

PIÈCE IDÉIMONTÉE

Les dossiers pédagogiques
« Théâtre » et « Arts du cirque »
du réseau Canopé

N° 201 - Mars 2015



I D E M



LILLE THÉÂTRE
DU NORD
TOURCOING ÉCOLE DU NORD
CAN Lille Bourcoing
Nord - pas de calais
direction christophe rauch

CANOPÉ
ÉDITIONS

AGIR



PIÈCE [DÉ]MONTÉE

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau Canopé

N° 201 - Mars 2015

Création collective Les Sans Cou

Mise en scène : Igor Mendjisky

Texte : création collective

Costumes : May Katrem

Scénographie : Claire Massard

Distribution : Clément Aubert, Raphaèle Bouchard,
Romain Cottard, Yedwart Ingey, Paul Jeanson,
Imer Kutllovci, Arnaud Pfeiffer, Esther Van Den Driessche

Régie générale et création lumières :
Stéphane Deschamps

Régie vidéo : Yannick Donet

Animation 2D : Cléo Sarazin

Au Théâtre du Nord [L'Idéal à Tourcoing]
du 12 au 21 mars 2015

Retrouvez sur reseau-canope.fr/crdp-paris/
l'ensemble des dossiers « Pièce [dé]montée »

Directeur de publication

Jean-Marc Merriaux

Directrice de l'édition transmédia et de la pédagogie

Michèle Briziou

Directeur artistique

Samuel Baluret

Comité de pilotage

Bertrand Cocq, directeur du Canopé de Paris

Bruno Dairou, délégué aux Arts et à la Culture de Canopé

Ludovic Fort, IA-PR lettres, académie de Versailles

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé, conseiller Théâtre,

délégation aux Arts et à la Culture de Canopé

Patrick Laudet, IGEN Lettres-Théâtre

Marie-Lucile Milhaud, IA-IPR lettres-théâtre honoraire

et des représentants des Canopé académiques

Auteurs de ce dossier

Clémentine Travet, professeure de lettres classiques

Expertise pédagogique

Marc Fesneau, IA-IPR lettres

Directeur de « Pièce [dé] montée »

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé, conseiller théâtre,

département Arts & Culture

Secrétariat d'édition

Sylvie Prieux, Canopé de l'académie de Lille

Mise en pages

Sylvie Prieux, Canopé de l'académie de Lille

Conception graphique

DES SIGNES studio Muchir et Desclouds

Photographies de page de couverture

Répétitions au Théâtre du Nord (L'Idéal à Tourcoing)

février 2015

© Simon Gosselin

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-240-03604-9

© Canopé-CRDP de l'académie de Lille-2015

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris) constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Remerciements

Mes remerciements chaleureux à Anne Coiseur et au Théâtre du Nord pour leur confiance et leur soutien, à Igor Mendjisky pour sa collaboration active, aux Sans Cou pour m'avoir accueillie lors des répétitions et m'avoir fait partager de très beaux moments (Clémentine Travet).

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 de l'auteur et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

SOMMAIRE

5 Édito

6 AVANT DE VOIR LE SPECTACLE LA REPRÉSENTATION EN APPÉTIT!

6 Un titre mystérieux, *Idem* : quel est son sens ?

7 Influence et inspiration : pourquoi l'identité ?

10 L'intrigue de la pièce *Idem* : du fait d'actualité
à la quête de soi

12 Un personnage mystérieux : Gaspard Kasper

13 Origine du projet : « Faire du théâtre ensemble... »

14 Un théâtre de bande

17 APRÈS LA REPRÉSENTATION PISTES DE TRAVAIL

17 Pour une remémoration collective

20 La dramaturgie des Sans Cou

24 Le processus de création des Sans Cou

29 ANNEXES

29 Annexe 1. *La Vocation de Saint-Matthieu*

30 Annexe 2. *J'ai couru comme dans un rêve* [teaser]

31 Annexe 3. Questionnaire

32 Annexe 4. Interview d'Igor Mendjisky

34 Annexe 5. Entretien avec Paul Jeanson

36 Annexe 6. Schéma narratif

37 Annexe 7. *L'Odysée*, extraits

39 Annexe 8. *Idem*, scène 3

40 Annexe 9. *Les Quatre sans-cou*, Robert Desnos, 1934

41 Annexe 10. Quelques exemples d'organisations collectives

42 Annexe 11. *Portrait des époux Arnolfini*

43 Annexe 12. Références dramaturgiques et littéraires

45 Annexe 13. Corrigé de l'exercice

46 Annexe 14. *Idem*, scène 4

48 Annexe 15. Les Sans Cou : le processus de création

50 Annexe 16. Références culturelles et littéraires

« On rencontre, on connaît des jeunes gens, ils sont acteurs ou metteurs en scène. On les suit, on attend, on traque la promesse d'un spectacle qui, on l'espère, sera le signe d'une aventure singulière. Et puis un spectacle arrive et c'est là. La promesse porte ses fruits et l'on regarde, par la magie d'un spectacle la naissance d'une équipe, d'un metteur en scène, d'un univers. » Christophe Rauck

Après *J'ai couru comme dans un rêve* Les Sans Cou proposent au public leur nouvelle création *Idem*, comme un pendant à *J'ai couru*, comme une deuxième étape de réflexion au plateau.

Ils se sont interrogés sur la mort et sur ce qu'ils attendaient de la vie ; ils se questionnent aujourd'hui sur ce qu'ils sont, sur leur identité, et tout ce que cette idée peut projeter comme peurs, angoisses, incertitudes et doutes pour l'individu au sein de la société en crise.

Dans *Idem*, le spectateur assiste à une prise d'otages dont le choc rend amnésique un des comédiens. Cet effacement des souvenirs sera le point de départ d'une quête identitaire généralisée, dans laquelle les comédiens nous entraînent d'un espace-temps à un autre avec urgence, toujours.

Questionner la thématique de l'identité [en trois mouvements : identité individuelle, identité dans le groupe et identité artistique] de l'origine à la mise au plateau, découvrir le fonctionnement de ce collectif sont autant de pistes abordées dans la première partie pour préparer la venue au spectacle.

Ce dossier permettra dans la deuxième partie de s'interroger sur les caractéristiques de la dramaturgie des Sans Cou et les grandes étapes du processus de création.

AVANT DE VOIR LE SPECTACLE LA REPRÉSENTATION EN APPÉTIT !

UN TITRE MYSTÉRIeux, *IDEM* : QUEL EST SON SENS ?

Demander aux élèves de faire des recherches sur l'origine du mot « *Idem* ». Réfléchir sur les liens entre le sens latin et le sens français. Quelles questions pose le titre ?

La définition du mot « *Idem* » est « De même/pareillement ». Il permet d'éviter une répétition.

L'origine du mot est latine. « *Idem* » en latin fait partie de la classe des pronoms adjectifs. Ce mot précise le sens d'un mot en marquant la répétition ou l'idée de permanence :

- adverbe : en même temps, aussi ;
- pronom : *idem venit*, le même (homme) vient ;
- adjectif : *eadem templa*, les mêmes temples.

Il forme l'étymologie du mot de latin post-classique *identitas* dans le but de créer le mot « identité ».

On peut élargir le champ en réfléchissant sur la traduction du mot latin *idem* en français, « le même », qui est :

- soit un élément de renforcement après un nom ou un pronom réfléchi : « je suis moi-même » ;
- soit un adverbe : « même l'homme robuste faiblit ».

On peut insister sur deux points essentiels après avoir effectué les différentes recherches. Le mot *idem* en latin semble renforcer l'identité et le caractère unique du sujet notamment dans l'expression « le même homme ». Le mot désigne et affirme l'idée d'identité. On peut aussi réfléchir sur le deuxième sens d'*idem* qui peut signifier « en même temps ». *Idem* dans cette expression sous-entend l'idée de répétition – le fait que l'homme n'a pas changé « il est le même homme ». Le sens de l'adverbe insiste sur la notion de constance et de répétition qu'on retrouve dans la signification de *idem* (« le même ») en français. Ainsi, on peut élaborer avec les élèves des hypothèses quant à la signification du titre et questionner l'horizon d'attente des élèves : est-on toujours le même ? Est-on alors le même tout le temps ? Est-on unique ? Cherche-t-on à rester unique ?

Montrer le tableau *La Vocation de Saint-Matthieu* de Le Caravage (voir « Annexe 1. *La Vocation de Saint-Matthieu* », page 29). Il a inspiré le metteur en scène Igor Mendjisky. Pourquoi ? Quel est le lien avec le titre et le sujet de la pièce ?

La Vocation de saint Matthieu a été peinte par Le Caravage en 1600 et est actuellement exposée à l'église Saint-Louis des Français à Rome. Elle a été source d'inspiration du projet pour Igor Mendjisky, metteur en scène de la compagnie Les Sans Cou. En effet, Matthieu est choisi et désigné par le Christ qui donnera un autre sens à sa vie. Cette influence est marquée par le traitement de la lumière (la fenêtre en haut à droite illumine Matthieu). L'idée que l'homme seul n'est pas maître de sa vie, que les événements vécus sont le résultat de plusieurs influences ou rencontres, qu'une identité se construit à partir de tous ces éléments illustre les envies des Sans Cou

à porter au plateau ces questions de l'identité. L'ignorance, l'innocence et la crédulité de Matthieu se retrouvent dans l'intrigue de la pièce quand le héros amnésique cherche à retrouver qui il est et ce qu'il est. Tous autour de lui (même le spectateur) ont la préscience de sa vie sans que celui-ci ne le sache explicitement.

INFLUENCE ET INSPIRATION : POURQUOI L'IDENTITÉ ?

Le sujet de l'intrigue est la quête de l'identité. La compagnie a eu envie de travailler sur cette question. Dans *J'ai couru comme dans un rêve*¹ (voir « Annexe 2. *J'ai couru comme dans un rêve* (teaser) », page 30), les acteurs de la compagnie Les Sans Cou se sont interrogés sur leur présence sur terre, sur « leur volonté d'essentialiser le temps de vie ». Ils ont trouvé « quelques envies de vie et de théâtre »² en créant le spectacle. L'idée d'interroger l'identité découle de ces premiers questionnements et s'est peu à peu imposée à eux. Après avoir tenté de répondre à « pourquoi sommes-nous sur terre » (*J'ai couru comme dans un rêve*), ils cherchent aujourd'hui à répondre à la question « qui sommes-nous ? ». Ces deux questions se suivent comme une évidence selon Igor Mendjisky, le metteur en scène. *Idem* serait donc le pendant de *J'ai couru comme dans un rêve*, les deux pièces formant un diptyque existentiel.

De plus, plane sur le travail des Sans Cou l'influence de Wajdi Mouawad, qui aborde dans ses créations la question de l'identité³. Igor Mendjisky a participé à sa dernière création, *Littoral*, en 2007. Il l'a ensuite invité au festival d'Avignon en 2008.

¹ *J'ai couru comme dans un rêve*, création collective Les Sans Cou (2011-2013-2014, Théâtre de l'Atalante – TGP St Denis – Tournée) - Projet soutenu par ARCADJ et la Mairie de Paris.

² Entretien avec Igor Mendjisky, août 2014.

³ *Seuls* de Wajdi Mouawad, extrait vidéo, <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Seuls/extraits/>.



La Vocation de saint Matthieu, Le Caravage, Merisi da Caravaggio Michelangelo [v 1571-1610]
Chapelle Contarini : Italie, Rome, église Saint-Louis-des-Français
Photo (C) Archives Alinari, Florence,
Dist. RMN-Grand Palais / Raffaello Bencini
BEN - Raffaello Bencini / Alinari Archives, Florence

« Lors de nos premières réunions, cette thématique vertigineuse qu'est l'identité nous a fait nous poser énormément de questions, nous avons envie de tout interroger, l'identité nationale, l'identité sexuelle, l'identité des voisins, de Victor Hugo, des extraterrestres, l'identité de tout le monde. Tout cela était foisonnant mais complètement brouillon, nous avons besoin de nous recentrer, d'affiner nos envies, nous avons surtout besoin de préciser nos envies, aussi ces trois mouvements nous ont aidés à quelque part y voir plus clair; à se dire: c'est principalement ces trois mouvements que nous allons creuser. »

Entretiens avec Igor Mendjisky, août 2014.

Trois pistes ont été creusées par les membres du collectif:

- l'identité individuelle: code génétique, physique, héritage;
- l'identité au sein d'un groupe: comment un groupe peut-il accaparer l'individu du fait de sa solitude face à l'ordinateur, aux réseaux sociaux, aux amis virtuels? Comment ces groupes peuvent-ils influencer l'existence d'un individu jusqu'à le pousser à commettre un acte violent (voir les embrigadements vers la Syrie?);
- l'identité artistique: en tant qu'artiste peut-on changer le monde? Quelle est la fonction de l'artiste?.

IDENTITÉ : QUI SUIS-JE AUJOURD'HUI ET MAINTENANT ?

Exercice de pratique théâtrale au plateau: l'objectif est de se définir, de définir les autres, de se définir par rapport aux autres. Faire un tour du groupe et donner une attitude, un mot, une chanson, un film ou un livre pour se définir.

Le jeu des portefeuilles/agenda: déposer sur une table des portefeuilles ou des agendas (les noms sont cachés). Trouver qui en est le propriétaire, expliquer les raisons de ce choix.

Exercice Facebook: quels sont les éléments inscrits sur un profil Facebook? Quelles informations caractérisent un profil Facebook? Les informations mises en ligne depuis la création de son profil ont-elles évolué? Pourquoi? Quelles sont les motivations pour ouvrir un profil Facebook? Quels sont les dangers?

L'objectif des deux premiers exercices est de comprendre comment des éléments matériels et immatériels peuvent définir l'identité d'une personne. Ils nous permettent aussi d'appréhender et de mettre en évidence l'influence d'une époque, de tendances dans la construction de l'identité d'un jeune. L'adulte peut participer à cet exercice pour montrer d'autres facteurs de construction (par exemple, les photos des enfants) au fur et à mesure du temps qui passe.

L'exercice sur le profil Facebook permet de questionner la construction d'une identité choisie et publique. Les informations demandées sur le profil sont, entre autres, le lieu de naissance, le lieu d'habitation, les études suivies, les sports et activités pratiqués. Mais l'identité se construit surtout par l'approbation (les Like) ou non d'une communauté rassemblée sur le site. Cette activité montre l'influence croissante des autres sur un individu, amplifiée par la permanente connectabilité des utilisateurs. Un groupe peut assimiler l'identité d'un individu et vice versa. Un groupe peut donner une identité – alors déficiente – à un individu qui n'existe qu'à travers ce groupe. De plus, les informations mises en ligne, si on fait défiler le profil sur plusieurs mois voire plusieurs années, caractérisent précisément des moments spécifiques de la vie de l'individu. Certains regrettent la mise en ligne de certaines photos ou documents ou liens. L'évolution d'une personnalité est donc évidente – et la réflexion que doit mener l'utilisateur par rapport à son profil Facebook essentielle. L'exercice rejoint le deuxième axe de travail de la compagnie autour de l'identité.

IDENTITÉ : D'OÙ VIENS-JE ? OÙ VAIS-JE ?

