour de rôle.	3	
4	?	?	?	?	fiction 2/3 : Rose ?	poème : désert, eau et feuilles. «...comment sentir...?»	1	La question «comment sentir ?», centrale dans ce poème, est une question clé pour le rapport de l'amour et de l'intelligence.
5	?	?	?	?	fiction 2 : Rose	bégaiement extrême et décomposition du langage : envoi message) et «comme un amneau de fer autour de ma poitrine», des chiffres aussi : codes, heures, numéros de téléphone.	1	On a l'impression dans ce poème que c'est la voix de Rose, qui est entre la vie et la mort après son accident, qui s'exprime et qui tente d'entrer en communication avec eux. Comme un fantôme, une présence/absence.
6	TOUS	TOUS sauf Adrien	Chez Adrien	un soir d'été, suite de la scène 3	fiction 1 : la soirée, suite	Ils prennent le café, certains fument. Ils vérifient si l'enregistrement marche. Anna évoque ce que ses ascendants (sa mee et son beau-père) pensaient de l'amour. Et Léo commence à parler mais... fin de scène	2	
7	?	?	?	?	fiction 2/3 : Rose ?	Autre texte, bégaiement : «processus de détérioration de l'information»	1	Ce poème (voix de Rose ? D'une autre présence ? D'un mort ?) évoque le processus de détérioration de l'information pendant la vie, l'entropie, et/ou, peut-être le passage de la vie à la mort...
8	?	?	?	?	fiction 2 : Rose	poème, bégaiement : «rendez-vous», «DEPART», «DEBUT», hôpital, «je saigne», «J'AI MAL.»	1	On a à nouveau l'impression que c'est Rose qui s'exprime. Elle tente de rejoindre la vie, se souvient, savoir ce qu'elle a, leur faire un signe, les prévenir, elle semble enfermée quelque part et blessée.
9	TOUS	Léo, Xavier	Chez Adrien	un soir d'été, suite de scène 6	fiction 1 : la soirée, suite	Léo raconte une anecdote à propos de l'amour : une discussion sur ce sujet dans un bar.	1	à la fin du récit de Léo, le texte semble gagné par le bégaiement qui se fait plus dense et s'interrompt brutalement
10	?	?	?	?	fiction 2 : Rose	un «grand beau désert», «on ne peut pas revenir en arrière», «qui a inventé cette machine ?»	1	A nouveau la voix de Rose, apparemment : image de la mort («grand beau désert incroyablement, impossibilité de revenir en arrière, machine»). Mais en même temps on a l'impression aussi que c'est la suite du discours de Léo, comme si la voix de Rose se mêlait dans sa voix.
11	TOUS	TOUS	Chez Adrien	un soir d'été, suite de scène 9	fiction 1 : la soirée, suite	William évoque les difficultés à exprimer l'amour, à donner des «preuves» d'amour. Ils disent qu'ils commencent. Léo va se lancer.	2	drôle de parler maintenant de «commencement» : on a l'impression qu'ils ont «commencé» depuis longtemps...

ANNEXE 4 = MACHINE SANS CIBLE, STRUCTURE DE LA PIÈCE

12	TOUS	Léo	Chez Adrien	un soir d'été, suite de la scène 11	fiction 1 : la soirée, suite, et fiction 2 : Rose	Léo donne son sentiment sur l'amour et l'intelligence. Et à travers sa voix on a à un moment l'impression que c'est Rose qui parle : elle n'arrive pas à entrer en communication avec eux, elle n'arrive pas à dire son nom.	1	Première scène dans laquelle les différentes fictions créées par la pièce se mélangent, se contaminent.
13	TOUS	Anna	Chez Adrien	un soir d'été, suite de la scène 12	fiction 1 : la soirée, suite, et fiction 2 : Rose	Anna donne son sentiment sur l'amour et l'intelligence. Rose s'exprime à travers elle sur l'amour aussi.	1	
14	TOUS	William, puis les autres, sauf Aurore.	Chez Adrien	un soir d'été, suite de la scène 13	fiction 1 : la soirée, suite, et fiction 2 : Rose	William donne son sentiment sur l'amour et l'intelligence. Rose s'exprime à travers lui sur l'amour. Emma et Adrien essaient de rejoindre Rose au téléphone, elle tarde vraiment.	2	
15	TOUS	TOUS	Chez Adrien	un soir d'été, suite de la scène 14	fiction 1 : la soirée, suite	Xavier explique qu'il a aussi prévu une expérience, si les autres sont tentés. Ils boivent des bières. Xavier va chercher le robot (Générateur Numérique Aléatoire) et leur explique comment il fonctionne. Il est coupé dans son explication par Emma qui souhaite dire quelque chose.	2	
16	TOUS	Emma	Chez Adrien	un soir d'été, suite de la scène 15	fiction 1 : la soirée, suite, et fiction 2 : Rose	Emma s'exprime sur l'amour et l'intelligence, et à travers elle on a encore l'impression que c'est Rose qui parle.	1	
17	TOUS	TOUS	Chez Adrien	un soir d'été, suite de la scène 16	fiction 1 : la soirée, suite	Retour aux explications de Xavier sur l'expérience qu'il voudrait tenter avec le robot. Explication de la théorie de l'empreinte de Konrad Lorenz. Interrompu parce qu'Aurore veut s'exprimer à son tour.	2	
18	TOUS	Aurore	Chez Adrien	un soir d'été, suite de la scène 17	fiction 1 : la soirée, suite, et fiction 2 : Rose	Aurore s'exprime sur l'amour et l'intelligence. Rose parle encore à travers elle.	1	
19	TOUS	Xavier, Aurore, Adrien	Chez Adrien	un soir d'été, suite de la scène 18	fiction 1 : la soirée, suite, et fiction 2 : Rose	Xavier s'exprime à son tour sur l'amour et l'intelligence, Rose parle à travers lui. Aurore complète ce qu'il a dit et finalement, Adrien aussi intervient.	2	
20	TOUS	TOUS, sauf Adrien	Chez Adrien	un soir d'été, suite de la scène 19	fiction 1 : la soirée, suite	Anna lance la question de la réciprocité. Débat.	2	
21	TOUS	TOUS	Chez Adrien	un soir d'été, suite de la scène 20	fiction 1 : la soirée, suite	Xavier reprend ses explications interrompues sur l'expérience avec le robot. Ils décident de tenter l'expérience. Rose n'a pas laissé de message. Emma décide de laisser son portable ouvert au cas où elle appellerait.	4	L'expérience consisterait à lancer des pensées d'amour vers le robot pour voir s'il serait attiré ou non.
22	TOUS	TOUS	Chez Adrien	un soir d'été, suite de la scène 21	fiction 1 : la soirée, suite	Très longue didascalie. Ils organisent l'espace pour l'expérience avec le robot et commencent l'expérience. Le texte de cette scène est laissé en improvisation. Le téléphone d'Emma sonne. Rose a eu un accident, elle est à l'hôpital, entre la vie et la mort. Ils décident d'y aller tous, sauf Adrien qui ne supporte absolument pas les hôpitaux. Il allume son portable pour avoir des nouvelles.	3	

ANNEXE 5 = EXTRAITS DE MACHINE SANS CIBLE = FIN DE LA SCÈNE 1, SCÈNE 2 ET DÉBUT DE LA SCÈNE 3 (1/2)

(...)

WILLIAM - L'amour et l'intelligence ? Wouah

ANNA - C'est vaste

LÉO - Ouais c'est vaste

EMMA - Ben on n'est pas rendu tu veux que ça dure combien de temps ? Parce que l'amour et l'intelligence

AURORE - Amour intelligence O.K.

LÈO - Amour intelligence

WILLIAM - Amour intelligence

Chevauchements.

EMMA - Amour et et et intelligence ouais

LÉO - Amour intelligence

ANNA - On y pense je ne sais pas mille fois par jour mais on n'a pas finalement tellement l'habitude de

LÉO - D'en parler

XAVIER - C'est bon pour toi Emma ?

EMMA - Ouais c'est bon

XAVIER - (Indiquant une porte ouverte) Est-ce que je ferme ici ou ?

LÉO - Non j'ai fermé la porte là déjà

XAVIER - Ouais mais pour le peut-être pour le son ? Peut-être ?

LÉO - Ah c'est toi qui sait

XAVIER - Adrien ?

ADRIEN - Je ne sais pas tu veux pour le pour le ? Pour le son ?

XAVIER - Ouais je vais fermer (se raclant la gorge tout en allant fermer la porte) j'ai un chat dans la gorge

WILLIAM - Il y a la fenêtre qui est là qui est ouverte mais je ne sais pas si tu veux la garder ou pas ?

XAVIER - Donc euh

LÉO - Tu veux la fermer la fenêtre là ?

XAVIER - Quoi ?

EMMA - La fenêtre ?

XAVIER - Où ?

LÉO - Là

AURORE - La fenêtre là ?

ANNA - Là

WILLIAM - La fenêtre est ouverte

XAVIER - Non je pense qu'on va peut-être mourir sinon

Anna éclate de rire.