Soumettre aux élèves le questionnaire proposé aux acteurs de la compagnie (voir « Annexe 3. Questionnaire », page 31), les faire travailler individuellement, puis les mettre par petits groupes (afin que la parole soit plus facile). Dans un deuxième temps, faire un tour de table avec le groupe entier.

Igor Mendjisky, le metteur en scène d'*Idem*, a donné ce questionnaire aux acteurs de la compagnie Les Sans Cou lors de la première session de répétition en mai 2014. Son but est de faire réfléchir sur la notion d'identité (question 11). On observe des questions touchant à l'origine (questions 1, 2, 5), aux expériences vécues (questions 6, 7, 12), aux expériences à vivre (questions 4, 7, 10, 12). D'autres questions amènent la personne à s'interroger sur ce qu'elle est *hic et nunc* (question 13), la façon dont les autres la perçoivent (question 3) et dont elle voudrait être perçue (questions 4, 7, 12). Il semble que l'identité amène à une réflexion sur ce qu'on est, sur ce qu'on projette sur les autres et sur ce qu'on aspire à être (ici le rôle d'un artiste). Accepter son identité, c'est trouver un équilibre entre ces trois points qui sont les trois axes de travail de la compagnie : l'identité individuelle, l'identité au sein d'un groupe et l'identité artistique. L'intrigue de la pièce va rompre cet équilibre et créer une aporie.

L'exercice avec les élèves permet de s'interroger sur la notion de construction d'identité et de mettre en avant sa complexité. On peut faire intervenir le professeur de philosophie du lycée pour compléter la séance. On peut approfondir la réflexion par un choix de textes issus du recueil *L'identité*⁴.

Propositions d'activités :

- introduire le questionnement de l'identité au sein d'une séquence de français en classe de première sur l'objet d'étude « Poésie et quête de sens » ou « Le héros de roman » ;
- emmener les élèves faire une recherche au CDI sur le sujet lors d'un cours de sociologie en section ES et les faire travailler autour de cette question : « Pourquoi la notion d'identité dans le monde actuel est-elle importante ? ». Rechercher des articles de journaux en lien avec cette question ;
- faire intervenir le professeur de philosophie sur la notion d'identité en classe de seconde ou de première ou travailler cette notion d'identité en lien avec la pièce en terminale.

⁴ Recueil de textes choisis par Stéphane Ferret, Garnier Flammarion. Cette anthologie rassemble les plus grands textes sur l'identité, de Platon à Ricœur, en passant par Aristote, Thomas d'Aquin, Descartes, Locke, Leibniz, Hume, Frege ou encore Quine.



Idem, répétition, février 2015.
© Simon Gosselin

L'INTRIGUE DE LA PIÈCE *IDEM* : DU FAIT D'ACTUALITÉ À LA QUÊTE DE SOI

Faire des recherches sur la prise d'otage du théâtre de la *Doubrovka* à Moscou⁵.

« Lors d'une prise d'otage dans un théâtre loin de chez lui, comme celle qui a eu lieu en 2002 au théâtre de la *Doubrovka* à Moscou, un homme subit un choc et perd totalement la mémoire. La seule chose dont il se souvient est qu'il se trouvait dans un théâtre. Mais était-il dans le public ? Était-il sur scène ? Était-il parmi les preneurs d'otage ? Il rencontre alors différents groupes, tribus, mouvements, qui lui racontent tous une histoire différente de sa vie. Mais qui est-il vraiment ? Qui est cette fille sur cette cassette retrouvée qui lui demande de ne pas oublier tous ces souvenirs partagés avec elle ? Qui est ce chauffeur de taxi qu'il rencontre partout et qui n'est jamais tout à fait le même ? Qui est ce médecin qui travaille sur la schizophrénie, le trouble de la personnalité ? Qui sont ces gens qui le suivent, l'entourent, le perdent ? Ce que nous savons pour le moment, c'est que le dénouement de cette histoire aura lieu là où tout a commencé, dans un théâtre, et qui sait, peut-être à l'Idéal de Tourcoing ? »

Présentation résumée de *Idem*.

Faire travailler le thème de la pièce à travers un exercice d'improvisation.

Trois élèves-acteurs tiennent le rôle du preneur d'otages, d'un otage menacé, d'un spectateur dans le public. Le reste du groupe (une dizaine d'élèves) forme le public qui assiste à une représentation théâtrale. Les élèves-acteurs décident pendant l'improvisation de la distribution des rôles (en fonction de celui qui prend l'initiative). Au signe du meneur, le terroriste prend la place de son otage et l'otage devient spectateur dans le public, un spectateur devenant alors preneur d'otage. Poursuivre l'exercice jusqu'à ce que chaque élève-acteur ait tenu les trois rôles.

L'exercice met en situation les élèves pour leur faire vivre les premières minutes du spectacle *Idem*. Il permet d'envisager :

- le travail de création d'une atmosphère de théâtre (bruitages, croisements de conversations, variation dans le volume des voix) ;
- le travail sur le corps et la voix par la mise au plateau de sentiments et sensations de violence, de surprise, de peur, d'inquiétude ;
- le travail sur le rythme et l'effet de surprise ;
- le travail sur la composition d'un personnage (passer d'un rôle à un autre).

Mettre en exergue les événements constitutifs de l'intrigue pouvant amener les élèves à s'interroger sur les choix de mise en scène et les dispositions scénographiques.

⁵ Voir le reportage consacré à l'assaut des Forces spéciales russes qui a mis fin à la prise d'otages dans un théâtre de Moscou : <http://www.ina.fr/video/2128655001007>.

ÉVÉNEMENTS

HYPOTHÈSES DE MISE EN SCÈNE
DISPOSITIF SCÉNOGRAPHIQUE

« Lors d'une prise d'otage dans un théâtre »

Début *in medias res*/début du spectacle rythmé et rapide.

« un homme subit un choc »

Surprise, violence.

Théâtre dans le théâtre.

Acteurs dans le public.

« perd totalement la mémoire. »

Perte de repères – perte d'identité – le spectateur est interrogé par cette amnésie – comment vivre sans souvenirs ?

Mise en abyme – caractéristique baroque.

Ironie tragique – le spectateur en sait-il plus que le héros ?

« Il rencontre alors différents groupes. »

Succession de plusieurs tableaux, avec des ambiances très différentes [musique/vidéo].

Galerie de personnages.

Mouvements rapides des acteurs.

Dispositif scénographique (écran/musique) qui permet : la mise au plateau d'une diversité de lieux ; des ellipses temporelles (1994 – 6 mois plus tard, 2015).

« Mais qui est-il vraiment ? Qui est cette fille... Qui est ce chauffeur de taxi... Qui est ce médecin... Qui sont ces gens qui le suivent, l'entourent, le perdent ? »

Création de suspense – le spectateur établit les liens entre les différents personnages. Il reconstruit l'identité du héros en même temps que lui.

« c'est que le dénouement de cette histoire aura lieu là où tout a commencé, dans un théâtre, et qui sait, peut-être à l'Idéal de Tourcoing ? »

Rupture de l'illusion théâtrale – communication avec le public.

Le quatrième mur n'existe pas.

On peut compléter cette activité en visionnant la première partie de l'interview⁶ du metteur en scène Igor Mendjisky (voir « Annexe 4. Interview d'Igor Mendjisky », page 32,) et l'entretien de Paul Jeanson (voir « Annexe 5. Entretien avec Paul Jeanson », page 34) qui joue le personnage amnésique pris en otage par les terroristes. Ce dernier nous explique son point de vue sur l'intrigue et la façon dont il a appréhendé son personnage.

Réfléchir avec les élèves au personnage du héros en quête de son identité. Quel héros antique est évoqué ?

La mise en place du schéma narratif (voir « Annexe 6. Schéma narratif », page 36) permet d'identifier facilement l'élément perturbateur de l'intrigue et les différentes péripéties vécues par le personnage principal qui s'ensuivent, que l'on peut rapprocher avec les expériences d'un voyage initiatique. En effet, l'homme pris en otage devenu amnésique recherche son identité à travers les différentes rencontres qu'il fait. Il va être transporté dans divers lieux, mondes, époques. On pourra travailler en classe le voyage d'Ulysse (voir « Annexe 7. L'Odyssée, extraits », page 37) : Ulysse cherche, une fois la guerre de Troie achevée, à retourner chez lui à Ithaque pour retrouver sa femme et son enfant, Pénélope et Télémaque. Son voyage permet la transformation de son identité : il doit quitter son statut de héros de guerre, quitter ses marins (comme l'amnésique quittera le groupe terroriste) pour retrouver les habits d'un père de famille, mari et roi (comme l'amnésique retrouvera sa fille). Le voyage doit lui permettre de reconstituer cette identité perdue. Le même processus est présent dans *Idem* : l'amnésique voyage pour retrouver son identité perdue dont le seul indice en sa possession est une cassette VHS. De plus, la visite aux enfers d'Ulysse au « Chant XI », mise en abyme de son odyssée, précise cette quête d'identité. Il cherche sa voie au sens propre du terme en interrogeant l'âme des morts. Notons qu'il rencontre

⁶ <https://vimeo.com/123702871>.

l'âme de sa mère, on retrouve alors le lien avec l'identité individuelle: l'idée d'origine représentée par la mère permet à Ulysse d'envisager son avenir (savoir d'où l'on vient pour savoir où l'on va).

Il peut être pertinent de comparer la « nekuia » d'Ulysse (voyage horizontal aux enfers par la convocation des morts à l'aide d'un rite magique) à la « nekuia » de l'amnésique et de ses rencontres; le rite magique serait le moment de théâtre, la possibilité d'invoquer pour un temps un autre lieu, un autre moment. De même que pour Ulysse, deux niveaux de voyage sont manifestes pour le héros d'*Idem*: un voyage à la surface (l'amnésique cherche à savoir qui est Gaspard Kasper, pourquoi il lui a volé sa vie) et un voyage dans les méandres de la mémoire (qui est cette fille sur la cassette VHS? Qu'est devenue sa femme?).

On peut poursuivre la comparaison avec *L'Odyssée* en ce qui concerne la recherche du père par la jeune fille. Dans le « Chant IV » du poème, Télémaque aidé de Mentor, sous les traits desquels se cache Athéna, décide de partir à la recherche de son père absent depuis plus de dix ans d'Ithaque. Pour devenir un homme, et un futur roi, il doit entreprendre ce voyage et rencontrer les héros qui ont combattu avec Ulysse comme Nestor, ou Ménélas. Pour devenir celui qu'il est vraiment, il doit savoir ce qu'est devenu son père. Il effectue un parcours qui le transforme en futur roi, de même qu'Ulysse surmonte des obstacles pour le faire passer du statut de héros au statut d'homme et de roi. Chacun éprouve son identité par le voyage. La jeune fille recherche son père et sera aidée par son voisin, cette quête du père est une nécessité pour qui cherche à savoir qui il est. La question de l'identité comme héritage est posée.

UN PERSONNAGE MYSTÉRIeux : GASPARD KASPER

Lire un extrait de la pièce *Idem* (voir « Annexe 8. *Idem*, scène 3 », page 39). Qui est Gaspard Kasper? À qui parle-t-il? Étudier l'onomastique. Quels sont ses liens avec les autres personnages de l'histoire? Pourquoi peut-on parler de mise en abyme?

La scène se passe lors d'une interview d'un auteur célèbre, Gaspard Kasper, par un coryphée. Le contexte est actuel mais la mention de coryphée renvoie au théâtre grec. Le coryphée est le chef du chœur dont le rôle est d'être l'intermédiaire entre les spectateurs et les protagonistes d'une pièce de théâtre. Le chœur était composé de citoyens athéniens, le coryphée avait donc le double statut d'un personnage de théâtre mais aussi de représentant d'une communauté civique. Cette interview est un moment de pause avant que le spectateur ne soit entraîné dans des péripéties.

Dans cette scène, la question de l'identité, des apparences et de l'illusion est posée. Une mise en abyme du personnage principal se met en place. En effet, Gaspard Kasper revendique d'être l'homme qui a perdu la mémoire dans la prise d'otage. Il est devenu un écrivain célèbre en racontant son histoire: il s'est fabriqué une vie d'auteur à succès comme le précise le coryphée « cet homme c'est lui, c'est vous Gaspard Kasper ». Cependant Gaspard Kasper semble renier le fait d'être l'homme amnésique « ce n'est pas à moi que les choses arrivent, c'est à l'autre ». La confusion se crée, le personnage de Gaspard Kasper se dédouble: « moi je lis au bord d'un lac, je veille tard... J'ai des nouvelles de Gaspard Kasper par la presse ». L'existence même de l'homme ne semble réelle que grâce à l'image de lui-même que lui renvoient ses différents interlocuteurs « là je vous parle, vous entendez ma voix, mais si vous n'étiez pas là pour m'entendre, qui pourrait me confirmer la réalité de mon existence? ». Qu'est-ce qui nous fait exister? N'existe-t-on qu'à travers le regard de l'autre? Les problématiques de la pièce sont d'emblée abordées. Le nom du personnage renforce l'idée de l'inconsistance identitaire de l'homme: Kasper fait référence au fantôme Casper – l'homme n'est qu'un fantôme – il n'a pas d'existence précise, il est ce que les événements lui permettent d'être. Quels sont donc ses liens avec l'amnésique – est-il l'amnésique? L'a-t-il rencontré? On comprendra au fur et à mesure de la pièce qui est véritablement Gaspard Kasper et ses liens avec l'amnésique du théâtre.

ORIGINE DU PROJET : « FAIRE DU THÉÂTRE ENSEMBLE... »

À partir de l'interview de Paul Jeanson (voir « Annexe 5. Entretien avec Paul Jeanson », page 34), faire relever par les élèves l'événement à l'origine de la compagnie Les Sans Cou.

Clément Aubert, Romain Cottard, Paul Jeanson, Arnaud Pfeiffer et Igor Mendjisky se rencontrent au studio théâtre d'Asnières alors qu'ils achèvent leur deuxième année. Ce centre départemental et régional de formation, d'insertion et de création a vu naître leur amitié et leur désir de préparer ensemble les concours donnant accès aux différents conservatoires de théâtre. Face à la perspective d'une séparation, Paul Jeanson manifeste son désir de poursuivre leur collaboration en leur récitant sur scène un poème de Desnos. Finalement, seul Igor Mendjisky obtient le concours du Conservatoire national supérieur d'art dramatique et les quatre amis restent à Paris. Ils concrétisent leur projet de travailler ensemble en fondant leur compagnie, Les Sans Cou, en hommage à ce poème qui les a réunis. L'organisation de la compagnie découle de ces circonstances; en effet Igor, entré au CNSAD, ne pouvait pas jouer à l'extérieur, il avait très envie de faire de la mise en scène, tout cela est donc très bien tombé.

Rechercher le poème évoqué (voir « Annexe 9. Les Quatre sans-cou, Robert Desnos, 1934 », page 40). En quoi ce poème exprime-t-il les motivations des acteurs de la compagnie?