ANNEXE 5 = EXTRAITS DE MACHINE SANS CIBLE = FIN DE LA SCÈNE 1, SCÈNE 2 ET DÉBUT DE LA SCÈNE 3 (2/2)

II

si on veut vraiment vraiment qu'un papillon vienne se poser dans sa main
je ne sais pas si le mieux c'est d'essayer de l'attraper
tu vas sûrement le rater il va s'enfuir ou si tu veux l'attraper tu risques de le tuer
de le blesser mais si tu tends la main juste si tu tends la main ouverte
que tu es prêt à attendre un peu sans trop bouger respirant doucement
alors peut-être que le papillon va venir c'est rare se poser c'est la même
chose avec un oiseau les mêmes mots avec n'importe quel oiseau
et les poussins se posent là aux bouts de nos bras peut-être

III

WILLIAM - Ouais c'est ça hein ?

Tout le monde rit.

XAVIER - En fait

LÉO - Sinon je peux fermer la fenêtre ?

XAVIER - Non mais de toute façon après je pense qu'on fera des pauses et puis euh on ouvrira là aussi éventuellement on ira dehors on s'arrête quand on veut de toute façon en fait c'est super tranquille

EMMA - Quand on n'en peut plus

Rires.

XAVIER - (Riant) Quand on n'en peut plus !

EMMA - On fait une pause

XAVIER - Quand on n'en peut plus de l'amour et de l'intelligence on fait c'est bon merci n'en jetez plus !

EMMA - Stop !

Tous sont assis à présent autour de la table.

XAVIER - Peut-être du coup euh je ne sais pas euh

ANNA - Tu veux qu'on parle à tour de rôle ?

Anna, Léo puis tous éclatent de rire.

(...)

ANNEXE G = MACHINE SANS CIBLE, SCÈNE 13

XIII

ANNA – Je je je je te te te te euh euh finalement fugace euh pas sur lequel on peut oui on ne peut pas du tout capitaliser euh pas du tout euh après on peut vouloir mais on peut toujours vouloir (riant) voilà c'est dit (riant) euh euh mais mais c'est un sentiment enfin pour moi ça se passe là dans le ventre quoi voilà euh euh et c'est une sensation un repère presque une chose euh de justesse voilà un truc bon voilà euh pour ce qui est de l'amour de l'autre aujourd'hui pour moi je dirais que c'est une chose qui est peut-être plus facile à donner qu'à (riant) voilà euh euh bon euh euh recevoir et que c'est quelque chose qui fait peur aussi il y a une notion de peur en tout cas pour moi dans l'amour comme si il y avait un éventuel un éventuel très angoissant comme une chose instinctive un bon instinct c'est une belle intelligence pour moi euh euh et que ça n'a pas à voir euh ça n'a pas voir ça n'a pas à voir avec des ça a à voir avec peut-être savoir écouter je ne sais pas quelque chose comme ça euh pouvoir recevoir des informations émettre aussi euh euh et là tout de suite quand je me dis est-ce que c'est compatible ou pas il y a une certaine intelligence qui ne semble pas totalement compatible avec l'amour mais parce que parce que je pense qu'il y a une certaine intelligence qui peut être un refuge contre l'amour je je ne pourrais pas dire exactement laquelle mais parfois moi je me suis surprise à être super intelligente et (riant) et à ne pas prendre la vie ça ça vise ça vise ça ça ça ça ça ça

ça

ça me ça ça me ça me fait ça me le fait ça me le fait

ça me ça me dans dans fait fait fait oui fait ça me ça me dans dans ça me fait jouir dans l'insécurité ça me le

ça me fait jouir dans l'insécurité

ça me fait jouir dans dans dans

ça meut ça meut ça ça dans l'obscurité ça ça meut ça ça pro ça me me me oui pro ça li oui ça me ça promet ma liberté

ça suscite ma bonté

bon hum bon

bon bon

ça ne passe pas forcément là quoi (désignant sa tête) je me dis enfin en tout cas c'est mieux quand ça ne

se passe pas trop là (riant) ça ça court ça se ça

au secours

mais euh hum donc au secours donc c'est pas forcément compatible au secours si c'est trop cérébral mais peut-être encore que c'est un que j'ai schéma un à priori total sur le cérébral parce que je pense aussi que parfois plus on ressent et mieux on pense

ça fait ça ça ça me fait accueillir

me fait accueillir

ça me fait accueillir

me fait accueillir

accueillir

dans l'insécurité

l'obscurité

ça me fait m'y tenir séparée indépendante séparée

j'accueille

j'accueille

j'accueille

je lu je lu le je je ne ne je ne lutte plus avec un dieu sans visage

enfin je réponds à une expression

enfin

enfin

qui se refuse à la possession

enfin

je réponds

enfin

ANNEXE 7 = ON NE BADINE PAS AVEC LA MORT ENTRETIEN AVEC GILDAS MILIN (1/3)

Cet entretien reprend des extraits de deux entretiens réalisés avec Gildas Milin, le 30 septembre 2006 et le 2 juin 2007. Le titre de *On ne badine pas avec la mort*, avait été choisi par Gildas Milin pour l'entretien du 30 septembre 2006, dont le texte figure sur le site de « lelabo » : www.lelabo.asso.fr

Frédérique Plain : Vous avez écrit *Machine sans cible* dans un laps de temps très court, et presque immédiatement sur la lancée de *L'Homme de février*. Y a-t-il continuité dans votre écriture entre ces deux dernières pièces ?

Gildas Milin : Ce qui est différent par rapport à *L'Homme de février*, c'est que l'on suit la fiction sur un mode beaucoup plus simple, beaucoup plus linéaire : une seule dimension, une seule soirée, un seul lieu. La fiction s'organise de façon discontinuë à partir de fragments dont certains sont des dialogues plutôt réalistes, d'autres des textes poétiques « multidimensionnels », dans le sens où ils pourraient être dits par des gens ayant accès à d'autres dimensions que les nôtres. J'appelle ces textes non dialogués, qui, en quelque sorte, s'introduisent dans la fiction, des « distorsions ». J'entends par fragments non pas des segments ou des bouts à assembler, mais des éléments sans début ni fin, qui créent une sorte de hors champ dans lequel le spectateur peut inventer, reconstituer sa propre histoire.

F. P. : On retrouve donc dans *Machine sans cible* cette interrogation sur le multidimensionnel qui traversait *L'Homme de février* ?

G. M. : Je poursuis, avec cette nouvelle pièce, mes questionnements sur la mécanique quantique, en creusant l'idée qu'il y a un endroit où les relations entre personnes ne sont pas de l'ordre du mesurable. C'est sur cette question que je continue à travailler, en y ajoutant une difficulté supplémentaire : parler de l'amour et de l'intelligence : l'intelligence comme outil de mesure – au départ en tous cas –, et l'amour comme objet non-mesurable. Même si tout cela est beaucoup plus désordonné et complexe, que l'intelligence appartient pour une part au non-mesurable, et que, inversement, l'amour, ou en tous cas ses effets, pourraient être mesurés.

F. P. : Pourrait-on dire que votre démarche artistique s'apparente à la démarche « expérimentale » d'une partie de la recherche scientifique ?

G. M. : Depuis longtemps j'utilise dans mon écriture des outils scientifiques : une démarche issue de l'extrême timidité qui m'affligeait, et qui m'a obligé à tenter de comprendre quasiment scientifiquement ce qui, sur le plateau, se passait en moi et chez les interprètes. De plus, les sciences sont

devenues un outil inévitable. Elles sont partout. J'ai du mal à penser le « théâtre contemporain » sans les intégrer, de même que la technologie ou la technique. Il en est à nouveau question dans *Machine sans cible*, et aussi de psychophysique, de para normalité. Mon pari, simultanément, est de construire une pièce très émotionnelle, très simple, au fond. L'aspect sensible est toujours très fort dans mes textes et dans mes spectacles. Les spectateurs, souvent, pour peu qu'ils aiment la proposition, comprennent mieux par le ressenti que par l'intellect.

F. P. : Jusqu'à présent, vous avez toujours écrit des textes dans la visée immédiate d'en faire des spectacles et non pour l'écriture seule. Quelles implications la visée du spectacle a-t-elle sur l'écriture elle-même ?

G. M. : Quand j'écris, je ne pense pas le texte séparément du spectacle. J'ai peu d'intérêt pour l'idée du texte/texte, j'écris surtout une matière dont je me dis qu'elle nous permettra de travailler le plateau, de comprendre des choses sur le spectacle. Je fais partie de ces auteurs qui envisagent les partitions du texte et du spectacle comme des partitions parallèles, mais indissociables.

F. P. : Cherchez-vous consciemment dans l'écriture à faire bouger les limites du représentable, ou les habitudes du représentable ?

G. M. : Je cherche ce qui me permettra de créer différents plans de déconditionnement de la représentation. En tant qu'auteur et metteur en scène, on n'échappe pas au parallélisme entre texte et représentation. On cherche à créer des frictions entre le texte et la façon de le représenter. Ces frictions peuvent changer complètement la portée du texte. Un texte qui semblait irréprésentable à la lecture devient parfois parfaitement lisible à la représentation.

F. P. : Il s'agit d'utiliser la représentation pour déplacer le texte, pour le décaler.

G. M. : Oui, ce qui permet de l'entendre mieux. Souvent, les partitions parallèles (quelqu'un dit des choses inattendues, fait des gestes décalés, au moins par rapport à du réalisme, à du naturalisme, à des formes d'expressions convenues), créent un hors-champ très fort qui permet de mieux entendre le texte.