Ils ont une envie commune « de faire du théâtre ensemble, de raconter des histoires ensemble, de nous poser des questions sur le monde, la vie, la mort, l'amour... » Leur engagement est « avant tout d'être ensemble et de tenter, comme dit le poème, de manger de manière sanglante, de pleurer en étant vivant, de rôder de manière effrayante, de jouer différemment et en même temps comme tout le monde, de chanter, d'aimer de manière sanglante, et de travailler méchamment... » (Igor Mendjisky, entretiens août 2014). Il est vrai que durant les répétitions, cette envie de travailler ensemble est visible. Tous participent à l'élaboration des scènes au plateau même si Igor Mendjisky reste celui qui dirige les acteurs vers les objectifs de la scène.

Commenter cette photo d'un précédent spectacle *J'ai couru comme dans un rêve*: comment apparaît visuellement l'esprit d'équipe?



J'ai couru comme dans un rêve
© Anne Nordmann

L'esprit d'équipe est visible sur cette photo dans la création du mouvement. Que voit-on? Des gens dans une voiture sur le point d'avoir un accident. Leur visage exprime la peur, l'angoisse. Leurs gestes miment le réflexe du corps face un obstacle qui se présente. L'image de la voiture sur le point d'être accidentée est rendue manifeste non par un geste solitaire d'un des comédiens mais par la choralité. Le mouvement et l'intention apparaissent du premier plan à l'arrière-plan de l'image, créés par une dynamique collective.

UN THÉÂTRE DE BANDE

La compagnie Les Sans Cou est une jeune compagnie dont les premiers spectacles datent de 2004 (*Banquet à Barbaville* au théâtre de la Main-d'Or). Il est intéressant de s'arrêter sur l'origine et le fonctionnement de cette compagnie car elle est le reflet des organisations théâtrales de notre époque. Depuis environ dix ans, l'on peut voir émerger de nouveaux groupes ou collectifs de théâtre qui revendiquent une organisation différente de leurs aînés. La structure – acteurs/metteur en scène – s'est quelque peu modifiée sous l'impulsion des collectifs, comme Tg STAN (Stop Thinking About Names), qui se réclament d'un fonctionnement collectif et sans mise en valeur d'un leader. Les organisations ne sont pas toutes identiques, certaines revendiquent une dramaturgie basée sur la politique de conflit (*Les D'Ores et déjà*) ou un art des divergences individuelles (Tg STAN), d'autres travaillent à partir de la politique du consensus comme le collectif l'Avantage du doute. Mais tous cherchent ensemble dans un répertoire préexistant ou pas. À la différence des communautés historiques ou des troupes pérennes comme le Théâtre du Soleil, « les collectifs sont le plus souvent dans le refus d'une éthique, parfois même d'une esthétique, de la choralité. Ils ne cherchent nullement la fusion dans un ensemble et rejettent l'unité formelle du jeu et la pensée commune⁷ ».

L'organisation de la compagnie Les Sans Cou semble s'inspirer du concept de bande, terme d'origine avant l'utilisation régulière du terme « collectif ».

Travailler avec les élèves sur la définition de « bande » et, en vis-à-vis, sur les propos d'Igor Mendjisky, dans le but de mettre en évidence l'organisation de la compagnie.

« Définition du mot « bande » / « bande d'amis » : fonctionnement interne de type clanique, à un principe de rassemblement autour d'un chef, mais aussi une organisation dans laquelle les liens personnels constituent un facteur très important d'évolution. (...) On retrouve la figure du leader charismatique, classique du modèle de la compagnie, mais ici dotée de plusieurs particularités qui tiennent à la dimension affective revendiquée, les rapports de pouvoir se mêlant aux attaches personnelles.⁸ »

« Je suis le metteur en scène de la troupe, je crois être le moteur ou la locomotive, nous décidons ensemble de ce que nous faisons artistiquement, mais disons que du fait de ma place et de tout le travail que je fournis pour faire avancer la troupe, je suis le meneur de la compagnie, mais je mène avec une équipe forte à mes côtés. Émilie Aubert, notre administratrice, est également très présente parmi nous.⁹ »

Les Sans Cou ont préféré le terme « compagnie » car un leader naturel a émergé en raison des circonstances. Cependant, leur façon de travailler collectivement au plateau, à partir d'improvisations, relève d'un fonctionnement de bande ou de collectif tel qu'on a pu les définir depuis environ dix ans. Le choix du mot « compagnie » est le résultat d'un mixte entre modernité par l'ancrage dans une organisation collective de la structure (par exemple Igor Mendjisky met en

⁷ « Les collectifs, politiques et citoyens? Paradoxes... », *Les Collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, sous la direction de Raphaëlle Doyon et Guy Freixe, éditions l'Entretemps, 2014, p. 7-14.

⁸ *Les Collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, sous la direction de Raphaëlle Doyon et Guy Freixe, éditions l'Entretemps, 2014, p. 64.

⁹ Entretien avec Igor Mendjisky, août 2014.

valeur le rôle d'Émilie Aubert, l'administratrice de la compagnie) et une forme de tradition en rendant hommage à l'organisation de troupe du Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine qu'Igor Mendjisky admire : « Sa troupe, son envie et sa façon de raconter des histoires, son théâtre populaire, Philippe Caubère et tout ce qu'il a raconté sur elle, tout cela m'a donné envie de faire du théâtre et surtout de créer avec les miens, de faire notre Théâtre du Soleil dans notre compagnie¹⁰ ».

À noter que « la bande » n'a pas forcément de dimension politique et sociale comme Samuel Vittoz peut le revendiquer au travers du collectif La bande de Villeréal et du festival Villeréal : « l'expression renvoie à une 'socialisation guerrière' et à une difficulté d'insertion dans le reste de la société, notamment du fait du problème générationnel ('bande de jeunes' vs 'génération des pères')¹¹ ».

Travailler avec les élèves sur la présence des organisations collectives dans les saisons des centres dramatiques nationaux, scènes nationales ou théâtres nationaux. Exemples :

- theatre-odeon.eu/fr/la-saison/spectacles
- tns.fr/
- theatredunord.fr/
- theatregerardphilipe.com/cdn/

Chercher qui sont Les Chiens de Navarre, Si vous pouvez lécher mon cœur, Les D'Ores et déjà, Tg STAN (voir « Annexe 10. Quelques exemples d'organisations collectives », page 41). Quels sont leurs points communs ?

Les points communs entre ces exemples d'« organisations collectives » sont tout d'abord une rencontre, souvent à l'époque de la formation artistique (au lycée au sein des options théâtre comme pour les D'Ores et déjà) ou dans les écoles d'art dramatique (comme pour les membres de Si vous pouvez lécher mon cœur à l'École du Nord (ancien EPSAD) ou Les Sans Cou au studio d'Asnières). L'initiative est du côté des artistes.

Ensuite, le choix de l'organisation est motivé par la volonté de travail collectif pour faire face au problème de financement de l'intermittence et surtout pour mettre à disposition du groupe les différentes compétences, artistiques, administratives ou techniques. Le concept se rapproche de celui de coopérative dont les compétences transversales sont mises en commun. Gommer « les noms » sans annihiler les individualités est un des principes de ces collectifs comme l'indique le nom du collectif flamand Tg STAN (« Stop Thinking About Names » – « Cessez de penser aux noms »), c'est une lutte contre la stigmatisation individuelle. Samuel Vittoz (La Bande de Villeréal) souhaitait même que les noms des compagnies fonctionnent comme des labels et faire « dévier la sélection et l'élection du nom de tel ou tel individu sur un label¹² ».

Cependant il faut noter qu'une ou deux figures restent centrales et fondatrices comme par exemple Julien Gosselin (SVPLMC), Sylvain Creuzevault (les D'Ores et déjà) ou Igor Mendjisky (Les Sans Cou). L'organisation des collectifs semble pourtant s'éloigner de l'image toute puissante du metteur en scène telle qu'on a pu le connaître depuis 1970 : l'ère du metteur en scène semble avoir vécu après l'ère de l'auteur, « place à l'ère des collectifs ?¹³ ».

En effet, les rapports entre le leader d'un côté et les collaborateurs de l'autre sont remis en cause. Les collectifs revendiquent une démocratisation dans l'organisation du travail et un partage des responsabilités. Les SVPLMC créent « tous ensemble », Les Sans Cou veulent faire du théâtre « ensemble ». L'idée de groupe, de troupe reste vivante.

¹⁰ Entretiens avec Igor Mendjisky, août 2014.

¹¹ *Les Collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, sous la direction de Raphaëlle Doyon et Guy Freixe, éditions l'Entretemps, 2014, p. 63.

¹² « Entretien avec Bérénice Hamidi-Kim et Séverine Ruset Villeréal, 11 juillet 2011 » in *Les Collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, sous la direction de Raphaëlle Doyon et Guy Freixe, éditions l'Entretemps, 2014.

¹³ Guy Freixe, « En finir avec le metteur en scène ? », in *Les Collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, sous la direction de Raphaëlle Doyon et Guy Freixe, éditions l'Entretemps, 2014, p. 189-207.

AVANT DE VOIR LE SPECTACLE LA REPRÉSENTATION EN APPÉTIT !

La volonté de poursuivre une expérimentation, d'explorer leurs pratiques artistiques, de créer des nouvelles formes théâtrales constitue leur première revendication. L'improvisation devient alors le principe qui gouverne le processus de création comme chez les D'Ores et déjà ou Les Sans Cou.

On constate aujourd'hui que les créations de ces collectifs sont très présentes dans les programmations de nombreux théâtres: Les Chiens de Navarre ont investi les Bouffes du Nord, SVPLMC joue à l'Odéon Europe avec le spectacle *Les Particules élémentaires*, la Rose des vents à Villeneuve d'Ascq programme les Tg STAN; *Les Possédés*, Les Sans Cou sont au Théâtre du Nord. Leur programmation prouve l'importance de ces nouvelles formes d'organisation et de création dans le paysage théâtral.



Idem, répétition, février 2015.
© Simon Gosselin

APRÈS LA REPRÉSENTATION, PISTES DE TRAVAIL

POUR UNE REMÉMORATION COLLECTIVE

À l'issue du spectacle, recueillir les premières impressions des élèves :

- quels sont les mots qui vous viennent à l'esprit pour caractériser le spectacle ?
- quelles impressions avez-vous ressenties en tant que spectateur ?

Ce qui vient le plus naturellement à l'esprit est le mot **dynamisme**, suivent énergie, **mouvement**, activité, tourbillon, suspense, **angoisse**, **rire**, **imagination**. La force de la compagnie est de proposer un spectacle qui emporte le spectateur par le **suspense de l'intrigue** et ses **rebondissements**, par l'engagement des acteurs sur scène et leur dynamisme. Le spectateur se sent alors transporté par un mouvement d'attraction puissant. Cette adhésion au mouvement du spectacle est le résultat d'un **processus créatif** basé sur la liberté et l'improvisation. **L'écriture se fait du plateau** vers la salle. Le spectateur est inclus dans ce processus par la sollicitation de son imagination.

Comment concrétiser l'énergie au plateau ? Proposer l'exercice du passage d'énergie.

Les élèves forment un cercle et on passe au voisin l'énergie que l'on ressent, que l'on a en soi. On peut accompagner cette transmission d'énergie par un cri (de type « Ya ! »). L'exercice crée une chaîne de force : on reçoit l'énergie d'un camarade, ce qui développe sa propre énergie que l'on transmet à un voisin. Il permet aussi de libérer les tensions par le geste et le cri. Recevoir le spectacle des Sans Cou, c'est recevoir de l'énergie. La salle se transmet alors cette énergie et tous sont emportés.

DE LA MISE EN ABYME DE L'IDENTITÉ... À LA THÉATRALITÉ

La notion d'identité, explorée dans la première partie du dossier, domine l'ensemble du spectacle, que ce soit au niveau du texte, de la mise en scène ou de la scénographie. On assiste à un véritable vertige dans le traitement de l'identité notamment par la mise en abyme.

Se remémorer dans *Idem* des moments qui questionnent les trois problématiques de départ sur l'identité (identité individuelle / identité artistique / identité au sein d'un groupe).

La question de l'identité individuelle innerve l'ensemble de la pièce. C'est tout d'abord la perte de mémoire de Julien Bernard (l'amnésique) lors de la prise d'otage – perdre ses souvenirs détruit l'identité du personnage à tel point qu'il devient lui-même un terroriste. C'est Gaspard Kasper, quand il est seul dans son appartement, qui s'interroge sur ce qui fait l'identité d'un individu : ses parents, son héritage ? Il dit explicitement que l'identité est « une création ». Tandis que Julien Bernard recherche son passé, Gaspard Kasper se construit une identité en volant celle d'un autre (celle de Julien Bernard). C'est Sam qui recherche son père – peut-on se construire sans savoir d'où l'on vient ?

C'est le choix du lieu, un théâtre (où Julien Bernard perd son identité), moyen permettant à Sam de rendre à son père une partie de son identité quand elle lui donne le carnet de note sur son projet de pièce *Idem*, jouée trente ans plus tôt.

Le théâtre – la pratique théâtrale autoriserait l'acteur, comme le spectateur, à pouvoir changer d'identité pour « un moment » – c'est le jeu de l'illusion théâtrale. Mais la distanciation fait prendre conscience au spectateur que le moment de théâtre reste une illusion qui doit justement faire réfléchir. Les Sans Cou revendiquent dans cette mention du théâtre leur propre identité d'artiste – faire du théâtre participe à la construction de leur identité.

Enfin, la dispute des terroristes et la colère de Julien Bernard – en effet, sa collaboration au mouvement est remise en doute par un membre du groupe – posent la question des rapports entre identité individuelle et identité collective. Julien Bernard amnésique s'est construit une identité grâce à cette appartenance au groupe, il existe à travers le groupe. L'idée est reprise par Gaspard Kasper lors de la deuxième interview – le groupe terroriste lui a donné une identité et une existence « comme on reçoit un vêtement qui vous sied dans lequel on se sent bien ».

Comment la mise en abyme est-elle visible dans la pièce (mise en scène et scénographie)?

Igor Mendjisky, pour signifier la complexité de la question de l'identité, utilise le procédé de la mise en abyme. On peut illustrer la mise en abyme par un jeu de miroir (représenter une œuvre dans une œuvre similaire), rendue célèbre par le tableau *Les Époux Arnolfini* de Van Eyck de 1434 (voir « Annexe 11. Portrait des époux Arnolfini », page 42).



Portrait des époux Arnolfini, Van Eyck Jan (vers 1390-1441), 1434
Royaume-Uni, Londres, National Gallery
Photo [C] The National Gallery, Londres
Dist. RMN-Grand Palais / National Gallery Photographic Department

En effet, la fin de la première partie du spectacle rend manifeste cette mise en abyme: nous observons en 2015 Julien à son retour en France qui regarde la cassette sur laquelle parle sa femme en 1994. Le même personnage, à des moments différents de sa vie, se regarde comme dans un miroir cassé. Le lien entre les différents espaces-temps est créé lorsque le souvenir prend corps. Le passage de l'image à la concrétisation du souvenir sur le plateau rend le souvenir vivant. La frontière entre le rêve et la réalité s'efface pour l'amnésique qui « revit » son souvenir mais également pour le spectateur qui voit se matérialiser le souvenir. On peut alors parler de théâtralité dans le sens où ce qui se passe sur scène est un ensemble de signes qui dit clairement la présence du théâtre.