F. P. : Pour certains auteurs contemporains, le travail avec les acteurs est le moment des retouches finales apportées au texte, d'une réécriture parfois ; dans votre cas, les variations sont très minimes ?

G. M. : Elles sont rarissimes.

F. P. : Le travail qui vous intéresse n'est pas d'adapter le texte pour qu'il soit plus facile à jouer, mais, au contraire, d'écrire un texte qui

ANNEXE 7 = ON NE BADINE PAS AVEC LA MORT ENTRETIEN AVEC GILDAS MILIN (2/3)

pose un certain nombre de problèmes à la représentation. Le défi des répétitions est plutôt de trouver des solutions scéniques et de jeu pour représenter ce matériau littéraire-là.

G. M. : Oui. C'est aussi une confiance faite au texte.

F. P. : Qui n'est jamais dans votre travail non plus un texte/prétexte ; dans le sens où il ne servirait qu'à titiller l'irreprésentable.

G. M. : Non, *Machine sans cible* est un texte qui est sobre, mais qui a un propos construit, qui crée du sens ; donc ce n'est pas un texte/prétexte, un texte/exercice.

F. P. : Vous avez évoqué des fragments du texte issus de personnages parlant depuis d'autres dimensions. Comment s'insèrent-ils dans la fable principale, dans la discussion sur l'amour et l'intelligence ?

G. M. : Ils ne s'insèrent pas. Cela fonctionne par résonance. C'est au spectateur de faire les connections. Le lien entre ces fragments et la discussion sur l'amour et l'intelligence se fait parce qu'on parle des vivants et des morts. Les vivants et les morts, c'est le sujet de la pièce, mais on ne le découvre qu'à la fin.

F. P. : Ce qui est frappant dans l'écriture, c'est la juxtaposition entre des scènes plutôt concrètes, linéaires, et l'incursion soudaine de ces « distorsions poétiques ». Comment les acteurs les prennent-ils en charge ?

G. M. : Pour l'instant, ce n'est pas distribué. Tout le monde les dit à l'unisson. Ça pourrait devenir une sorte de chœur de musique contemporaine. C'est ce travail sur les distorsions, qui m'a mis sur la piste du fait qu'elles contaminaient l'univers réaliste, même au niveau des corps. C'est une chose que j'ai découverte très tard. Je ne le voyais pas dans l'écriture. Je voyais les parties naturalistes/réalistes se développer, et les distorsions dans le langage aussi, dans une sorte d'aller-retour de l'un à l'autre, sans me rendre compte de ce phénomène de contamination progressive.

F. P. : Dans ces moments précis du texte, on a aussi l'impression que, soudain les personnages sont chacun à leur tour « possédés », ou habités par une autre présence.

G. M. Les distorsions du texte sont la parole d'une femme absente, entre mort clinique et mort biologique, qui tente d'entrer en communication avec les autres. Ce qu'on voit, c'est la vision panoramique de quelqu'un qui est entre la vie et la mort : ce qu'elle voit, mais comme dans un rêve, quand les choses se dilatent, se transforment. Elle est là, dans cette soirée, comme un fantôme non perceptible par les autres.

F. P. : Revenons sur votre travail d'écriture. Votre texte n'est jamais « bien écrit » (il manque des mots, il y a beaucoup de répétitions, de chevauchements, etc.), ce qui lui donne un caractère d'oralité prononcé. Pourquoi ?

G. M. : Le travail sur la langue est très conscient, et on le respecte scrupuleusement dans le spectacle. Faire attention aux négations par exemple, ou à l'absence de négations, aux « heu », aux pauses. D'ailleurs, c'est infernal pour la mémoire des acteurs. Les différents modes d'écriture que l'on trouve dans la pièce reflètent l'expression de l'amour, la difficulté à exprimer l'amour, la non-expérience, la non-habitude qu'on en a. Les personnes qui parviennent à dire leur amour sont rares. Il est pratiquement impossible, dès qu'on parle d'amour, d'échapper aux filtres : tout ce qu'on a pu vivre, nos angoisses, nos échecs, nos ratages, la peur de souffrir à nouveau, etc.

F. P. : Mais dans le processus d'écriture, comment arrive-t-on à cette oralité littéraire ? Vous parlez en écrivant ?

G. M. : Je parle, j'enregistre, mais j'écris aussi à la main. C'est ensuite recomposé. Parfois je recompose en relisant à voix haute des choses que j'ai écrites ; parfois je parle d'abord à voix haute et je réécris ensuite. Les transformations peuvent venir ou de la voix, ou de l'écoute, ou de l'écrit. Je suis très sensible au fait que l'écriture « sonne » ou non. J'ai commencé ce travail par un véritable enregistrement d'une soirée. Si les contenus des discussions d'alors ne restent pas forcément dans l'écriture, certaines formes, elles, demeurent. La façon dont les gens prenaient la parole pour s'exprimer sur l'amour et l'intelligence m'a vraiment frappé : il y avait énormément de « heu », d'hésitations... Ils bégayaient, ne terminaient pas leurs phrases. En psychiatrie, le bégaiement se réfère à la violence contenue, à la difficulté à exprimer. D'ailleurs, moi-même, si on me demande de parler d'amour... Je bégaie ! Ce bégaiement, très présent chez les personnages, donne probablement cette impression d'un texte plus à dire qu'à lire, cette oralité.

F. P. : Certains passages sont en revanche très écrits, voire poétiques. La pièce fonctionne vraiment sur des modes littéraires différents.

G. M. : C'est vrai que coexistent un discours très banal sur l'amour et un autre plus poétique, moins immédiatement lisible, mais plus fondamental, plus personnel. Ce qu'au fond, j'ai à dire de l'amour. Rose est à un endroit où l'information est en amélioration constante, à l'opposé de notre monde à quatre dimensions mangé par l'entropie : l'amour n'est plus filtré par la matière. D'où le fait que sa parole sur l'amour

ANNEXE 7 = ON NE BADINE PAS AVEC LA MORT ENTRETIEN AVEC GILDAS MILIN (3/3)

est différente de la nôtre. Il faut attendre le dernier monologue pour que la sensibilité exacerbée propre aux passages poétiques rejoigne la parole quotidienne, qui parvient enfin à dire l'amour, avec des mots très simples, très reconnaissables. Tout ça demeure encore mystérieux, je ne sais pas du tout ce qui va en sortir ! Il y a un côté très désuet, très ancien dans cette discussion sur l'amour et l'intelligence, ce qui nous a amené à nous focaliser sur les années 20, 30 et 40. On a

regardé beaucoup de films de cette époque sur l'amour fou, des comédies musicales. On s'est inspiré de cette période pour les costumes, pour l'atmosphère, qui sera presque entièrement en noir et blanc. L'esprit du spectacle, c'est aussi la figure de Fred Astaire. Le travail de répétition passe par toutes sortes d'exercices collectifs sur l'imaginaire, la danse... Il devrait y avoir un côté comédie musicale sans musique. Un feuilleté absolu.

ANNEXE 8 – LEXIQUE INTUITIF

Regarder les interprètes sans images

Entretien avec Gildas Milin, réalisé par Quentin Bonnell, retranscrit avec l'aide de Florence Thomas, Lelabo, Paris, 4 décembre 2007

Les différentes entrées qui composent ce lexique sont de plusieurs natures, mais toutes renvoient directement à l'univers de Gildas Milin. Cet ensemble ne fonctionne pas sur un mode définitionnel mais sur un mode « intuitionnel ». Ne sont donc pas données ici les définitions exactes des termes techniques appartenant aux registres de la mécanique quantique, de la psychologie, de la psychophysique ou de la médecine. Pour Gildas Milin, ces disciplines sont autant d'éléments qui viennent alimenter son imaginaire. Il ne s'agit pas pour l'auteur de faire l'état des lieux des avancées scientifiques avec les trames enthousiasmantes ou les dangers qu'il peut impliquer, mais de laisser la part d'incertitude, de chaos, d'aléatoire que la science accepte aujourd'hui pour décrire au mieux la créativité de la nature. Le recours scientifique est avant tout recours poétique.

Amour

Pour le spectacle *Machine sans cible*, je me suis interrogé sur ce qu'était la nature spécifique de l'amour. On peut y mettre ce qu'on veut, mais l'idée était que l'amour pourrait être un regard « tel quel ¹ » porté sur ce qui nous entoure, en tous cas, au plus proche d'un regard sur les choses telles qu'elles nous apparaissent, déconditionné de tout ce qui serait notre bibliothèque habituelle d'appréhension du monde – bibliothèque construite par nos peurs, nos angoisses, les claques qu'on a reçues... Les relations deviennent probablement passionnelles, parce que les gens ne cessent de projeter sur l'autre leurs peurs, leurs angoisses, leurs désirs, leurs fuites, leurs poursuites, etc. Possiblement, l'amour serait de l'ordre du commencement de la découverte de l'autre « tel quel », déconditionné des relations qu'on a pu avoir à d'autres moments avec d'autres gens. Il y a là une chose qui est très importante, comme une sorte de découverte qui fait écho aux philosophies orientales ².

Dans le même temps, force est de constater que l'amour est plus du côté de la considération que du désir – enfin, pour moi ! Guillaume Rannou, qui fait partie de l'équipe d'assistants sur le spectacle, me parlait du mot *sidérer*, qui vient du latin *siderari*, c'est-à-dire « subir l'influence funeste des astres ». Il disait *désirer* c'est être sans étoile, courir après une étoile absente, et que *considérer* serait être avec son étoile. C'est peut-être très schématique, mais nous nous sommes amusés à placer l'amour du côté de la considération et la passion du côté du désir. Ce sont deux modes de combustion probablement très différents : celui de l'amour semble être assez lent et celui de la passion, au contraire, très rapide, avec des effets de collage, là où l'amour, en fin de compte, serait reconnaître à l'autre son autonomie absolue et commencerait par l'idée que les personnes sont avant tout séparées. La séparation serait finalement

le seul gage que la possibilité d'un amour se développe ³.

Avec *Machine sans cible*, il m'intéressait de m'interroger et d'interroger d'autres sur la nature de l'amour. D'ailleurs l'écriture du spectacle a commencé par un enregistrement avec des gens qui se connaissaient plus ou moins, qui, pendant une soirée étaient censés parler de ce qu'étaient pour eux l'amour d'un côté et l'intelligence de l'autre. C'est évidemment l'amour qui fut le plus à l'œuvre dans cette soirée.

Anthropotechnique

C'est dans le livre de Peter Sloterdijk ⁴ *Règles pour le parc humain* ⁵ que j'ai lu pour la première fois le terme anthropotechnique. Dans ce texte, qui a d'ailleurs suscité un grand débat, il parle de la façon dont les pouvoirs politiques seront amenés à gérer le panel humain, et utilise le terme anthropotechnique. La notion d'anthropotechnique utilise pour l'instant trois instruments : la manipulation génétique ; les substances dites de confort qui sont des modificateurs des fonctionnements du cerveau – cela va des antidépresseurs en passant par un million d'autres substances – et ce qui va être l'hybridation avec l'ordinateur – c'est, disons, tout le courant cybernétique ou même « cyborgien » où les humains, un peu façon manga, vont possiblement être amenés à se mixer avec des ordinateurs.

Il y a plus de 100 000 ans, les hommes préhistoriques ont commencé à créer des outils qui restaient toujours des extensions du corps, à l'extérieur du corps ; la grande nouveauté avec l'anthropotechnique est qu'elle renvoie à l'idée que ces extensions rentrent à l'intérieur du corps humain et passent la frontière de la peau. L'anthropotechnique commence son entrée dans le corps... Cela va très vite et crée de colossales modifications. Il est possible qu'une pyramide des consciences soit en train d'apparaître sous

(1) On pourra consulter sur cette question l'ouvrage de Giorgio Agamben *La communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990.

(2) Voir notamment l'œuvre de Jiddu Krishnamurti, et plus particulièrement, concernant *Machine sans cible*, les livres *L'Éveil de l'intelligence* et *De l'amour et de la solitude*, parus chez Stock.

(3) Sur ce sujet de l'amour, voir *Totalité et infini* d'Emmanuel Lévinas, Le Livre de Poche, coll. « biblio essais », n° 4120, Paris, 1971.

(4) Philosophe, écrivain, essayiste, professeur de philosophie et d'esthétique à Karlsruhe et Vienne, né en 1947, formé à l'école de la phénoménologie, de l'existentialisme et de la théorie critique, Peter Sloterdijk est sans doute aujourd'hui le penseur allemand le plus novateur et le plus expressif.

(5) Peter Sloterdijk, *Règles pour le parc humain*, Éditions Mille et Une nuits, « La petite collection », Paris, 2000.

nos yeux sans que l'on s'en rende compte – c'était l'un des thèmes d'*Anthropozoo*.

Les riches auront plus facilement accès à ces « anthropotechniques ». Aujourd'hui, il existe des associations de mutants – ou plutôt de gens qui s'appellent mutants. Ces gens rédigent des chartes de mutants ; ils pensent qu'à partir de maintenant vont apparaître des types humains différents et essentiellement d'un côté ceux qui seront prêts à faire de grands sacrifices financiers pour que les générations, qui suivent dans leurs familles, soient, « modifiées » et d'autre part les autres, « les victimes », qui feront partie de ce qu'ils appellent le « cheptel ». On voit bien que ce courant de pensée contient certains éléments intéressants et « modernes » comme l'idée d'une non appartenance ou d'une appartenance à ce à quoi on n'appartient pas et en même temps les germes dangereux d'une pensée « néofasciste ». L'idée est que plus on est riche et plus on a accès facilement à des anthropotechniques, plus le champ conscient auquel on a accès est grand. Comme la conscience ne peut être consciente que de ce dont elle est consciente comme opération, cela veut dire que si quelqu'un est porteur de potentiels ou de possibilités que je n'ai pas, de forme de conscience subjective plus élargie que la mienne, je n'en saurais absolument rien puisque, par définition, je ne peux pas être conscient d'une forme de conscience que je n'ai pas. C'est donc une forme du contrôle, déjà existante, mais beaucoup plus poussée, et qui devient exponentielle. La société du contrôle à venir, telle que je l'imagine, sera effectivement de l'ordre du contrôle technique, mais il y aura probablement aussi un contrôle inodore et incolore qui se développera dans la cohabitation de types humains extrêmement différents.

Bégaiement

Pour l'écriture de *Machine sans cible*, je suis parti d'un enregistrement dans lequel des gens tentaient de dire ce qu'était pour eux l'amour. Dans leurs prises de parole, dès qu'ils étaient au cœur de ce qui était pour eux le plus important, ils bégayaient. C'est une chose qui s'est reproduite très souvent.

Plus tard, il me semble avoir glané que le bégaiement, en terme psychique, correspondait à une forme de la violence contenue. Le bégaiement serait peut-être un « symptôme » du rapport à la parole liée à l'amour.

Il m'apparaît plus globalement que le bégaiement nous emmène quasiment au chant, avec l'idée qu'il est possible que les premiers interprètes de théâtre aient été possédés. Comme on le sait, les possédés⁶ perdent une partie

de la dominance de l'hémisphère gauche sur le droit – même si cela n'est pas aussi schématisé. L'hémisphère gauche comme garant de la subjectivité et du logos perd son pouvoir et cependant oblige l'hémisphère droit – sphère du chant – à re-dialoguer avec lui si le possédé veut récupérer la parole. Dans les cérémonies vaudoues et autres, on peut observer clairement que celui qui parle – le possédé – est investi à la fois d'une grande énergie et qu'en même temps il n'arrête pas de bégayer, signe de sa difficulté à se réapproprier les mots. C'est ce bégaiement qui je pense va être retranscrit dans les premiers textes de l'humanité comme *Gilgamesh*, *l'Iliade* et *l'Odyssée*, la Bible, etc. Les premiers textes de l'humanité sont des retranscriptions de récits oraux qui comportent une scansion naturelle, un bégaiement qui devient lors de la retranscription le vers – qui atteindra pour nous son apogée en terme de précision et de cisèlement chez Racine – mais au fond ces textes partent d'une chose très archaïque qui pourrait être la possession. Et jusqu'à aujourd'hui, pour réentendre, le cerveau a besoin qu'il y ait cette scansion, cette versification, pour le réassimiler à du chant – et cela de l'opéra jusqu'au rap. Pour que le cerveau assimile ça à de la musique, à du chant, il faut repasser à travers le logos, vers l'expression de départ, la versification en fait, donc un bégaiement. Il serait intéressant de se demander quel est le rapport entre un possédé qui bégaye et qui nous amène au chant et le fait que quelqu'un qui parle de l'amour se retrouve également dans un bégaiement, quels sont les bugs communs entre celui qui parle de l'amour, celui qui chante et celui qui est possédé. Je pense que c'est une bonne question pour les interprètes...

Chaos

Prigogine⁷ a beaucoup écrit sur les principes créatifs à l'intérieur de la mécanique quantique. Dans son livre *Les Lois du chaos* il parle du fait que l'observateur perturbe ce qu'il observe, il dit aussi qu'aujourd'hui une vision objective du monde n'est plus possible pour les sciences, en tous cas que la mythologie d'une science objective n'est plus possible puisque la subjectivité de celui qui observe modifie la chose observée. Il y a ce principe d'incertitude qui renvoie au fait qu'aucune répétition d'expérience ou de phénomène ne peut être identique, c'est-à-dire que même dans la précision la plus extrême de la reconduction d'un ensemble de phénomènes dans une expérience, il y aura, de toute façon, des principes à l'intérieur qui seront aléatoires. De la même façon qu'un acteur refaisant exactement les mêmes gestes à un moment donné et

(6) Sur le phénomène de possession, nous vous recommandons de visionner le film *Les Maîtres fous* de Jean Rouch, consultable sur Youtube : Les pratiquants du culte Hauka, des travailleurs des régions du Niger venus à Accra, se réunissent à l'occasion de leur grande cérémonie annuelle. Dans la « concession » du grand prêtre Mounbyéba, après une confession publique, commence le rite de la possession. Bave, tremblements, respiration haletante... sont les signes de l'arrivée des « génies de la force ». La cérémonie atteint son paroxysme avec le sacrifice d'un chien qui sera mangé par les possédés. Le lendemain les initiés retournent à leurs occupations quotidiennes.