« Qu'est-ce que la théâtralité, c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur scène (...) »

Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Seuil/Points, 1984, 1954, p. 41.

« Dans l'histoire du théâtre occidental, la théâtralité est à la fois une valeur qu'il faut désirer et un écueil qu'il faut craindre. Le mot recouvre en effet une charge égale de positivité et de négativité. L'usage positif de la notion est manifeste chaque fois où le théâtre est menacé d'être confondu avec la vie: il est alors judicieux de rappeler que le théâtre est un simulacre, une forme et que la théâtralité n'est pas le privilège de la chose représentée mais du mouvement d'écriture par lequel on le représente. »

J.-M. Piemme, article « Théâtralité », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, sous la direction de Michel Corvin, Bordas, 2008, p. 1338.

On remarque plusieurs espaces scéniques sur le plateau: l'espace scénique principal, sur la passerelle, sous la passerelle derrière les bandes transparentes en plastique, le cyclo qui sert d'écran, le taxi, à jardin avec le fauteuil pour l'interview de Gaspard Kasper. La passerelle permet de créer simultanément deux lieux et/ou deux moments distincts. La simultanéité participe au procédé de mise en abyme. La transparence du tulle permet de jouer sur le « caché/montré » – en référence à la dramaturgie shakespearienne. En effet, la disposition scénique peut faire penser à la scène élisabéthaine (plusieurs espaces scéniques sur le plateau, le balcon ...) qui imposait un code de jeu particulier dont le texte est le témoin. Cependant la modernité fait son apparition par l'utilisation des écrans. L'effet de miroir est visible lorsqu'Élisa, la femme de Julien Bernard, réalise une vidéo pour son mari pris en otage – vidéo qui clôt la première partie et point de départ de la concrétisation du souvenir. Le spectateur fait alors un bond dans le temps en replongeant dans les souvenirs de Julien Bernard.



Maquette virtuelle de la scénographie
© Claire Massard

Les projections sur écran sont mises au service de la valeur théâtralité, le spectateur voit ce que le personnage voit lorsque Sam, par exemple, joue aux jeux vidéo. On devient alors le personnage (en voyant ce qu'il voit). Un autre exemple est intéressant à citer : le moment où Julien parle à son identité / sa mémoire matérialisée par un dessin animé sur l'écran, et qu'il court et essaie de l'attraper : le spectateur voit Julien qui lui-même regarde son double « fuyant ».

La frontière entre le réel et l'illusion s'efface pour un temps seulement ; le phénomène s'arrête lorsque la projection s'arrête : l'effet de distanciation remet le spectateur à sa place en tant qu'observateur de la scène.

LA DRAMATURGIE DES SANS COU

Igor Mendjisky explique la dramaturgie des Sans Cou comme une envie de « hurler (...) d'être ensemble, de créer un théâtre de notre temps, pratiquer l'art de la rupture et du décalage, passer de la comédie à la tragédie, mêler le sublime et le grotesque, la sincérité, le fabuleux, la démesure, retrouver le goût de raconter des histoires, de grandes histoires, chaque soir comme dans une veillée, être le feu autour duquel les spectateurs se réchaufferont l'âme et les mains et si possible faire réfléchir la noblesse, rire la classe populaire et vice versa »

Dans cette définition on retrouve des influences précises : celle d'Hugo (la préface de *Cromwell*, 1827), celle de Shakespeare (*Henry V*), celle de Brecht (« Remarques sur l'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* », *Écrits sur le théâtre*, Gallimard, Pléiade, 2000) et Peter Brook (*L'espace vide*, 1977).

À partir de la citation du metteur en scène et de l'expérience de la représentation d'*Idem*, dégager les caractéristiques de la dramaturgie et trouver les références littéraires et dramaturgiques. Selon les niveaux, on pourra donner ces références en amont et faire faire des recherches aux élèves sur ces dernières (voir « Annexe 12. Références dramaturgiques et littéraires », page 43). Le corrigé de l'exercice est donné en annexe (voir « Annexe 13. Corrigé de l'exercice », page 45).

	REFORMULATION DE L'IDÉE	HENRY V, 1599, SHAKESPEARE	LA PRÉFACE DE CROMWELL, 1827, V. HUGO	NOTES SUR MAHAGONNY, 1930, BRECHT	L'ESPACE VIDE, 1977, PETER BROOK
Théâtre de notre temps					
Art de la rupture et du décalage					
Passage de la comédie à la tragédie					
Le sublime et le grotesque					
Le fabuleux, la démesure					
Le goût de raconter des histoires					
Les spectateurs se réchaufferont l'âme et les mains					

UN THÉÂTRE DE MOUVEMENT ET DE RUPTURE

En quoi la mise en scène est-elle construite sur la rupture et le mouvement?

Une des caractéristiques du théâtre des Sans Cou, pour qui a vu leur précédente création *J'ai couru comme dans un rêve*, est la rupture par le mouvement. On retrouve cette spécificité dans *Idem*. Dans de nombreuses critiques de leur spectacle, on a pu lire les mots « dynamisme » ou « énergie ». Il est vrai qu'une scène peut nous transporter dans plusieurs mondes sans transition, nous faire passer de la réalité au rêve, du passé au présent, de l'intime au public. Cet art de la rupture est rendu possible par l'énergie et l'engagement physique des acteurs. En effet, Les Sans Cou revendiquent un théâtre de mouvement: un mouvement concret au travers par exemple de la danse mais aussi mouvement de la parole: « nous tentons de ne pas figer les choses, d'être au présent le soir de chaque représentation¹⁴ ».

Analyser le début de la pièce. Utiliser les didascalies de la scène 2 ci-dessous comme support.

Dans un théâtre à l'autre bout du monde. Julien Bernard est dans la salle en tant que spectateur. Le spectacle, *Homme pour homme* de Bertolt Brecht, joué en français et surtitré en albanais est interrompu par un coup de feu. De la salle, un homme cagoulé (Houk) monte sur scène avec Julien Bernard, il le tient en joue, il crie ses revendications en albanais et frappe Julien à la nuque. Julien Bernard tombe, la salle tombe dans le noir, on entend un montage zapping d'infos sur la prise d'otage, un écran géant s'allume, on voit sur celui ci, en dessin animé, Julien au sol, son corps et le dessin se fondent l'un dans l'autre, de sa tête on voit s'envoler ses souvenirs.

Idem, scène 2 (extrait).

On entre dans le spectacle « *in medias res* » (après un prologue burlesque). Le spectateur est plongé directement dans l'intrigue qui se noue dès les premières minutes du spectacle. Les cris, l'arme, la peur, les coups créent une ambiance propice à provoquer l'intérêt du public et à générer le suspense. Le choix du dessin animé pour signifier la perte de mémoire confirme une démarche ludique dans la façon de raconter cette histoire. La violence du début est donc contrebalancée par l'image onirique sur grand écran qui transforme le spectateur de théâtre en spectateur de cinéma. De plus, la fusion entre le corps de l'acteur et le dessin abolit les frontières entre illusion et réalité. Une rupture de rythme et d'ambiance se produit. La scène suivante se caractérise par le réalisme d'une interview entre deux personnages, la disparition de Julien Bernard fait place à Gaspard Kasper.

Une autre scène est représentative de cet art de la rupture: Élisabeth, la femme de Julien Bernard, appelle successivement la nourrice Lucia, sa mère, son directeur de thèse et un bureau d'enregistrement aérien. Elle doit préparer son départ pour le pays dans lequel se trouve le théâtre afin d'avoir des nouvelles de son mari pris en otage: elle cherche quelqu'un pour garder sa fille, à retarder sa soutenance de thèse et un billet d'avion. On passe d'une conversation à une autre, soit quatre conversations, puis toutes s'entremêlent dans une sorte de cacophonie vertigineuse. Le cri du bébé rompt cette ambiance survoltée. Une respiration est possible et l'on passe du récit au rêve d'Élisabeth, seule face caméra. L'image est projetée sur un écran. On est transposé alors dans le rêve d'Élisabeth. La scène se construit sur la rupture: le mouvement des personnages réduit l'espace, comme pour étouffer la jeune femme et, par la suite, sa solitude interrompt le premier mouvement.

¹⁴ Entretiens avec Igor Mendjisky, août 2014.

UN THÉÂTRE DE MÉLANGE

C'est une autre caractéristique d'*Idem* : le passage d'un état à un autre, du comique au tragique, du sublime au grotesque. On peut rappeler les définitions du sublime et du grotesque (Anne Ubersfeld, *Les termes de l'analyse du théâtre*, Seuil, 1996) :

- **sublime** : catégorie esthétique désignant un sentiment dont la caractéristique est de faire sortir celui qui l'éprouve des limites de la perception du beau pour le conduire vers la grandeur / ou l'horreur. On dépasse les sentiments naturels ;
- **grotesque** : éclatement des catégories du beau et de la raison, présence du corps, caractère subversif. Le grotesque naît de la juxtaposition de grands personnages et d'actions vulgaires. Il met en présence le rire et la mort.

C'est une forme de rupture par rapport à ce qui précède ou ce qui suit, de mélange de concepts opposés. Igor Mendjisky explique cette envie de mêler des registres différents par son attachement à représenter la vie telle qu'on la ressent et qu'on la vit. L'être humain n'est jamais monochrome ou d'un seul bloc, des failles et des forces le composent et l'on doit retrouver ces contrastes dans la mise en scène. Les Sans Cou sont influencés par la dramaturgie shakespearienne qui transcende le spectateur tout en le rattachant à la terre, au concret. La capacité à réunir des contrastes et à les faire cohabiter a été explicitée par Peter Brook dans son ouvrage de référence *L'Espace vide*.

Mettre les élèves par groupe et rechercher des scènes où sublime et grotesque, comique et tragique sont mêlés.

On peut prendre comme exemple une des premières scènes de la pièce : Julien Bernard est enfermé par Houk, le terroriste. Dans la scène, le protagoniste se réveille enfermé, ne comprenant pas ce qu'il fait là et ne se souvenant plus qui il est. Ces informations appartiennent au registre tragique parce qu'elles créent un sentiment de terreur et d'effroi chez le spectateur. Cependant le grotesque est manifeste lorsque Julien Bernard demande à manger et qu'il trie ses aliments. On retrouve les besoins naturels du corps. Le comique naît du décalage entre l'enfermement, situation qui tend vers l'horreur, et l'attitude de Julien Bernard. Le personnage crée des situations appartenant au quotidien, il fait « du free fight », il fait preuve de civilité « Ça va toi ? Toi ça va ? Ça va ? Moi moyen... ». Il inverse le rapport dominant/dominé (Julien Bernard devrait être le dominé car prisonnier et Houk le dominant) : il donne des conseils « Mets-toi là... là... non là... oui là... non mets-toi là... oui là... là t'es bien... là t'es chez toi... tu comprends ? » ou « On ne dit pas yeah, mais YEAHHHH. Le b.a-ba je suis désolé c'est le b.a-ba, ... mais fais gaffe à tes œufs, ils sont en train de cramer ! ». Le contraste entre la situation et la façon dont Julien Bernard la vit provoque le rire, amplifié par la pratique livresque (« *You are in the kitchen* ») de l'anglais. Le comique de situation est visible dans le jeu autour de la porte : Julien Bernard fait en sorte de créer une situation qui va obliger Houk à ouvrir cette porte. Le stratagème est digne des renversements de situation chez Molière où le trompeur est trompé, où le valet se joue de son maître. La différence en est l'issue : la scène ici se termine brusquement sans que Julien Bernard ait réussi à ouvrir cette porte, et il s'effondre. On repasse donc du comique au tragique (voir « Annexe 14. *Idem*, scène 4 », page 46).

Une autre scène peut retenir notre attention, lorsque Julien Bernard prend Houk en otage. Julien Bernard s'énerve des remarques de ses compagnons faisant allusion à son non-appartenance véritable au groupe terroriste. La scène est puissante, forte, les hommes crient, se battent, les armes sont sorties. La tension est palpable. Par ailleurs, les élèves se rappelleront sans difficulté la scène de réunion des super-héros, avec Pussy Cat, Tzouki, Super Ambiance, sorte de réunion thérapeutique au cours de laquelle Gaspard prend son pseudonyme de Kasper – fantôme. Le comique laisse entrevoir le mal-être de Gaspard. Le rire laisse filtrer des informations sérieuses et essentielles pour la suite de l'histoire.

UN THÉÂTRE D'IMAGINATION – LE SPECTATEUR ÉVEILLÉ

Comment la mise en scène du spectacle fait-elle participer le spectateur ?

Les Sans Cou proposent un théâtre de l'imagination où le spectateur doit être en éveil. *Idem* fait voyager le spectateur dans un espace temps d'environ trente ans (de 1994 à 2015). Il le transporte du théâtre dans un pays lointain aux réunions de terroristes, suppose-t-on, dans des plaines reculées de pays en guerre, d'un appartement d'une jeune fille d'aujourd'hui à une salle d'interview... Les lieux et les ellipses temporelles demandent au spectateur une certaine souplesse d'imagination. Il est invité à participer à la création de l'illusion théâtrale et à accepter de se laisser conduire vers cette illusion. On retrouve l'influence du théâtre de Shakespeare « *play with your fancies* » du prologue d'*Henry V*. La pensée du spectateur doit pallier (« orner, transporter, franchir, resserrer ») les manques dramaturgiques. La créativité du jeu est sublimée par une condition nécessaire qu'est l'imagination du spectateur.

De plus, le spectateur est en éveil au sens brechtien du terme. Comme on peut le lire dans les « Notes sur Mahagonny » le spectateur est « un observateur, il éveille son activité intellectuelle, il est placé devant et étudie » ce qui se passe sur le plateau. Le spectateur d'*Idem* est dans cette position par l'effet de distanciation qui « met l'objet de la représentation à distance du spectateur pour qu'il éprouve le sentiment de son étrangeté, pour qu'il le considère non plus comme allant de soi, comme naturel mais comme problématique, pour qu'il excite sa réflexion critique ». Les interventions textuelles ou musicales du « maître de cérémonie » joué par Clément Aubert, le montage des scènes et les ruptures permettent de briser l'illusion théâtrale en interpellant directement le public et de rappeler qu'on est au théâtre.

Le théâtre brechtien est un théâtre de signes, le choix de la pièce *Homme pour homme* de Brecht comme pièce de théâtre lors de la prise d'otage en est un. Elle relate le démontage de la personnalité d'un homme puis le remontage d'une autre par trois ingénieurs du sentiment. La pièce jouée lors de la prise d'otage questionne l'identité comme représentation. Le spectateur reçoit ce signe dès le début et peut être capable de l'interpréter.

Questions à Brecht en 1926 : « — Qu'écrivez-vous en ce moment ? — Une comédie, *Homme pour homme* : on y procède au démontage d'un individu, puis à son remontage en un autre, dans un but déterminé. — Et qui pratique cette opération ? — Trois ingénieurs du sentiment. — L'expérience réussit-elle ? — Oui, et pour le contentement de tous. — Est-ce la naissance de l'homme idéal ? — Non, pas spécialement. » Le docker Galy Gay était sorti acheter un poisson : en chemin, il croise une patrouille qui, privée d'un de ses membres, doit au plus vite lui trouver un remplaçant pour éviter la colère du terrible sergent Quinte de sang. Prestement revêtu de l'uniforme, il devient, par transformations successives, un soldat redoutable et redouté. Cent ans plus tard, en quels termes se pose la question de l'être et de ses possibles métamorphoses ? Le monde est relatif et l'homme malléable... Brecht livre une pièce-laboratoire où ce qui fonde l'identité n'est que représentation. C'est une invitation à user de toute la liberté qu'offre le théâtre pour se jouer du monde, avec légèreté et gaité.
Homme pour homme, B. Brecht, traduction Geneviève Serreau et Benno Besson, L'Arche Éditeur.