(7) Ilya Prigogine (1917-2003) : physicien et chimiste belge d'origine russe, prix Nobel de chimie en 1977 après avoir reçu la Médaille Rumford en 1976. Il est connu surtout pour sa présentation sur les structures dissipatives et l'auto-organisation des systèmes, qui ont changé les approches par rapport aux théories classiques basées sur l'entropie.

reparlant de la même façon d'un soir sur l'autre, ne pourra pas – du fait du temps, du monde, de la ville, de la qualité d'observation du public qui, d'un soir sur l'autre, n'est pas la même et de lui-même qui n'est pas exactement la même personne que la veille – reproduire à l'identique ce qui s'est passé une fois précédente, même si le degré de précision est le plus extrême possible. Là je transpose, mais Prigogine définit ça comme étant ces fameux principes chaotiques. Ce qui veut dire qu'il y a dans chaque chose une part de chaos, d'aléatoire et c'est ça qui est la créativité de la nature. La nature crée une structure et comme la nature ne reproduit jamais tout à fait exactement la même chose, de jours en jours, ce type de structure se modifie, et c'est ça qui crée une évolution. Le chaos est donc un principe de vie, un principe déséquilibrant dans des systèmes qui normalement s'équilibreraient et iraient très rapidement tout droit à leur mort.

Dans *Machine sans cible* un personnage s'adresse au chaos comme dans une prière. C'est peut-être la première fois qu'il prie, il n'est pas dans une église et il ne croit pas en une Église, il veut simplement empêcher que quelqu'un qu'il aime meurt, et cherchant un interlocuteur, il appelle le chaos (c'est à ça qu'il croit), parle avec le chaos, et ainsi le chaos devient un principe vital.

Collapsus / Collapsar

Collapsar est un mot qui m'a beaucoup intrigué. *Collapsar*, c'est collapser: s'effondrer sur soi-même mais c'est aussi le terme scientifique pour trou noir. C'est également pour moi une variation: j'ai écrit un spectacle avec les élèves du TNS il y a quelques années dont le titre était *Collapsar*, j'ai tourné un court-métrage, il y a un an qui s'appelle également *Collapsar*.

Je ne sais pas exactement à quoi ça tient, mais, pour beaucoup, ce que j'écris décrit souvent un enfermement et la tentative de certains personnages d'en sortir, ou une forme stéréotypique, ou vraiment un enfermement psychique, voire un enfermement physique comme dans *Anthropozoo* où l'on est carrément dans un sous-sol dont on ne peut pas sortir. Quand j'utilise le mot *Collapsar*, je vois probablement plus un trou noir qui serait une porte de sortie s'ouvrant vers des dimensions autres que quelque chose qui serait la matière qui s'écrase sur elle-même. Je pense que chez moi *Collapsar* renvoie toujours à des choses qui sont une porte de sortie.

Constellation

C'est un mot qui est apparu très récemment dans mon lexique habituel, au moment où je

me suis intéressé aux «constellations familiales» (jusque-là j'ai peut-être dû dire «constellation» dix fois dans ma vie). Bien que j'aie participé à des «constellations familiales», je ne connais pas très bien cette pratique de la médecine trans-générationnelle.

Très rapidement, je peux dire que l'idée de Bert Hellinger⁸, l'inventeur de cette pratique, est de convoquer un groupe de personnes dans un lieu avec un thérapeute – entre chef d'orchestre et thérapeute. Les gens réunis – certains après des années et des années de travail sur eux-mêmes que ce soit psychanalytique ou autre – ont le sentiment de reconduire, de reproduire un comportement stéréotypique qui, pour eux, peut être violent et incompris. Les gens font le récit de leur problème, puis un d'entre eux «commence»: il va dire sur deux trois générations où sont ses parents, ses grands-parents, sa famille globalement, comment ils ont vécu, comment ils sont morts, ce qu'il sait sur deux trois générations. À partir de là commence une sorte de jeu de rôle.

La personne en question est invitée par le thérapeute, à choisir dans l'assistance – parmi ces gens qui ne se connaissent pas – des personnes qui joueront les rôles de son père, de son frère, de sa mère, des vivants et des morts, il faut aussi qu'il choisisse celui qui jouera son propre rôle. Il devra les placer dans l'espace, c'est pourquoi on parle de constellation. À la façon dont les gens ont été placés dans l'espace, le thérapeute doit pouvoir repérer où sont les «déséquilibres». Dans cette technique, on a pu constater, au fil du temps, que se construisait une sorte de cercle de circonvolution: les femmes sont plutôt à gauche qu'à droite, les parents censément sont plutôt dans le dos... il y a donc une configuration «équilibrée» de la constellation et le thérapeute doit pouvoir détecter les points d'achoppements.

Dans cette pratique de la médecine trans-générationnelle, telle que je la comprends, il s'agit de dire que quand quelqu'un vient au monde, il rentre dans un champ morphique informé, dans le champ morphique de la famille. Dans une famille, certains ont eu une mort violente, d'autres ont été exclus, ont eu des difficultés, se sont suicidés... Et naître est comme rentrer dans ce plasma familial et plus ces problèmes familiaux ont été cachés, plus ça agit fortement sur le comportement des vivants qui constituent cette famille, plus ça vient informer un champ de comportement. Et, ce qui est très étrange, c'est qu'en venant au monde, on commence à ré-adopter les modes de comportement de celui qui a été ou exclu ou qui est mort violemment etc. On revit une part de cette chose-là de

(8) Bert Hellinger a fait des études de philosophie, de théologie et de pédagogie.

Après seize ans passés auprès des Zoulous d'Afrique du Sud comme «missionnaire-enseignant», il a développé dans les années 1990 sa propre méthode de thérapie familiale, la constellation familiale. Il s'est ensuite intéressé à la Gestalt, à l'analyse transactionnelle selon les travaux d'Éric Berne.

façon non consciente, on est totalement agi par ce champ morphique et on se retrouve à adopter des types de comportement en face d'une famille qui elle-même a peut-être perdu la mémoire de ce qui a pu se passer deux trois générations plus tôt.

Au final, l'idée de la constellation, après quelques séances ou après un ensemble de séances, c'est la réconciliation d'une certaine manière, c'est une logique de la vie et de la réparation, c'est quelque chose d'extrêmement doux qui est aux antipodes du psychodrame. On ne cherche pas du tout à créer une crise qui serait une façon d'expurger les problèmes, mais quelque chose de l'ordre du dialogue entre les vivants et les morts, entre les vivants et les vivants. Au bout d'un moment la personne retrouve sa place, d'où l'idée de constellation, ce qui signifie qu'il y a un endroit où le placement à un moment donné devient le bon et la personne peut continuer et réapprécier la vie.

Un des thèmes à l'œuvre sur *L'Homme de février* est l'idée qu'une fiction peut induire de la réparation. C'est le travail de Milton Ericson⁹ sur l'hypnose légère conversationnelle. Il proposait à des gens qui étaient dans des malheurs psychiques énormes d'imaginer qu'il y avait quelqu'un à côté d'eux. Il se rendait compte que lorsque les patients imaginaient que quelqu'un était à côté d'eux et commençaient à avoir un dialogue avec cette personne fictive, ils se sentaient beaucoup mieux. Dans un deuxième temps, Milton Ericson raccordait de la fiction vers la vie, en demandant à ses patients de faire le transfert vers une personne existante et petit à petit ils reprenaient goût aux choses et à la vie grâce à de la fiction, d'une certaine manière. Alors je me dis que peut-être lorsque j'écris de la fiction, qu'en étant auteur – donc s'autorisant finalement –, une part de moi cherche à se réparer de quelque chose.

Dissociation / Désynchronisation

Il y a une douzaine d'années quand je me suis retrouvé en face d'interprètes, je me suis confronté à un problème, que moi-même je vivais comme interprète, qui était le fait de ne pas bien arriver à tout faire en même temps: dire un texte, l'interpréter, avoir un imaginaire, avoir une connaissance de l'espace, de son corps, de sa voix, prendre en compte l'espace des autres, le travail des autres. C'est assez colossal comme ensemble de domaines!

Jean Vilar, il me semble, décrit le travail de Daniel Sorano à l'époque au TNP, et il dit: «Je viens d'engager ce type et je ne comprends pas ce qu'il fait... j'ai adoré le voir sur scène mais là, quand il parle et qu'il bouge... ou il

bouge, ou il parle... il se met dans les coins, il fait des trucs très bizarres... je ne comprends pas du tout ce qu'il fait... Pourtant, dix jours avant la première, il explose complètement et ce qu'il fait est absolument majeur¹⁰.» Je pense que quand Sorano bougeait, qu'il cherchait des formes de corps et son rapport à l'espace, il ne pouvait pas parler, donc il marmonnait, et que quand il parlait, finalement, il ne bougeait plus, qu'en fait il commençait à dissocier pour se laisser la possibilité d'être libre dans chaque domaine, exactement comme un percussionniste qui, avec une partition extrêmement complexe, va d'abord dissocier, en travaillant d'abord son charleston, puis son tome, etc., et une fois qu'il aura la maîtrise dans chaque domaine, réassociera et pourra même chanter par-dessus.