La réflexion naît aussi de l'expérience vécue lors de la représentation comme expérience dépassant la vie courante, rendant l'invisible visible (l'expérience d'un théâtre sacré selon Peter Brook). *Idem* est une expérience théâtrale qui interroge l'identité. Les différentes perspectives à travers lesquelles la question de l'identité est étudiée obligent le spectateur à réfléchir. Le jeu de miroir entre la pièce *Homme pour homme* (qui permet la reconnaissance entre le père et sa fille), le sujet de la pièce de Brecht (l'identité n'est-elle qu'une représentation ?), l'intrigue même d'*Idem*, et le lieu du théâtre (lieu de l'illusion ?) questionne le sens même de la représentation théâtrale – le théâtre est-il un « *theatrum mundi* » au sens baroque du terme ? Un théâtre du monde qui interroge la conscience de l'homme (ici l'identité), qui dédouble l'homme pour mieux se le représenter. La vie est un théâtre dans lequel on joue un rôle : *Homme pour homme* se joue dans *Idem* qui se joue au théâtre de l'Idéal à Tourcoing. Ce processus donne une identité à l'artiste dont la fonction est de faire prendre conscience au spectateur de ses réflexions. En questionnant l'identité, Les Sans Cou trouvent une composante de la leur.

LE PROCESSUS DE CRÉATION DES SANS COU

Après l'expérience de la représentation, il est intéressant d'interroger la naissance de la pièce *Idem* pour comprendre le processus de création.

Visionner la deuxième partie de l'interview d'Igor Mendjisky¹⁵ et expliquer en quoi consistent les différentes étapes du processus de création (voir « Annexe 15. Les Sans Cou: le processus de création », page 48).

On pourrait diviser le processus de création en trois phases: le travail de recherche, d'introspection et de débat; le travail d'improvisation au plateau; l'écriture de plateau et la fixation des scènes. Elles constituent les trois étapes du processus de création.

LE TRAVAIL DE RECHERCHE, D'INTROSPECTION ET DE DÉBAT

Les Sans Cou ont trouvé, comme nous avons pu le noter, assez rapidement le sujet de leur création après *J'ai couru comme dans un rêve*. À partir de ce moment, un travail de recherche personnelle commence. Des recherches littéraires sont menées collectivement et individuellement, mais il faut ajouter un travail d'introspection important – à tel point que les premières séances de mai (ils se sont réunis en mai 2014 environ une semaine) sont très « privées » car les acteurs se mettent à nu pour trouver une matière théâtrale sincère. Tous se réunissent et à la table parlent, débattent autour du thème de l'identité. C'est à ce moment qu'Igor Mendjisky propose le questionnaire (voir « Annexe 3. Questionnaire », page 31). Les références culturelles et littéraires sont importantes: *Tous les noms* de José Saramago, *Les Identités meurtrières* d'Amin Maalouf, *Pseudo* de Romain Gary, *Be Yourself!* de François Flahault, *L'Identité*, textes choisis par Stéphane Ferret, *Loin de moi*, étude sur l'identité de Clément Rosset, *Docteur Jekyll et Mister Hyde* de Stevenson, *Homme pour homme* de Brecht, *Seuls* de Wajdi Mouawad, *Séminaires cliniques sur la schizophrénie* de Gaetano Benedetti... (voir « Annexe 16. Références culturelles et littéraires », page 50).

Ce moment de recherche et d'introspection semble une étape appréciée dans le processus contemporain de création. En effet, le collectif les D'ores et déjà a la même démarche de recherche de matière livresque. Pour le spectacle *Notre Terreur*, chaque acteur a lu un ouvrage de référence (*L'Histoire de la Révolution française* de Jules Michelet) et s'est renseigné sur le personnage historique qu'il joue. Les acteurs s'identifient aux révolutionnaires: ils ont l'âge, l'énergie, l'envie, la verve des révolutionnaires.

LE TRAVAIL DE RECHERCHE AU PLATEAU, L'IMPROVISATION

« On va voir si ça résiste au plateau¹⁶ ». Les créations des Sans Cou sont sans texte à l'origine. Igor Mendjisky a un squelette assez précis de l'intrigue qu'il livre aux acteurs. Entre le mois de mai et le mois d'octobre 2014 (période de répétition au plateau), l'intrigue et des indications scéniques sont mûries par le metteur en scène. Des rendez-vous sont pris au plateau à partir du squelette narratif.

Quand tous se retrouvent en octobre pour une dizaine de jours de répétition, les éléments de l'intrigue sont discutés le matin à la table et souvent diverses pistes de jeu sont explorées pour être éprouvées l'après-midi au plateau.

Par exemple, une scène appelée « la scène des cartes » a été travaillée (notons qu'une grande partie a été coupée au montage final); l'objectif de la scène est de mettre en lien la propriété de

¹⁵ <https://vimeo.com/120484793>.

¹⁶ Igor Mendjisky, novembre 2014.

cartes (celle de presse du journaliste) et le fait d'être ce qui est noté sur cette carte. Le journaliste existe grâce à sa carte de presse, la stagiaire qui n'en a pas, n'existe pas, il le dit « tu n'es rien ». Cette idée est l'objectif poursuivi. À partir de là, les acteurs sont libres d'improviser autour d'un contexte qui a été préalablement établi: le journaliste est en direct de la prise d'otage.

Lors de la répétition d'une autre scène, l'improvisation s'élabore à partir de la proposition d'une actrice, Esther Van Den Driessche, d'un play-back de *Nothing Compares To You* de Sinead O'Connor. De là, la scène se construit d'une manière différente de celle envisagée. Tous participent à l'élaboration de la scène dans laquelle le voisin Zak joué par Arnaud Pfeiffer propose à Sam la fille de Julien Bernard (l'homme enlevé lors de la prise d'otage et amnésique) de l'aider à retrouver son père. La scène doit avoir pour objectif de présenter les personnages mais aussi les liens qui les unissent. Cet objectif est rappelé par Igor Mendjisky. On note que les acteurs deviennent créateurs, ils font le chemin de la découverte, et comme l'explique Louise Roux pour les D'ores et déjà « toute la répétition est construite sur le vertige d'une chose qui doit advenir, mais qu'on ne doit pas forcer¹⁷ ».

Ce qui intéressant dans ce travail est la multiplicité des possibles. En effet, le dialogue permanent permet l'élaboration de la scène, des voies sont explorées puis abandonnées si on n'obtient pas les effets souhaités.

Par exemple, la scène de la rencontre, entre le mois d'octobre et le mois de novembre, a considérablement changé: Sam et Zak ont des personnalités très différentes de celles proposées lors des premières improvisations. Sam était heureuse de recevoir l'aide de son voisin, elle est maintenant exaspérée de sa présence. Zak, qui semblait être un gentil voisin, est maintenant plus inquietant. C'est bien au plateau et dans un dialogue collectif que les scènes évoluent au service de la création.

Dans le travail au plateau, la reprise d'Igor est essentielle et toujours ouverte aux différentes propositions. Tous ont conscience qu'il a une place particulière de « premier spectateur » tel que le définit Françoise Kourilsky au sujet d'Ariane Mnouchkine¹⁸. Il reste le référent, celui qui a en tête les enjeux de chaque scène à travailler. Une grande confiance est ressentie lors des répétitions, dont la conséquence ou la condition nécessaire est la liberté: liberté de l'acteur pour proposer des improvisations et en être responsable. L'acteur s'engage dans sa proposition pour défendre son idée qui est pensée, réfléchie, éprouvée (par exemple Romain Cottard est à l'origine du personnage de Gaspard Kasper). Joseph Danan appelle ce processus « la mise en chute libre des acteurs eux-mêmes qui les contraint à habiter pleinement l'instant pour en faire le lieu même de (re) création en direct, avec une audace qui semble ne rien devoir se refuser¹⁹ ». Ces allers-retours entre le plateau, le metteur en scène et les comédiens font partie du processus de création et d'écriture collective.

Partir d'une phrase, d'un thème, pour faire travailler des élèves (3 ou 4) sur un objectif d'improvisation. On peut se servir des règles d'improvisation nécessaires au bon déroulement de l'exercice. Le reste du groupe observe. On peut reprendre l'improvisation et tenter de l'améliorer en instaurant un dialogue entre les acteurs et le reste du groupe. Un secrétaire peut prendre en note le déroulé de l'exercice.

¹⁷ Louise Roux « Les D'ores et déjà, une utopie pragmatique », *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, p. 139.

¹⁸ « De par sa position de spectateur privilégié, elle a toujours de l'avance par rapport aux comédiens qui sont eux constamment en train de jouer. C'est son côté vision avant les autres, disent-ils eux-mêmes. Mais elle n'impose jamais une idée, pas plus que dans son travail de metteur en scène proprement dit, elle ne donne que des indications ». Article de Françoise Kourilsky « Différent. Le Théâtre du Soleil » numéro spécial de la *Revue spéciale Travail Théâtral*, La Cité, février 1976, p. 55.

¹⁹ *Entre théâtre et performance, la question du texte*, coll « Apprendre », Actes sud papiers, Paris, 2013, p. 56 et suiv.

RÈGLES D'IMPROVISATION THÉÂTRALE

ACCEPTÉ !	Ne dis jamais non. Oui et...
ÉCOUTE !	Aie l'œil à tout. Enregistre.
PERCUTE !	Rebondis ! N'anticipe pas.
ANIME !	Privilégie le geste à la parole. Oriente-toi dans l'espace.
CONSTRUIS !	Avance. Reste simple. Sois précis.
JOUE LE JEU !	Accompagne les autres. Joue le groupe. Respecte les consignes.
PRÉPARE !	Mets-toi en condition. Sois pro.
INNOVE !	Sois agile mentalement. Cultive ta spontanéité.
AMUSE -TOI !	Passionne-toi. Ne te censure pas.
OSE !	Expérimente. Impose-toi des défis.

Manuel d'improvisation théâtrale, Christophe Tournier, éditions L'eau vive, 2003.

Une autre composante essentielle au processus de création, visible lors des répétitions est la notion de « jeu ». Les acteurs et le metteur en scène semblent ne jamais perdre de vue la définition du jeu, qui, selon Anne Ubersfeld²⁰, est d'« accomplir un acte ludique c'est-à-dire sans conséquence dans la vie pratique ». On retrouve ici la notion du « comme si » de Peter Brook²¹ quand il définit le théâtre immédiat. En effet, sur le plateau, le travail est vécu comme un jeu, avec son cortège d'innocence, d'étonnement, de surprise et de sérieux. On fait « comme si » tout cela était vrai, ils sont convaincus de cette réalité, le travail de plateau et la vie ne font qu'un. Jouer est difficile mais quand le travail est vécu comme un jeu, ce n'est plus vraiment du travail. Jouer est un jeu, et cela se ressent sur le plateau.

²⁰ *Les Termes de l'analyse clé du théâtre*, Seuil, 1996.

²¹ *L'Espace vide*, 1977.

UNE ÉCRITURE DE PLATEAU ? LE TRAVAIL DE FIXATION

Peut-on parler d'écriture de plateau ? Il semble qu'entre la création de *J'ai couru comme dans un rêve* et celle d'*Idem* une plus grande part est donnée à l'écriture. Pour *J'ai couru comme dans un rêve*, tout est passé par l'oralité à tel point que le texte a été écrit *a posteriori*. Une seule scène avait été écrite et fixée, le diagnostic chez le médecin.

L'écriture partielle du texte se fait au fur et à mesure des répétitions et des improvisations. Igor Mendjisky travaille en tête à tête avec les comédiens pour écrire avec eux une partie de scène – ce sont des points de rendez-vous, les scènes n'étant jamais écrites complètement.

Chaque comédien prend en charge individuellement la prise de note des signes textuels, scénographiques ou de mise en scène de la scène travaillée au plateau. Il enrichit cette prise de notes des remarques de ses partenaires et du metteur en scène. Chaque comédien est donc responsable d'une partie de la création. Ainsi, le travail d'écriture collective s'élabore au plateau.

La fixation des scènes se fait au fur et à mesure du travail de répétition (novembre 2014 et février 2015) – certaines scènes sont abandonnées – la narration et la compréhension de l'intrigue restent la priorité. Par exemple, quelques jours avant la première (le 12 mars 2015), le spectacle durait encore 3h30 (pour une durée aujourd'hui de 2h50).

Ainsi, le processus de création se base essentiellement sur l'improvisation et le travail de groupe. La communication est une valeur essentielle, elle est rendue possible par la confiance et la liberté des membres de la compagnie au moment des répétitions. Une grande part est laissée lors des répétitions aux interrogations, aux doutes, aux débats. Le jeté de pizza dans une des scènes de Gaspard Kasper a été sujet de débat. Chaque proposition peut être remise en doute par celui-là même qui en est à l'origine. Ces discussions amènent assez loin les acteurs dans leurs réflexions sur tels ou tels points, ils n'explorent pas seulement leur personnage mais l'idée même de la pièce qu'est l'identité et tous les sujets qui s'y attachent. Par exemple, les acteurs se sont beaucoup interrogés sur les groupes terroristes, leur capacité d'attraction et les motivations des gens qui rejoignent une cause qui leur est pourtant assez étrangère de prime abord. La création naît de ce dialogue permanent entre les comédiens et leurs réflexions d'où l'importance du travail de recherche, de réflexion en amont.



Idem, répétition, février 2015.
© Simon Gosselin

« Ces acteurs, j'eus soin de vous le dire, étaient tous des esprits : ils se sont dissipés dans l'air, dans l'air subtil. Tout de même que ce fantôme sans assises, les tours ennuagées, les palais somptueux, les temples solennels et ce grand globe même avec tous ceux qui l'habitent se dissoudront, s'évanouiront tel ce spectacle incorporel sans laisser derrière eux, ne fût-ce qu'un brouillard. Nous sommes de la même étoffe que les songes et notre vie infime est cernée de sommeil... ».

La Tempête, Shakespeare IV, 1

Idem, répétition, février 2015.
© Simon Gosselin



ANNEXE 1. LA VOCATION DE SAINT-MATTHIEU

La Vocation de saint Matthieu, Le Caravage, Merisi da Caravaggio Michelangelo (v 1571-1610), Chapelle Contarini : Italie, Rome, église Saint-Louis-des-Français
Photo (C) Archives Alinari, Florence,
Dist. RMN-Grand Palais / Raffaello Bencini, BEN - Raffaello Bencini / Alinari Archives, Florence



ANNEXE 2. J'AI COURU COMME DANS UN RÊVE (TEASER)

Martin apprend qu'il est atteint d'une tumeur au cerveau, qu'il va être papa et qu'il ne lui reste que quelques jours à vivre. Brutalement, pour lui, pour sa famille, la vie devient une urgence.