Dans *L'Ordalie*¹¹, les acteurs exécutaient des katas de karaté pendant qu'ils jouaient des scènes de comédie. D'un côté, ils faisaient très bien les katas de karaté; de l'autre, ils jouaient très bien les scènes de comédie, mais n'arrivaient pas à faire les deux en même temps. J'ai donc commencé à inventer des sortes de techniques qui me permettaient de traiter une seule chose à la fois, c'est-à-dire que quand je traite le texte, je ne travaille que sur le texte; l'imaginaire, je ne fais que ça, quitte à ce que ça soit des séances de dessin, de danse, de tout ce qu'on veut; quand on travaille sur le corps on ne fait que ça; sur la voix que ça; sur l'espace que ça. On dissocie tout ça et chacun, délestés du fait d'avoir à faire plusieurs choses en même temps, fait des découvertes dans chacun de ces domaines. Maintenant, on filme quasiment tout, il suffit après de re-regarder ensemble, re-visionner, sélectionner. Puis, chaque découverte dans chaque domaine est ensuite réassociée, maintenant je dirais plutôt re-synchronisée. Il y a donc un travail de désynchronisation et un travail de re-synchronisation. Le cerveau fait à peu près le même travail: là, je suis en train de parler, j'ai trois aires qui chauffent du côté gauche – même s'il y a des échanges qui sont nombreux – et si je me mets à chanter, ça va chauffer du côté droit. Chaque domaine – l'analyse des couleurs, des odeurs, du mouvement, etc. – est traité dans des aires du cerveau spécifiques de manière désynchronisée, dissociée, et le cerveau re-synchronise, micronième de seconde après micronième de seconde. Nous avons ainsi la sensation de pouvoir analyser, de percevoir les couleurs, les mouvements, les odeurs, les voix en même temps. C'est un principe avant tout orchestral. La désynchronisation, c'est l'idée qu'on rend à l'acteur la possibilité d'être un orchestre: on lui fait travailler les violons séparément, les percus séparément,

(9) Milton H. Erickson (1901-1980): atteint dès son plus jeune âge d'amusie, d'arythmie, de dyslexie et de daltonisme, puis d'une attaque de poliomyélite à l'âge de dix-sept ans, il sombre dans le coma et se réveille paralysé.

Il fait lui-même sa rééducation en observant sa petite sœur qui apprend à marcher. À 21 ans, il entre en première année de médecine où il découvre l'hypnose.

En 1928, il est médecin et exerce en psychiatrie comme assistant au Rhode Island State Hospital, puis devient chef du service de recherche au Worcester State Hospital dans le Massachusetts, de 1930 à 1934.

En 1934, il est nommé directeur de la recherche psychiatrique au Wayne County Hospital.

De 1939 à 1948, il est directeur de la recherche et de la formation psychiatrique. Erickson a joué un rôle prépondérant dans le domaine du renouvellement de l'hypnose.

L'hypnose ericksonienne, montre que l'inconscient d'un sujet est capable de trouver une réponse personnelle et créative résolvant rapidement son problème.

(10) Jean Vilar cité de mémoire par Gildas Milin.

(11) Premier spectacle professionnel de Gildas Milin (écriture et mise en scène), Théâtre de la Tempête, 1995.

etc. et à la fin on remet tout ensemble. Cette façon de travailler donne beaucoup plus de liberté, beaucoup plus de déconditionnement, permet un réexamen de la pratique et évite de tomber dans beaucoup des pièges ou clichés de la ruse de l'acteur. La désynchronisation rend toute ruse impossible.

Écart

Être sans écart serait dur pour moi, notamment sur la question de la mise en scène, ce serait être dans ce que j'ai appelé parfois la «vision visionnante»: tu sais ce qu'il y a à faire, à jouer, tu as des visions et tu demandes à une équipe d'être soumise à cet ensemble de visions, d'être finalement des exécutants. Travailler de cette manière ne m'intéresse pas parce que prêter sa «virtuosité», qui n'est qu'une forme de ruse ou de fuite, à la vision d'un seul, «le metteur en scène», annihile complètement la part de créativité de l'interprète.

Il y a une source au départ de l'écriture, ce peut être une grande joie ou une grande peur ou une grande interrogation ou tout ce qu'on veut, et de cette interrogation initiale s'écrit un texte qui devient une sorte de négatif – comme dans un principe photographique. Les interprètes seront le révélateur pour revenir à un positif. Le positif étant sans aucune vision, il s'agit simplement de se prêter la possibilité de regarder les acteurs faire à partir du texte dans des dispositifs, et de se dire: «Mais bien sûr!». Ce qui me permet de renouer en terme positif avec l'origine de l'écriture – qu'évidemment j'ai totalement oubliée –, c'est créer des dispositifs qui me permettent d'être complètement éloigné des images qui auraient pu me venir au moment de l'écriture. C'est regarder les interprètes sans images.

Entropie / Néguentropie

Il est extrêmement complexe de faire le tour de ce que serait l'entropie, d'autant qu'il y a de grosses divergences, mais pour faire simple, de ce que j'en comprends, ce serait l'augmentation du désordre dans un système. En gros c'est le vieillissement, c'est-à-dire la détérioration d'un système. Prenons un corps humain, il est informé et il est entropique. Son information va se détériorer à mesure qu'il va vieillir. Vers 25 ans, on subit une entropie qui va nous mener, tranquillement ou non, à la mort, à la fin totale des échanges énergétiques à l'intérieur de cette structure, de ce corps. L'entropie, c'est ça.

Ce qui est étrange, c'est que selon la façon dont les uns et les autres vont vivre, ils vont être capables de créer disons, des machines néguentropiques, c'est-à-dire des systèmes qui dans

leurs corps vont lutter contre l'entropie, et je crois comprendre que tout ça est extrêmement variable. C'est un rapport au déséquilibre, à la mobilité qui va créer de la néguentropie, de la lutte contre la détérioration et l'augmentation du désordre. Je crois que dans le second principe de la relativité restreinte, je ne sais plus, il est dit, en terme dynamique, que des systèmes à l'équilibre génèrent leur propre mort. Par exemple, si on prend tant de mètres cube d'eau et que l'on fait une flaque gigantesque, elle va croupir très vite et générer sa «mort», mais si on prend le même volume d'eau et que l'on crée un courant, comme celui d'une rivière par exemple, elle va créer une machine néguentropique qui va lutter contre la détérioration du système et cette eau va «vivre», peut-être même créer de la vie. Dans nos vies, on est tenté par le confort, par l'augmentation de l'équilibre, qui finalement générerait notre mort alors que l'on cherche l'inverse. J'imagine qu'on a aussi besoin du confort, mais comment introduit-on aussi dans ce confort, dans cet équilibre, des zones de mobilité et de déséquilibre qui sont le signe de la vie?

Je me souviens de conversations avec Lowenstein¹², un addictologue français, que j'interrogeais sur les gens qui ont été addicts à certaines substances et qui ont fait un sevrage sec – plus de substances, plus de cigarettes, plus d'alcool, etc. Il me disait que ce sevrage était une autre forme d'addiction. C'est-à-dire que si une mémoire de telle ou telle substance s'est inscrite au niveau émotionnel, elle sera toujours là, elle ne s'effacera pas, et faire un sevrage sec par la volonté va être, «extrêmement violent»: c'est une chose qui fait possiblement autant de mal au cerveau que le fait de prendre une substance de façon compulsive. Il disait qu'au fond ce qui compte, c'est la douceur. Il disait également: si l'on a inscrit ces mémoires, de plaisir notamment, qui *a priori* ne partiront pas, il faut pouvoir de temps en temps, faire la bringue, s'autoriser quelques cigarettes, mais si c'est dans un système déséquilibré, si effectivement la personne fume deux paquets de cigarettes ou boit quinze litres de bière tous les jours, elle recrée un système équilibré qui de toutes façons la conduira plus rapidement vers sa mort¹³.

Fragment / segment

Ça vient directement de Marie-José Mondzain, du cœur de l'association Sans cible¹⁴. Elle en avait parlé très précisément et c'est une chose que j'ai ensuite mise à l'œuvre dans l'écriture même. Elle disait que notre monde a compris le caractère moderne de la fragmentation,

(12) Spécialiste des addictions, William Lowenstein est fondateur et directeur de la clinique Montevideo à Boulogne-Billancourt, spécialisée dans la recherche et le traitement de la dépendance.

Il est l'auteur de nombreux ouvrages relatifs à la dépendance.

(13) Les pièces *Anthropozoo* et surtout *L'Homme de février* traitent notamment de l'addiction (Actes Sud-Papiers).

(14) Cf. *Produire la création*, éditions Noÿs, juillet 2007, p.80.

sachant que le fragment serait un morceau sans début et sans fin et qui permettrait, comme au cinéma, de laisser du hors champ. Il y a un fragment qui n'a ni début ni fin, puis un autre fragment qui n'a ni début ni fin, et donc dans les « entres » il y a quelque chose que l'on ne sait pas et qui laisse la possibilité au spectateur de reconstruire ou de recomposer dans le hors champs quelque chose qui serait du lien. Ayant compris ça, le capitalisme archaïque, avec sa force de digestion des concepts, s'est dit qu'effectivement fragmenter était moderne, mais il a plutôt fabriqué des segments, c'est-à-dire des choses qui ont vraiment un début, un milieu et une fin et qui viennent se coller autour des objets commerciaux. Par exemple on fait un film et il y a autour du film un nombre de segments inouï, ça va des *making off* en passant par tout l'attirail des t-shirts, des albums, etc. Ce sont autant de segments qui ont un début, un milieu et une fin. Il y a une grosse différence entre fragment et segment, les segments seraient des bouts cohérents qui ressemblent à des fragments au service on va dire de la rentabilité. Les fragments seraient plus inquiétants en ce qu'ils laisseraient un hors champ, une incertitude et une liberté au spectateur. Il y a deux écoles, une où l'on essaye de rendre de la liberté au spectateur, qui serait plutôt celle du fragment, et une autre qui serait au contraire de le capturer, de le capter, de le divertir fondamentalement et d'en faire un hyper consommateur¹⁵.

Hasard

Dans *Machine sans cible*, le personnage de Rodolphe¹⁶ dit qu'il ne croit pas au hasard mais qu'il croit à l'aléatoire, à des principes aléatoires, créatifs qu'il ne lie pas au hasard. Hasard renvoie beaucoup à « ça s'est fait par hasard », c'est-à-dire sans qu'il y ait une information qui circule. Il me semble que les phénomènes aléatoires apparaissent à partir d'un ensemble de facteurs, d'une infinité de facteurs qui sont de l'information et qui permettent l'émergence d'un phénomène disons aléatoire ou chaotique, là où communément le hasard semble dire « ça n'a pas de sens », « ça arrive sans qu'il y ait de sens ». Ce personnage dit qu'il croit à l'aléatoire mais qu'il ne croit pas au hasard, il éprouve le besoin de faire une petite distinction, une toute petite différence entre les deux.

Intuitions fondamentales

La première personne que j'ai entendu dire « intuition fondamentale » avait l'accent new-yorkais, c'était Stuart Seide, quand j'étais au conservatoire. L'intuition fondamentale, c'était

étrange... une sorte de truc où il y a une intuition qui fonde quelque chose de la scène que tu travailles ou de la pièce qu'on est en train de monter, et cette chose-là est imprédictible, elle apparaîtra à tel moment ou pas.

Plus tard, des gens qui s'intéressent à ce que pourrait devenir une cybernétique ou une intelligence artificielle, m'ont dit que la grande tentation est d'arriver à des ordinateurs qui seraient intuitionnels, qui arriveraient à produire non pas des résultats mais des intuitions. Pourquoi? Parce que intuitionner, c'est un calcul qui est archi colossal! Einstein qui travaillait tous les jours, dix heures par jour, qui rêvait beaucoup, qui imaginait beaucoup faisait 60-70% de ses découvertes en allant se raser, au moment où il lâchait l'énoncé conscient du travail permanent, au point qu'à la fin de sa vie il avait peur d'aller se raser, on comprend pourquoi. C'est comme l'histoire de l'arc, il y a un certain nombre de facteurs pour l'énoncé conscient – où est-ce que je mets les pieds, où est-ce que je regarde, comment je me tiens, etc. l'intuition c'est l'intervalle entre le résultat et la préparation. Ça a beaucoup à voir avec le fait de se diriger, comme on dit « je sens que c'est plutôt par là », c'est ça en fait les intuitions fondamentales. C'est partagé par des gens qui souvent sont sous le regard des autres – que ce soit les pratiques scientifiques, sportives ou artistiques – qui sont un peu forcés, qui sont un peu dans la force des choses, et qui sont souvent obligés de réexaminer leur pratique pour pouvoir évoluer et avancer. Force est de constater qu'ils ont toutes sortes de minis Euréka; que ce soit un acteur qui d'un seul coup a la chaire de poule parce qu'il comprend comment il va pouvoir interpréter le rôle et que c'est vraiment une intuition très sensible ou que ce soit un scientifique qui fait: « ça y est! Je viens de faire une grande découverte! » ou un sportif qui a répété les mouvements inlassablement et qui au moment de marquer un but fait juste légèrement différemment parce qu'il intuitionne que ça peut se passer autrement. Dans tout ces cas il y a des sortes de minis Euréka qui sont des intuitions dites fondamentales.

Multidimensionnel

C'est un terme issu de la mécanique quantique et je ne sais pas précisément ce qu'il veut dire, je l'utilise comme un recours poétique. Si l'on se réfère à la mécanique quantique: puisque les lois de cohérences qui régissent l'infiniment petit ne semblent pas du tout les mêmes que celles qui régissent notre échelle et qu'en même temps ces deux mondes ne sont pas exogènes mais se constituent l'un l'autre, les scientifi-

(15) Cf. *La Représentation*, association Sans cible, éditions de l'Amandier, Paris, 2004, p. 2-3.

(16) Personnage qui à la création à Avignon se nommait Xavier.

ques ont commencé à imaginer qu'il y avait des ponts dimensionnels entre ces deux cohérences. L'idée est qu'il n'y a pas seulement quatre dimensions, mais jusqu'à à peu près onze. Il y a ceux qui développent la théorie du tout qui rend compte du fait que nous serions peut-être dans une sorte de multiplex dimensionnel, et celle de ceux qui émettent l'hypothèse qu'il y aurait une infinité de dimensions.

Quoi qu'il arrive, quoi qu'il en soit et qu'on en sache plus un jour ou pas forcément, l'idée d'un multiplex dimensionnel est extrêmement poétique. L'idée que je sois là, en ce moment, dans un réel qui n'est peut-être qu'un hologramme à quatre dimensions, une ombre portée de ce qui se passerait dans des dimensions plus fondamentales, qu'une partie de moi est ici, dans le réel, et qu'une autre partie de moi est peut-être sur un autre plan en train de regarder ce qui est en train de se passer, sous d'autres formes et cela pratiquement à l'infini, est extrêmement poétique. Pour quelqu'un comme moi, qui peut parfois avoir le sentiment d'être enfermé, il est agréable de se dire qu'il y a peut-être une part de soi qui passe son temps à voyager sur des plans dimensionnels différents et qui n'a pas forcément besoin de « mourir ». Cette théorie des multi-dimensions ouvre de plus grandes possibilités que le réel basique, c'est une réalité poétique, une sorte de porte de sortie qui est peut-être aussi une considération de ce qu'est le réel. Sans parler du fait que la mort du corps physique ne coïncide pas exactement avec la mort tout court, que l'âme, la conscience, notre potentiel électrique, notre énergie, en tout cas ce qui nous anime, va forcément quelque part au moment où l'on meurt. La question c'est de savoir où va cette énergie qui nous anime – et elle va quelque part – et ensuite si elle conserve une part de l'information de la vie qu'on a eue. Tout ça c'est du recours poétique.

Sensible / Sans cible

Sans cible, comme absence de cible, c'est le titre de la pièce... C'est lié à l'idée que quand les interprètes – mais aussi les gens dans leur vie – produisent du sens, ils ne le font pas sur un mode définitionnel, mais – j'en ai toujours eu l'impression – avec les cinq sens. L'acteur qui commence à jouer est dans un mode sensible, avance, produit du sens, il ne cherche pas spécialement à nous expliquer ce qu'il est en train de faire, il ne dit pas « regardez comme je joue exactement ça ou ça ou ça », mais s'implique dans une direction. Et, lorsque l'acteur arrive à nous donner le sentiment que le point de visée n'est pas un point mais une infinité de points, comme un horizon ou même comme

un ensemble d'horizons qui irait dans tous les sens, en général, ça me passionne complètement. J'ai vraiment l'impression d'être dans le présent du temps de la représentation. Ne pas savoir où l'on va, laisser la possibilité de cette incertitude de la direction, cette mobilité, c'est passionnant. J'ai l'impression que l'on avance, qu'il se produit des choses dans nos vies, à partir du moment où l'on se dirige sur un mode qui est sans but, où l'on cesse d'être idéologues de nos propres vies. Au théâtre, selon moi, c'est lorsqu'on est dans cette absence de cible, que ça n'est pas enfermé et que l'on n'enferme pas les spectateurs en leur disant ce qu'on veut leur montrer, qu'il se passe des choses et que ça devient vivant. Ce que repèrent les spectateurs, les endroits d'impacts, c'est leur affaire.

Donc sans cible, *Machine sans cible*, renvoie aux interprètes comme étant des machines sans cibles mais aussi aux être vivants, renvoie également à l'idée que l'on peut être sans but, que l'on peut, d'une certaine manière, avoir une visée sans but, et c'est en général là que ça devient passionnant.

Il y a aussi, dans *Machine sans cible*, une machine, qui est un robot, un générateur numérique aléatoire. Ce générateur numérique aléatoire a été créé pour être le plus autonome possible, le plus indépendant possible pour suivre un parcours qui serait le plus chaotique possible. On ne peut pas prédire quels seront ses déplacements, c'est une machine qui est dans l'absence de cible, on ne sait pas où elle va, elle a un moteur aléatoire, donc c'est une machine qui a été conçue pour être la moins sujette possible aux informations externes même si elle est en partie et inévitablement informée par l'extérieur.

Dans la fiction, j'utilise, en terme poétique, le résultat d'une expérimentation qui a réellement eu lieu autour de cette machine – on peut la mettre en crise, la critiquer tant que l'on veut¹⁷. On s'est rendu compte que des oiseaux qui étaient conditionnés à cette machine et qui la prenaient pour leur mère, attireraient le robot : quand ils étaient présents dans un espace X où se trouvait la machine, passé un certain temps, la machine se déplaçait vers les oiseaux. Ce n'était pas le cas quand les oiseaux n'avaient pas été conditionnés. La machine se déplaçait 2,5 fois plus souvent vers les poussins qui avaient développé une affection particulière pour elle en ayant été conditionnés, que vers ceux qui ne l'étaient pas... Ainsi, l'horizon sans cible, sans but, de cette machine était-il l'amour? Est-il possible de dire que ce qui nous propulse vers l'avenir et nous permet de produire du sens, est l'amour? Une analyse

(17) Cette expérimentation est celle qu'a menée René Péoc'h, auteur d'une thèse de médecine sur la psychokinèse en 1985, sous la direction de Rémy Chauvin à l'université de Nantes, sur la capacité des poussins à influencer le comportement statistique d'un robot, le tychoscope (Générateur Numérique).

poussée de cette expérience pourrait devenir problématique. Son utilisation ne pourrait-elle pas devenir très rentable ?