Les Sans Cou appartiennent à une génération gavée de stimuli médiatiques. À force de zapper, d'être informés de tout et de rien, ils ont souhaité, lors de la création de *J'ai couru comme dans un rêve*, revenir à l'essentiel.

Qu'est-ce qui est important dans la vie ? Qu'est-ce qui doit être accompli avant de partir ? La question est universelle, elle résonne fortement en chacun de nous : nous embarquons avec Martin et les siens. Entre rires francs et larmes retenues, le spectateur jubile aussi de l'inventivité et de l'énergie des Sans Cou, de l'incursion du fantastique (Martin rencontre l'auteur de sa vie), des chansons, de la danse, des formes théâtrales qui se percutent avec bonheur¹.

¹ <https://vimeo.com/59910285> [vidéo accessible en saisissant le mot de passe : j'ai couru.]



J'ai couru comme dans un rêve.
© Les Sans Cou

ANNEXE 3. QUESTIONNAIRE

1. Où êtes-vous nés? Qui sont et que font vos parents? Vos grands parents?
2. Que pensez-vous avoir hérité d'eux?
3. Comment pensez-vous que les gens vous perçoivent?
4. Où auriez-vous aimé naître? Dans quel pays, quelle vie? Comment auriez-vous aimé vous appeler? Quel métier auriez-vous aimé exercer?
5. Décrivez votre vie en sept souvenirs marquants.
6. Racontez cinq souvenirs forts en lien avec une personne (votre mari, votre femme) que vous avez aimée.
7. Dites quels rôles, quels auteurs vous avez aimé jouer, ceux que vous rêvez de jouer?
8. Quel est votre mot préféré, quelle est votre occupation préférée, quelle est la qualité que vous préférez chez vous?
9. Qu'avez-vous dans votre portefeuille?
10. Comment aimeriez-vous mourir? Qu'est-ce que vous aimeriez que les gens disent de vous? En quoi aimeriez-vous être réincarné?
11. Dites en cinq mots ce qu'évoque le mot « identité » chez vous.
12. À quel groupe avez-vous appartenu? À quel groupe aimeriez-vous appartenir?
13. Aujourd'hui, de quoi avez-vous peur?

ANNEXE 4. INTERVIEW D'IGOR MENDJISKY

Pourquoi ce titre *Idem* ?

Parce que « idem » veut dire « identité » en latin et puis parce que ce titre sonnait d'une manière un peu étonnante avec la définition de ce qu'est l'identité. Puisque, quand même, ce mot a été utilisé pour énormément de choses : on parle d'identité nationale, d'identité sexuelle, on met le mot « identité » à toutes les sauces et en fait, une des premières définitions, c'est une définition qui est presque mathématique, qui dit que un plus un égale un, c'est-à-dire qu'on peut être en même temps plusieurs choses et en même temps une même chose. Donc, il y avait quelque chose qui nous plaisait dans ce titre, dans le côté « on est identique aux choses qui font de nous ce qu'on est ».

Pourquoi parler de l'identité ?

Le spectacle s'appelle *Idem*, c'est une création collective et la thématique de cette création, c'est l'identité. Nous, on est une compagnie, on s'appelle Les Sans Cou, et on a monté un spectacle précédemment qui s'appelait *J'ai couru comme dans un rêve* dans lequel on se demandait ce qu'on faisait sur Terre et là avec *Idem* on se demande qui on est sur Terre.

Donc « idem » c'est « identité » en latin. Puisque cette thématique est quand même assez vaste et complexe, pour construire notre réflexion, on a divisé cette thématique en trois mouvements de questionnements.

La première chose, c'est l'identité individuelle, en partant du principe qu'on est tous définis par notre physique, notre ADN, notre psychisme. On avait envie de se demander si notre héritage était un cadeau ou un fardeau et se demander si notre identité était immuable et, si elle ne l'était pas, ce qu'on devait en faire. Disons que c'est le premier mouvement de pensée, en tout cas, de questions, qu'on avait envie de mettre sur le plateau.

La deuxième question, c'est l'identité au sein d'un groupe. On avait envie de se demander à quel moment les identités deviennent meurtrières, comme peut dire Amin Maalouf, à quel moment un individu peut devenir le groupe

auquel il appartient, et en même temps de se dire par exemple, qu'à l'heure actuelle, on est de plus en plus seuls devant son ordinateur à demander sur Facebook ou sur d'autres réseaux sociaux à appartenir à un groupe.

Le troisième mouvement, c'est notre identité artistique, c'est de se demander, nous en tant que compagnie de théâtre, à quoi on sert à l'heure actuelle. Est ce qu'on doit tenter d'être aussi pertinent que pouvait l'être Victor Hugo, avoir la place qu'il pouvait avoir au sein de la société, ou si on doit être de plus en plus des guignols, considérés comme des guignols dans la société.

Que raconte la pièce *Idem* ?

De ces trois mouvements est née une trame, du moins un brouillon de trame, un brouillon de rêve qui est l'histoire d'un jeune homme qui assiste à une prise d'otages loin de chez lui, dans un théâtre. Lors de cette prise d'otages, il a un malaise et à son réveil il a perdu complètement la mémoire, il ne sait plus s'il était spectateur, acteur ou terroriste. Donc, il va partir à la recherche de son identité. En même temps on suit le destin, le chemin de sa fille qui vingt ans plus tard, pour se trouver elle-même, va partir à la recherche de son père. On suit aussi la femme de ce jeune homme qui va partir à la recherche de son mari et on suit également le chemin d'un personnage qui s'appelle Gaspard Kasper qui raconte l'histoire. Il raconte cette histoire à la première personne en disant que c'est son histoire. Il a écrit un roman qui parle de cette histoire et on se rend compte, au fur et à mesure de la pièce, qu'en fait il a volé cette histoire à notre personnage principal pour, lui, se créer une identité.

Dans quelle mesure le spectacle parle-t-il du monde actuel ?

Si notre spectacle est actuel, c'est quand même, très, très étrange, parce qu'il s'est passé ce qui s'est passé à Charlie Hebdo et là encore à Copenhague et nous ça fait onze mois qu'on travaille sur ce spectacle en amont. On a répété huit semaines mais le spectacle il vit en nous depuis près d'un an, même peut-être plus. Et on commence le spectacle avec une prise

d'otages, je ne sais pas comment on peut être plus actuel que ça. C'est étonnant à quel point, à l'heure actuelle, comment l'identité fait débat. Je crois que cette question de l'identité, elle est au centre de notre actualité, même pas forcément au centre de notre actualité, elle est au centre de l'histoire de l'humanité, on se demande tous à un moment donné qui on est, mais je crois qu'aujourd'hui en tout cas, on sent quelque chose dans l'air qui fait qu'on est d'une génération qui se demande quelle est notre place et c'est tout à fait la thématique de ce spectacle puisque ce personnage ne va plus savoir la place qui est la sienne et il va partir à la recherche de sa place.

Cette création peut-elle avoir une résonance plus générale, voire philosophique?

Aujourd'hui, si on regarde ce qu'est la philosophie, c'est je crois une démarche de réflexion sur ce qui est aussi déjà écrit et je crois que c'est vraiment ce qu'on a fait. Ça fait onze mois qu'on lit énormément sur ce qu'est ce mot « identité » en passant par Descartes, par Hume, Pascal, Maalouf, Vincent Descombes et d'autres, on se renseigne, on lit tout ce qui a pu être écrit sur ce mot et sur cette thématique et on tente d'avoir une démarche de réflexion sur cette chose-là, sur ce mot, ce gros mot qu'est l'identité. Finalement, plus on réfléchit, le spectacle là il est pratiquement fini, plus on se dit que c'est difficile de mettre vraiment des

mots, en tout cas de mettre le doigt sur ce qu'est l'identité. Il y a une phrase qui est sur le tract, une phrase de José Saramago qui est prix Nobel de littérature qui est « il y a en chacun de nous quelque chose qui n'a pas de nom et cette chose-là c'est ce que nous sommes ». Je crois que le spectacle est vraiment rempli de ça, on cherche absolument à mettre un nom sur ce qu'est l'identité et finalement ça n'a pas de nom, on est une multitude d'humeurs, de perceptions, et on se rend compte que finalement on est constamment en mouvement.

Comment avez-vous travaillé?

On essaie de monter ce spectacle aussi de manière ludique, finalement de suivre nos modèles. Moi, mon modèle c'est Shakespeare et je trouve que ce qu'il y a de magnifique dans son écriture, c'est qu'il écrit des pièces comme s'il prenait le spectateur par la main, comme si c'était un enfant, en lui disant je vais te raconter une histoire que tu vas comprendre parce que la trame est ludique et en même temps dans cette histoire peut-être que tu vas pouvoir réfléchir sur ce que tu es et sur ce qu'on est ensemble. C'est ça qu'on va faire avec ce spectacle, du moins, c'est ça qu'on va essayer de faire.

Igor Mendjisky, entretien du 17 février 2015¹.

¹ <https://vimeo.com/123702871>.



Interview d'Igor Mendjisky
© Réseau Canopé

ANNEXE 5. ENTRETIEN AVEC PAUL JEANSON

Vous êtes un membre fondateur des Sans Cou. Vous êtes semble-t-il à l'origine du nom de la compagnie, pouvez-vous nous raconter?

Nous nous sommes rencontrés au Studio théâtre d'Asnières. Nous avons donc appris le théâtre ensemble. Il y a un moment important qui survient lors de la formation de l'acteur: la préparation aux grandes écoles nationales. À cette époque nous préparions tous le Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Igor, Arnaud, Clément et Romain sont reçus au premier tour; pas moi! En parallèle nous préparons avec la classe un atelier sur les surréalistes. J'ai préparé un poème de Robert Desnos « Les quatre sans cou ». Je le passe devant la classe et suis submergé par mon échec « suis-je bon acteur? », « vais-je réussir avec eux si je ne rentre pas dans cette école? ». Le poème parle de quatre garçons qui se baladent sans tête, ce sont des instinctifs, des rêveurs, des révolutionnaires, des poètes: ils les ont oubliées en soirée, s'en sont délaissées pour être totalement libre. Pendant mon poème, de manière complètement débile et maladroit je prends la main de chacun d'eux et les fais monter sur le plateau. Nous voilà tous les cinq sur le plateau. Je conscientise à ce moment que nous formons un groupe. Deux mois plus tard nous formons Les Sans Cou.

Qu'est ce qui pour vous est le moteur de la compagnie?

Le moteur de la compagnie est l'amitié et la surprise. Comment continuer à surprendre ses amis, les faire rire ou les toucher. L'exercice est ardu lorsqu'on les connaît depuis dix ans! Pour moi le moteur de la compagnie, c'est leur compagnie!

Quel rôle spécifique a Igor dans l'organisation de la compagnie?

Au niveau artistique, il est le garant de la structure et de la véracité du spectacle. Il est celui qui voit. Celui qui est avec et à l'extérieur. Nous nous donnons un maximum de jeu au plateau et lui le transforme en spectacle. Si on bloque, il monte sur scène avec nous, Igor est aussi acteur. Il est notre metteur en scène, notre

coach, il est solide, patient et nous fait excessivement confiance.

Au niveau administratif, il est avec Émilie Aubert, notre administratrice, notre interlocuteur auprès des théâtres.

Comment décidez-vous du sujet d'une nouvelle création? Comment vous est venue l'idée d'*Idem*?

C'est difficile d'expliquer les choses précisément, on se parle, les choses naissent. Cela peut paraître naïf. Disons qu'après *J'ai couru comme dans un rêve* qui posait la question « Pourquoi sommes-nous sur terre? », nous avions envie de nous interroger sur « Qui sommes-nous? »? Ce sont des questions vastes qui nous offrent d'énormes terrains de jeu. *Idem* est né, tranquillement, sans crier gare parce que nous continuions à vivre ensemble.

En quoi consiste *Idem*?

C'est l'histoire d'un homme qui perd la mémoire lors d'une prise d'otage dans un théâtre. Il va chercher qui il est et dans sa quête, perdre encore plus son identité. On suit aussi un personnage fantomatique qui vole la vie de cet homme qui a perdu la mémoire. En parallèle, vingt ans plus tard, une jeune fille recherche son père qui a perdu la mémoire lors d'une prise d'otage dans un théâtre. La femme de cet homme part aussi à la recherche de son homme. Qui va retrouver qui?

Vous jouez le rôle de la victime de la prise d'otage amnésique dans *Idem*, vous jouiez, dans *J'ai couru comme dans un rêve*, Martin qui apprend qu'il est atteint d'une tumeur. Peut-on donc dire que vous avez à chaque fois le rôle principal de la pièce? Est-ce une coïncidence? Comment se fait la distribution des rôles?

Sur *J'ai couru* on suivait clairement l'histoire de Martin qui apprend qu'il a une tumeur et qu'il va être papa, sur cette création oui, j'avais le rôle principal. Sur *Idem* on suit plusieurs histoires en parallèle, je définirai donc mon rôle plus comme un fil conducteur que comme le

rôle principal. La distribution des rôles se définit en fonction du désir et de la nécessité. Igor nous connaît depuis dix ans, il sait ce qu'il veut de nous. Quant à nous, nous avons réfléchi en amont à ce que nous voulons jouer. L'addition de ces deux facteurs décide de la distribution.

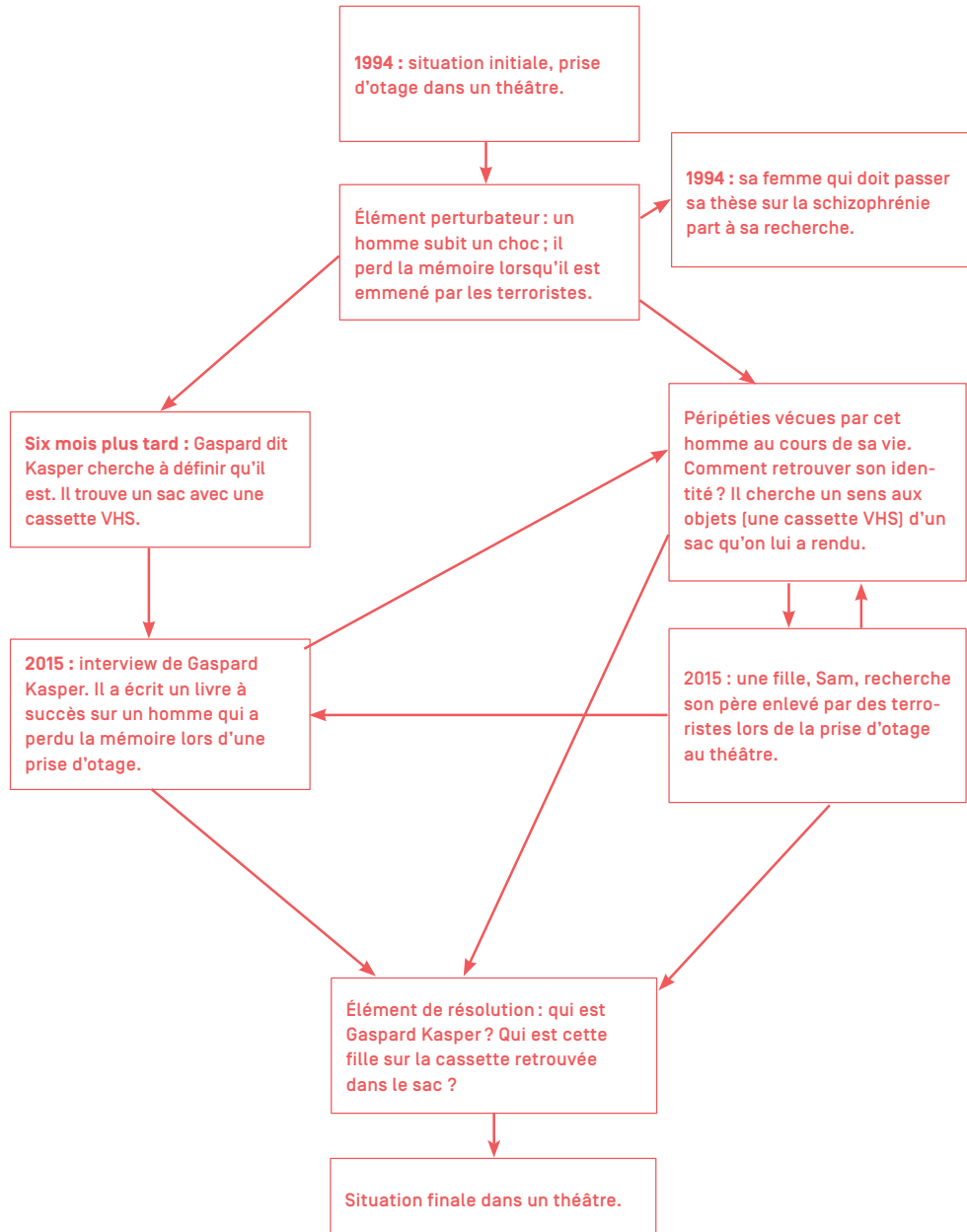
Parlez-nous du rôle de Julien Bernard (l'amnésique)? Comment avez-vous abordé ce personnage? Comment avez-vous construit votre personnage?

Nous sommes en pleine création, peut-être que Julien ne s'appellera plus Julien, tout est encore en mouvement, il est donc difficile de définir ce personnage. La seule chose qui est sûre c'est que mon personnage a perdu la mémoire. Je voulais travailler sur quelque chose d'instinctif – l'idée d'une guêpe coincée dans un pot en verre, qui se cogne pour s'en sortir. Il a perdu la mémoire, mais pas son caractère, c'est un type qui a soif de « se remplir », de combler son vide, par une extrême et naïve motivation : sa survie.

Vous faites partie de la nouvelle génération dans le paysage théâtral, vous montez des créations qui fonctionnent bien. Qu'est-ce qui vous motive et vous pousse à monter sur scène?

Ce qui nous motive, c'est de porter notre parole sur le plateau, nos joies, nos peurs, nos préoccupations, nos espérances, que nos pièces soient un témoignage. Je crois qu'avec la compagnie, on espère que nos spectacles ne soient pas un sas pour s'échapper d'une réalité, mais un sas pour mieux revenir dans cette réalité, que nos spectacles offrent à chacun une petite ou grande transformation. Chirurgie mentale, poétique. J'ai entendu dire qu'une femme a gagné trois centimètres en sortant de *J'ai couru* : chirurgie radicale.

ANNEXE 6. SCHÉMA NARRATIF



ANNEXE 7. L'ODYSSÉE, EXTRAITS

CHANT IV

Le lendemain, dès que la fille du matin, Aurore aux doigts de rose, eut brillé dans les cieux, Ménélas à la voix sonore sort de sa couche, se couvre de ses vêtements, suspend à ses épaules un glaive acéré, et attache à ses beaux pieds des brodequins magnifiques. Ce héros semblable à un dieu quitte ses appartements, s'assied auprès de Télémaque et lui adresse ces paroles : « Télémaque, pourquoi es-tu venu jusque dans la divine Lacédémone, sur le vaste dos des mers ? Est-ce ton propre intérêt ou celui de ton peuple qui t'amène ? Dis-moi la vérité. »

Le prudent Télémaque lui répond : « Ménélas, fils d'Atrée, roi chéri de Jupiter, chef des peuples, je suis venu en ces lieux pour que tu me donnes des nouvelles de mon père. Mes biens sont consumés, mes champs fertiles sont ravagés, ma maison est remplie d'hommes malveillants qui dévorent sans cesse mes nombreux troupeaux, mes bœufs à la marche pénible et aux cornes tortueuses. Ces hommes ce sont les prétendants de ma mère, tous pleins d'une orgueilleuse arrogance. — Maintenant j'embrasse tes genoux afin que tu me racontes la fin déplorable de mon père, si tu l'as vue de tes propres yeux, ou si tu l'as apprise de quelque pauvre voyageur ; car certainement la mère d'Ulysse l'enfanta pour souffrir ! Soit respect, soit pitié, ne me flatte point : raconte-moi fidèlement tout ce que tu sais. Si jamais mon père, le brave Ulysse, t'aida de ses conseils ou de son bras au milieu du peuple troyen, où vous, Grecs, avez souffert tant de maux, je te supplie, ô Ménélas, de m'en garder aujourd'hui le souvenir et de me dire la vérité. »

L'Odyssee, Homère, « Chant IV », traduction Eugène Barest, Paris Lavigne, 1843.

CHANT XI

L'âme du roi Tirésias, après m'avoir prédit l'avenir, retourne dans les sombres demeures de Pluton. Moi je reste immobile sur les bords du fossé jusqu'au moment où ma mère arrive et boit le sang noir. Soudain elle me reconnaît, et m'adresse en gémissant ces rapides paroles : « Ô mon fils, comment es-tu descendu vivant dans cet obscur séjour ? Il est difficile aux vivants de découvrir ces tristes demeures ; car pour y arriver il faut franchir des fleuves immenses, des courants impétueux, et surtout les eaux de l'Océan qu'on ne peut traverser à moins que l'on ne possède un solide navire. Viens-tu d'Ilion après avoir erré longtemps sur les flots avec tes compagnons ? Est-ce que tu n'as pas encore été à Ithaque, ni revu dans ton palais ta chaste épouse ? »

Je lui réponds aussitôt : « Ô ma mère, la nécessité seule m'a conduit dans les demeures de Pluton pour consulter l'âme du Thébain Tirésias. Non, je ne suis point encore rentré dans l'Achaïe, et je n'ai point revu les lieux de ma jeunesse ; mais, en proie à de grandes souffrances, j'erre sans cesse depuis le jour où j'ai suivi le divin Agamemnon marchant vers Ilios fertile en coursiers, afin de combattre les Troyens. Mais parle-moi donc sincèrement. Quelle destinée t'a soumise à l'éternel sommeil de la mort ? Est-ce une longue maladie ? Ou bien Diane, qui se plaît à lancer les traits, t'a-t-elle percée de ses douces flèches ? Parle-moi de mon père et du fils que j'ai laissés ; dis-moi si mes dignités leur appartiennent.

Ma vénérable mère répond à mes questions en disant : « Pénélope, le cœur brisé par les chagrins, reste toujours dans ton palais ; ses jours et ses nuits se consomment dans la douleur et dans les larmes. Aucun homme, ô mon fils, ne possède tes dignités. Télémaque administre en paix tes beaux domaines ; il assiste, comme chef, à tous les festins, et chacun s'empresse de l'avoir pour convive. Ton père reste aux champs et ne vient jamais à la ville. Ce vieillard n'a point de lits somptueux ornés de manteaux et de tapis magnifiques ; l'hiver, il dort étendu sur la cendre auprès du foyer, comme les serviteurs de sa maison, et son corps est

couvert de grossiers vêtements; l'été et pendant la riche saison de l'automne, sa couche est formée par des feuilles amoncelées à terre, au pied de ses vignes fertiles. C'est ainsi que repose Laërte accablé de chagrins; une douleur profonde s'accroît dans son âme en pleurant ton malheureux sort, et une pénible vieillesse s'appesantit sur lui. Moi aussi je suis morte sous le poids des années, et mon destin s'est accompli. Diane aux regards perçants ne m'a point frappée de ses douces flèches; il ne m'est point survenu non plus de ces longues maladies qui, dans de cruels tourments, ôtent la force à nos membres; mais le regret, l'inquiétude et le souvenir de tes bontés, noble Ulysse, m'ont seuls privée de la vie que nous chérissons tous. »

À ces paroles je veux embrasser l'âme de ma mère chérie; trois fois je m'élançai, poussé par le désir, et trois fois elle s'échappa de mes mains comme une ombre légère ou comme un songe. Je me sens alors affligé, et j'adresse à ma mère bien-aimée ces rapides paroles: « Pourquoi m'échappes-tu quand je désire te saisir? Ne pourrions-nous pas, ô ma mère, dans les demeures de Pluton, nous entourer de nos bras et soulager nos cœurs par les larmes? La divine Proserpine ne m'aurait-elle offert qu'un vain fantôme pour accroître encore mes chagrins et mes gémississements? »

C'est ainsi que je parle, et ma vénérable mère me répond en disant: « Ô mon fils, toi le plus infortuné des hommes, Proserpine, la fille de Jupiter, ne s'est point jouée de toi. Telle est la destinée des humains lorsqu'ils sont morts: les nerfs ne lient plus les chairs et les os, car ils sont détruits par la puissante force des flammes aussitôt que la vie abandonne les os éclatants de blancheur, et l'âme légère s'envole comme un songe. Maintenant retourne au séjour de la lumière, et retiens bien toutes ces choses, afin que tu puisses, dans l'avenir, les raconter à ton épouse chérie. »

L'Odyssée, Homère, « Chant XI », traduction Eugène Baret, Paris Lavigne, 1843.

ANNEXE 8. IDEM, SCÈNE 3

Une table. Deux chaises. Deux hommes, un micro à la main.

GASPARD KASPER: L'histoire que je raconte n'est pas mon histoire, elle appartient à un autre... C'est la mienne bien sûr parce que je la raconte et que les choses ne se mettent à exister que lorsqu'elles sont racontées, mais à partir du moment où moi-même je ne sais pas qui je suis, comment pourrais-je honnêtement prétendre raconter mon histoire vraie... Elle est vaporisée dans l'imaginaire, reconstituée par plusieurs cerveaux, elle s'est dispersée dans l'air en particules minuscules... il manque des pièces au puzzle... C'est à vous peut être d'inventer les pièces manquantes... (*un temps*).

CORYPHÉE: Un livre, un seul et unique, un coup de génie, un best-seller vendu à plus de 10 millions d'exemplaires avec, au cœur, l'histoire de cet homme qui perd la mémoire suite à une prise d'otage. Cet homme c'est lui, c'est vous, Gaspard Kasper bonsoir. Vous avez bouleversé, fasciné, parfois même dérangé le monde littéraire comme un précurseur, comme un spectre impalpable se refusant à la moindre apparition publique. Et vous nous faites l'exclusivité et surtout l'immense privilège d'être ici ce soir alors merci.

GASPARD KASPER: Oui c'est ça, bonsoir...

CORYPHÉE: Salinger à qui on vous compare souvent a écrit: « Mon rêve, c'est un livre qu'on n'arrive pas à lâcher et quand on l'a fini, on voudrait que l'auteur soit un ami, un super ami et on lui téléphonerait chaque fois qu'on en aurait envie ». Gaspard Kasper, vous qui paraissez injoignable, souhaitez-vous qu'on vous appelle ?

GASPARD KASPER: Je n'ai pas le téléphone... (*un temps*). Ce n'est pas à moi que les choses arrivent. C'est à l'autre. Moi je lis au bord d'un lac, je veille tard... J'ai des nouvelles de Gaspard Kasper par la presse. J'ai essayé de me libérer de lui et je suis passé de la littérature brute à la contemplation, mais maintenant même la contemplation appartient à Gaspard Kasper et il faudra que j' imagine autre chose. Ma vie n'est qu'une fuite ou je perds tout et où tout va à l'oubli ou à l'autre. Je ne sais même pas lequel des deux vient de vous dire ça...

CORYPHÉE: Alors si Gaspard Kasper n'est pas Gaspard Kasper mais un autre, qui est cet autre ?

GASPARD KASPER: Je ne sais pas vraiment si... vous entendez, là je vous parle, vous entendez ma voix, mais si vous n'étiez pas là pour m'entendre, qui pourrait me confirmer la réalité de mon existence. Selon la physique quantique, si vous fermez tous les yeux et que je me tais, il y a autant de chances que j'existe que de chances que je n'existe pas. Vous voyez, je dis je, mais qui peut dire je, qui peut dire moi. Sincèrement. Peut-être qu'on peut prendre une minute pour se poser sincèrement cette question ?

Extrait d'*Idem*, scène 3.

ANNEXE 9. LES QUATRE SANS-COU, ROBERT DESNOS, 1934

Ils étaient quatre qui n'avaient plus de tête,
Quatre à qui l'on avait coupé le cou,
On les appelait les quatre sans cou.

Quand ils buvaient un verre,
Au café de la place ou du boulevard,
Les garçons n'oubliaient pas d'apporter
des entonnoirs.

Quand ils mangeaient, c'était sanglant,
Et tous quatre chantant et sanglotant,
Quand ils aimaient, c'était du sang.

Quand ils couraient, c'était du vent,
Quand ils pleuraient, c'était vivant,
Quand ils dormaient, c'était sans regret.

Quand ils travaillaient, c'était méchant,
Quand ils rôdaient, c'était effrayant,
Quand ils jouaient, c'était différent,

Quand ils jouaient, c'était comme tout le monde,
Comme vous et moi, vous et nous et
tous les autres,
Quand ils jouaient, c'était étonnant.

Mais quand ils parlaient, c'était d'amour.
Ils auraient pour un baiser
Donné ce qui leur restait de sang.

Leurs mains avaient des lignes sans nombre
Qui se perdraient parmi les ombres
Comme des rails dans la forêt.

Quand ils s'asseyaient, c'était plus majestueux que des rois
Et les idoles se cachaient derrière leur croix
Quand devant elles ils passaient droits.

On leur avait rapporté leur tête
Plus de vingt fois, plus de cent fois,
Les ayant retrouvées à la chasse ou dans
les fêtes

Mais jamais ils ne voulurent reprendre
Ces têtes où brillaient leurs yeux,
Où les souvenirs dormaient dans leur
cervelle.

Cela ne faisait peut-être pas l'affaire
Des chapeliers et des dentistes.
La gaité des uns rend les autres tristes.

Les quatre sans cou vivent encore, c'est certain,
J'en connais au moins un
Et peut-être aussi les trois autres,

Le premier, c'est Anatole,
Le second, c'est Croquignole,
Le troisième, c'est Barbemolle,
Le quatrième, c'est encore Anatole.

Je les vois de moins en moins,
Car c'est déprimant, à la fin,
La fréquentation des gens trop malins.

ANNEXE 10. QUELQUES EXEMPLES D'ORGANISATIONS COLLECTIVES

LES D'ORES ET DÉJÀ

Voir en ligne : « D'Ores et déjà, collectif en désir d'évolution », *Le Monde*, mis à jour le 08.02.2008 à 16h38, par Brigitte Salino¹.