Texteur

La première fois que j'ai entendu dire «texteur», ça venait de Stuart Seide. Il disait acteur et texteur pour signifier quelqu'un qui prend en charge le texte, et quelqu'un qui prend en charge le jeu –sans forcément qu'il y ait une corrélation précise entre les deux. Pour moi ça a été un outil de travail très important. Par la suite, avec les acteurs nous avons créé des dispositifs et des techniques qui leur permettaient de s'occuper complètement de l'espace ou de leur corps ou de ci ou de ça, pendant qu'un texteur disait le texte pour eux, comme une voix off. Le texteur accompagne l'acteur et selon la façon dont il l'accompagne à la voix, une perturbation se crée et vient créer chez l'acteur des modifications dans son jeu avec le corps ; inversement, le corps de l'acteur se modifiant modifie aussi le texteur. Il s'agit d'un système de désynchronisation et d'entraide, le texteur est un «hyper souffleur», quelque chose comme ça. L'interprète crée des formes de corps qui sont à la fois associées au texte et en même temps qui sont totalement libérées puisqu'il peut prendre des formes de corps extrêmement complexes, si il n'avait pas cette liberté, il rentrerait plus facilement dans le champ du cliché parce qu'il faudrait qu'il parle en même temps qu'il cherche ses propres formes de corps.

Pour quelques interprètes, il est difficile de comprendre pourquoi ils travaillent de façon dissociée ; certains ont l'impression qu'on leur vole leur voix, leur texte ou une part de leur créativité dans ce champ-là, puis, petit à petit, se rendant compte de la liberté que ça leur offre et sachant qu'au final les différents champs de la pratique seront réassociés et que ce seront eux qui diront le texte, ils sont, en général, plutôt contents, parce que cette façon de travailler est dix fois plus douce et dix fois plus créative.

Tramage

C'est un terme que j'utilise beaucoup... Je pense qu'il renvoie également à l'idée des multidimensions ; à l'idée que dans une chose il y en a une autre et une autre et une autre, etc., comme un tissu. Il me semble que dans l'écriture elle-même des choses se trament les unes dans les autres. Dans *Anthropozoo*, des scènes se jouaient en simultané sur le plateau mais sensément dans des espaces différents. On voyait Anna au premier plan en train de vivre quelque chose dans un espace X et puis dans

son dos, dans un second espace, l'ensemble des femmes vivaient autre chose –deux plans tramés l'un dans l'autre en fait – mais il y avait un *continuum* et les spectateurs pouvaient faire le montage sur un mode inédit. J'ai l'impression qu'il y a quelque chose qui rend compte du monde là-dedans.

Transmission / pédagogie

Depuis plus de dix ans maintenant, j'enseigne, et j'en ai vraiment le goût. J'ai moi-même fait le conservatoire et, si je n'avais pas fait cette école, je n'aurais probablement pas fait de théâtre. J'ai voulu quitter cette école, j'avais de bonnes raisons d'en partir –ma timidité, un certain nombre d'inaptitudes et de symptômes qui faisaient que je pensais ne pas pouvoir faire ce métier –et Philippe Adrien m'a retenu, il m'a totalement autorisé, délesté, me disant que je n'avais plus d'obligation de monter sur scène et que je pouvais errer dans les couloirs. Tout a commencé là avec quelqu'un qui m'a autorisé, il m'a transmis quelque chose.

Plus tard, j'ai eu le sentiment de comprendre que ce qui se transmet entre artistes ce ne sont ni des techniques, ni des styles, ni des façons de faire, mais plutôt ce que j'appellerais un degré d'exigence. On croise quelqu'un à un moment donné qui a un tel degré d'exigence dans sa pratique que ça nous donne le goût de prendre le relais dans l'exigence. J'ai été extrêmement influencé par beaucoup de gens, notamment beaucoup de metteurs en scène, influencé dans ce que je considérais chez eux comme une forme d'exigence, en me disant que j'aimerais bien continuer. Le goût de transmettre m'est venu naturellement, d'une certaine manière je rends ce que l'on m'a prêté.

Après il y a la responsabilité, tu réponds en ton nom de quelque chose que tu portes et qui a été possible parce que quelqu'un a fait la même chose pour toi. C'est un relais : outiller de jeunes élèves pour qu'eux-mêmes puissent dire «En mon nom je réponds de ce que je trafique». Ça me semble important, et déterminant pour ce que seront le théâtre, l'écriture, le cinéma de demain.

ANNEXE 9 – AU LECTEUR

Des êtres humains sont là, capables d'avoir une visée ou un ensemble de visées sans but. Entre nous, on parle de l'amour, de l'intelligence, de la nature de ces qualités, de leurs écarts, de leurs rapports. Comment produire, entre les personnages d'une fiction, dans le texte écrit comme dans la mise en scène, du sens qui ne soit pas défini, arrêté mais multidirectionnel, sans cible? Si je ressens de plus en plus que le texte écrit et le texte mis en scène sont séparés comme des lignes parallèles qui avancent l'une à côté de l'autre ou dans des espaces lointains, se croisant parfois, mais plus par accident que par nature, cette étrangeté, qui lie et écarte ces deux formes spécifiques, n'empêche ni les accords, ni les échos, ni les coïncidences, ni les tramages, ni la volonté d'agencer un certain nombre de signes communs à l'écrit et à la représentation.

Par exemple, j'ai été attaché ces dernières années à commencer le travail avec les interprètes en ayant le moins possible de "visions préexistantes, surplombantes" auxquelles l'équipe du spectacle comme moi-même seraient soumis – de façon à mettre en jeu le texte à partir de ce qui était "réellement vu" avant de projeter quoi que ce soit sur les personnes et sur le plateau. Ici, cette préoccupation m'a amené à ne garder que peu de didascalies et à ne pas donner idée de ce qui se passait sur le plateau au moment de la création, offrant, je l'espère, un hors champ pour l'imagination du lecteur comparable au vide qui était notre base de travail de répétition.

Ensuite, le texte écrit a, j'en répons, une ponctuation bien étrange, singulière, et ne comporte, par exemple, aucun point. Pourquoi? S'il est acquis, comme convention, que le point permet au lecteur de comprendre qu'on est arrivé quelque part et qu'il est temps de "fermer le sens" avant de repartir, je ne vois pas comment laisser un seul point alors que je "n'entends" jamais "la fin du sens", pas même à la fin d'une représentation. Le sens s'arrête-t-il même à la fin d'une vie? Ça me semble suffisamment incertain pour préférer quelques espaces entre les mots, entre les phrases, correspondant plutôt à des respirations, des suspens, des vides.

Après, les passages de texte "non attribués", pas même à une voix, ne sont pas tout à fait des chœurs mais des sortes d'ensembles. Ils sont à imaginer dits ou chantés par tous les acteurs, tous prenant en charge, ensemble, une partie du texte ou chacun disant ou chantant quelques mots, phrases, avant de laisser la suite à un autre. On pourrait appeler ces passages: "poèmes" ou "expressions d'un impératif collectif".

Enfin, toutes les "sautes" ou "décohérences" apparentes rappellent que le texte, même s'il est assez linéaire, est aussi, parfois, une compilation de fragments qui n'ont pas tout à fait de début et pas tout à fait de fin et, entre lesquels, chacun, lisant, peut recomposer une cohérence secrète.

Gildas Milin

in *Machine sans cible*, éditions Actes Sud-Papiers, Arles, 2007, p. 5-6.

ANNEXE 10

dé té dé té dé dé dé té détérioration
 dé dé té dé dé té
 dé dé té
 on té on dé on
 dé
 dé té dé té dé dé dé té détérioration
 dé dé té dé dé té
 dé dé té
 on té on dé on
 dé -té -rio -ra -tion
 on peut tout à fait parler de détérioration
 au sens où l'information diminue
 la qualité de l'information diminue par manque de lumière
 de clarté
 de connexions lumineuses
 elle a commencé
 c'est le lieu de la détérioration
 au début ton corps fabrique tout ce qu'il faut à profusion
 ta peau à profusion l'information ne manque pas
 tes yeux voient bien
 tes oreilles entendent presque tout parfaitement
 si tu ne manges pas ça n'a pas d'importance
 si tu manges trop
 ça n'a pas d'importance ce que tu manges
 n'a pas d'importance et doucement
 tout
 tout
 tout tout tout ce tout de tout ce tout ment tout dou
 tout doucement dans ce processus de
 détérioration de l'information
 dou dou tout ment dou tout dou tout dou
 tout va doucement
 doucement tout ça va commencer à prendre de l'importance
 tu vas commencer à voir moins précisément il y en a
 qui voient très bien de loin d'autres seulement de près
 d'autres rien du tout

in *Machine sans cible*, éditions Actes Sud-Papiers, Arles, 2007, p. 31-32.