LES CHIENS DE NAVARRE

Ce qu'on ressent très fort en voyant une pièce des Chiens de Navarre, c'est précisément ce désir comme gonflé à l'hélium de recharger la scène, de la boursouffler et de la faire par instants exploser. Au cœur de la banalité, la scène s'augmente de tous nos espaces les plus imprévisibles, diffractions de nos fantasmes, métaphores surjouées de nos pulsions, quelque chose comme le surgissement de nos désirs les plus saillants et les moins calculés. D'où cette place laissée à l'improvisation, dans l'élaboration du travail bien sûr, mais aussi dans la réalité de ce à quoi nous assistons : autour d'un scénario réduit à son plus simple appareil gravitent les situations les plus outrées, les déchaînements ponctuels, les fatigues extrêmes et les violents déchirements, qui participent tous de cet hyperprésent. Ce refus de fixer une forme et de « re-présenter » soumet le spectateur à l'énergie suicidaire de propositions plus explosives les unes que les autres, et dont le résultat est souvent la pure hilarité, ou bien l'ébahissement, celui qu'on éprouve devant les folies futuristes ou dadaïstes.

Tanguy Viel, texte de présentation de la saison 2011-2012 du Théâtre de Gennevilliers, CDN de création contemporaine².

TG STAN

Voir en ligne : « Tg STAN », *Arts et scène Têlerama*, Sébastien Porte, 1^{er} février 2014³.

SI VOUS POUVIEZ LÉCHER MON CŒUR

En mai 2009, à leur sortie de l'École professionnelle supérieure d'art dramatique de Lille (EPSAD), Guillaume Bachelé, Antoine Ferron, Noémie Gantier, Julien Gosselin, Alexandre Lecroc, Victoria Quesnel et Tiphaine Raffier créent le collectif Si vous pouviez lécher mon cœur (SVPLMC). Leur premier spectacle, *Gênes 01*, d'après Fausto Paravidino, est présenté en 2010 au Théâtre du Nord. Après avoir tourné le spectacle au Théâtre de Vanves et au Théâtre Dijon-Bourgogne, la compagnie s'attaque à la création de son deuxième spectacle. Ils créent *Tristesse Animal Noir*, texte d'Anja Hilling, au Théâtre de Vanves en octobre 2012, avant de le présenter au Théâtre du Nord. Repéré à cette occasion par l'équipe du Festival d'Avignon, Si vous pouviez lécher mon cœur s'engage rapidement dans la création des *Particules élémentaires* de Michel Houellebecq, mis en scène par Julien Gosselin. À cette occasion, l'équipe accueille Joseph Drouet, Denis Eyriey, Marine de Missolz et Caroline Mounier. Le spectacle est salué par la critique et le public de l'édition 2013 du Festival. Le spectacle est en tournée durant la saison 2014-2015. En 2015-2016, ils créeront, tous ensemble, leur prochain spectacle : *2666*, d'après le roman de Roberto Bolaño⁴.

¹ http://www.lemonde.fr/culture/article/2008/02/08/theatre-d-ores-et-deja-collectif-en-desir-d-evolution_1009096_3246.html.

² http://www.chiendensavarre.com/chiens_de_navarre/nous_les_chiens/nous_les_chiens.html.

³ <http://www.telerama.fr/scenes/compagnie-tg-stan-scenes-de-la-vie-collective,108073.php>.

⁴ <http://www.lechermoncoeur.fr/svplmc.html>.

ANNEXE 11. PORTRAIT DES ÉPOUX ARNOLFINI

Portrait des époux Arnolfini, Van Eyck Jan (vers 1390-1441), 1434, Royaume-Uni, Londres, National Gallery
Photo (C) The National Gallery, Londres
Dist. RMN-Grand Palais / National Gallery Photographic Department



ANNEXE 12. RÉFÉRENCES DRAMATURGIQUES ET LITTÉRAIRES

ALLIANCE DU SUBLIME ET DU GROTESQUE (EXTRAIT DE LA PRÉFACE DE *CROMWELL*)

« La poésie de notre temps est donc le drame; le caractère du drame est le réel; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires. Puis, il est temps de le dire hautement, et c'est ici surtout que les exceptions confirmeraient la règle, tout ce qui est dans la nature est dans l'art. (...) Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art. (...) Nous voici parvenus à la sommité poétique des temps modernes. Shakespeare, c'est le Drame; et le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la troisième époque de poésie, de la littérature actuelle. »
Cromwell, « Préface », Victor Hugo, 1827

IMAGINATION DU SPECTATEUR (EXTRAIT D'*HENRY V*, SHAKESPEARE, 1599)

« Supposez qu'en ce moment, dans l'enceinte de ces murs, sont enfermées deux puissantes monarchies, dont les fronts levés et menaçants, l'un contre l'autre opposés, ne sont séparés que par l'Océan, étroit et périlleux: réparez par vos pensées toutes nos imperfections: divisez un homme en mille parties; et voyez en lui une armée imaginaire: figurez-vous, lorsque nous parlons des coursiers, que vous les voyez imprimer leurs pieds superbes sur le sein foulé de la terre. C'est à votre pensée à orner en ce moment nos rois; qu'elle les transporte d'un lieu dans un autre, qu'elle franchisse les barrières du temps, et resserre les événements de plusieurs années dans la durée d'une heure. »
Henry V, Shakespeare, 1599

« THÉÂTRE RÉCRÉATIF OU THÉÂTRE DIDACTIQUE ? », *ÉCRITS SUR LE THÉÂTRE*, BRECHT

« *Le spectateur du théâtre épique dit*: Je n'aurais jamais imaginé une chose pareille. – On n'a pas le droit d'agir ainsi. – Voilà qui est insolite, c'est à n'en pas croire ses yeux. – Il faut que cela cesse. – La douleur de cet être me bouleverse parce qu'il y aurait tout de même une issue pour lui. – C'est là du grand art: rien ne se comprend tout seul. – Je ris de celui qui pleure, je pleure sur celui qui rit. »
Écrits sur le théâtre, Brecht.

SYNTHÈSE SUR *L'ESPACE VIDE* DE PETER BROOK

Peter brook, explique dans *L'espace vide* comment doit être portée en scène une œuvre: « L'espace vide de Peter Brook », in *L'enseignement du théâtre par le jeu depuis 1990*¹.

¹ <http://www.coursdetheatre.biz/archives/2010/09/08/19009519.html>

EFFET DE DISTANCIATION/DÉFINITION DU THÉÂTRE ÉPIQUE (EXTRAIT DE « NOTES SUR MAHAGONNY », ÉCRITS SUR LE THÉÂTRE, BRECHT)

FORME DRAMATIQUE	FORME ÉPIQUE
ACTION	NARRATION
Implique le spectateur dans l'action.	Fait du spectateur un observateur mais éveille son activité intellectuelle, l'oblige à des décisions.
Épuise son activité intellectuelle.	
Lui est occasion de sentiments.	
Expérience vécue.	Vision du monde.
Le spectateur est plongé dans quelque chose.	Le spectateur est placé devant quelque chose.
SUGGESTION	ARGUMENTATION
Les sentiments sont conservés tels quels.	Les sentiments sont poussés jusqu'à la prise de conscience.
Le spectateur est à l'intérieur – il participe.	Le spectateur est placé devant – il étudie.
L'homme est supposé connu.	L'homme est objet de quête.
L'homme immuable.	L'homme qui se transforme et transforme.
Intérêt passionné pour le dénouement.	Intérêt passionné pour le déroulement.
Une scène pour la suivante.	Chaque scène pour soi.
Croissance organique.	Montage.
Déroulement linéaire.	Déroulement sinueux.
Évolution continue.	Bonds.
L'homme comme donnée fixe.	L'homme comme processus.
La pensée détermine l'être.	L'être social détermine la pensée.
SENTIMENTS	RAISON

ANNEXE 13. CORRIGÉ DE L'EXERCICE

« Dégager les caractéristiques de la dramaturgie et trouver les références littéraires et dramaturgiques »

	REFORMULATION DE L'IDÉE	HENRY V, 1599, SHAKESPEARE	LA PRÉFACE DE CROMWELL, 1827, V. HUGO	NOTES SUR MAHAGONNY, 1930, BRECHT	L'ESPACE VIDE, 1977, PETER BROOK
Théâtre de notre temps	Être en lien avec le monde contemporain.		« Théâtre est un point d'optique... tout doit pouvoir s'y réfléchir ».	Donner une vision du monde.	Être en lien avec le public d'une sensibilité et d'une époque donnée.
Art de la rupture et du décalage	Théâtre de mouvement – rupture d'une scène à une autre.			Bonds, déroulement sinueux.	Idee d'un théâtre vivant.
Passage de la comédie à la tragédie	Dans une même pièce on peut rire et pleurer.		« Shakespeare c'est le drame... la tragédie et la comédie ».		Théâtre brut : renouer avec le théâtre populaire, faire rire.
Le sublime et le grotesque	Deux concepts opposés mais complémentaires.	D'une enceinte de bois à un champ de bataille.	« Le sublime et le grotesque qui se croisent... dans la vie ».		
Le fabuleux, la démesure	Présence de l'onirique : dépasser le cadre du réel.	« Divisez un homme en mille parties, et voyez en lui une armée imaginaire ».	« La baguette magique de l'art ».		Théâtre sacré : rendre visible l'invisible, dévoiler quelque chose hors du commun, faire vivre une expérience qui dépasse la vie courante.
Le goût de raconter des histoires	Utilisation de la narration.	Place du narrateur, le prologue.		Importance de la narration, effet de distanciation.	
Les spectateurs se réchaufferont l'âme et les mains	Importance du spectateur.	Participation de la pensée du spectateur « c'est à votre pensée... durée d'une heure ».		Le spectateur éveillé, placé devant quelque chose, jusqu'à la prise de conscience : effet de distanciation.	

ANNEXE 14. IDEM, SCÈNE 4

Une pièce sombre : un matelas, un lavabo une chaise. Un homme se réveille, il paraît perdu. Il découvre qu'il saigne derrière le crâne. On entend en off la voix d'un homme. Il parle albanais.

HOUK : Shko gjema at tjetrin e bjerma ketu. Shko ma shpejt se nuk kem koh ma, se jom kah hi me kshyr kit tipin qysh osht. Shpejt.

Il rentre dans la pièce, après avoir déverrouillé la porte. Un temps pendant lequel les deux hommes s'observent.

HOUK : A je mir? (Un temps.) Kur je qu? (Il s'approche.)

JULIEN : Si tu fais un pas de plus, je te défonce le thorax avec mon pied. Je te plie en deux. Je suis un dingue. Je suis où? Je suis où? Je suis où? T'es qui? Pourquoi je suis enfermé? La porte est fermée? Qu'est ce qui se passe? Recule! Je saigne derrière la tête! Je suis qui? Qu'est ce qui se passe? La porte est fermée! Elle est fermée putain! (Un temps.)

HOUK : (Il porte sa main vers sa bouche) Buk? Buk?

JULIEN : Quoi? Je comprends pas! Manger? Manger? Oui, j'ai faim.

Houk sort et revient avec une gamelle de nourriture qu'il dépose doucement face à Julien. Il se jette sur la nourriture et commence bizarrement à trier les condiments.

JULIEN : Ça non merci... non merci... ça non merci... non merci... non merci... « calculer, avoir peur, être blême, aimer mieux faire une visite qu'un poème... » (Il se lève brusquement). T'es qui toi? Tu me regardes, j'aime pas ça! Tes yeux là, tes petits yeux là! Je suis où? Qu'est ce qui se passe? Elle est où ma mère? Ma mère, ma mère? Elle est où ma mère? Je te pète la gueule moi, je fais du free fight! Je saigne. Tu m'as tapé? Tu m'as tapé? Qu'est ce qui se passe? Mon dieu qu'est ce qui se passe? Je suis chaud bordel! J'ai hyper chaud. Je suis ici, je sais pas comment... Je me sens perdu là. Vous êtes qui monsieur? Y a comme un grand vide là, c'est terriblement angoissant? Je vois, tu t'approches, tu t'approches, tu t'approches, tu t'approches. Je te touche, je te touche. Ça va toi? Toi ça va? Ça va? Moi moyen... (Il lui touche les mains.) Je me présente quand même... Je m'appelle... Bonjour je... Attends, ça va, pas violence ok pas violence... Je suis... Bonjour je suis... Tu m'aides? Mise en situation... mise en situation, mise en situation... une petite mise en situation... Mets-toi là... là... non, là... là... oui là... non mets-toi là... oui là... là... un peu pl... là... voilà là, t'es bien là... là t'es bien... Là t'es chez toi, tu comprends? Oh tu understands, tu speak english?

HOUK : Yes.

JULIEN : Yes, yes il understand. So you are in your house, ta maison avec le toit, les murs, house. Et dans la house, you are in the kitchen... ok? So cooking... cooking please... You are in the kitchen, tu fais une activité de kitchen bordel! Yes... yes good eggs... ok... des œufs au plat... si tu veux... if you want... Bon j'arrive chez toi, on se connaît depuis longtemps. (Il mime toute la scène.) Oh, nice jardin! Il a toujours eu la main verte celui-la... Tiens tiens, j'ai comme l'impression qu'ils ont refait le goudron par ici. Toc toc toc... Y'a quelqu'un?

HOUK : Yeah

JULIEN : Non, non, no, is not credible. Il y a des walls, walls de mur. On ne dit pas yeah, mais YEAHHHHH. Sinon je peux pas entendre, entendre, listen... Le b.a-ba je suis désolé c'est le b.a-ba, élargir, projeter, articuler... Et fais gaffe à tes œufs, mais fais gaffe à tes... Ils sont entrain de cramer Ça fait... Oui tu les sors et t'en fais d'autres... Initiative, concentration, please concentration. Oh nice jardin! Le goudron de la route a bel et bien été refait. Je suis franchement heureux de revoir mon ami...

HOUK : YEAHHHHH

JULIEN : You can't, you can't. J'ai pas toqué, so you can't... Toc toc toc.

HOUK : COME ON!

JULIEN : THE DOOR IS CLOSED!

HOUK : WHO IS HERE?

JULIEN : La door est closed. Je sais pas, on demande pas qui est là sans ouvrir la door... Je sais pas ça s'appelle le respect... Respect, you know respect? CAN YOU OPEN THE DOOR PLEASE IT'S ME!

HOUK : Whose me?

JULIEN : Bon ok, tu fais aucun effort. Je vais passer par la fenêtre. Sorry, I prefere to pass by the fenêtre because the door is closed.

HOUK : Hi, who are you?

JULIEN : Hi, who are you?

HOUK : Me, my name is Houck. And you?

JULIEN : Me, my name is... Mon nom est... How are you? Find. I am find. My name is... Merde. Mais merde, je te sens pas avec moi. Mais t'es pas du tout avec moi, tu joues pas avec moi. T'es tout seul, t'es tout seul, et en plus tu fais cramer tes œufs... J'étouffe dans cette cuisine, qui est... qui est d'ailleurs dégueulasse. Elle est dégueulasse, elle est dégueulasse ta cuisine... Toc toc toc, ah bah c'est ouvert, oh, you cooking eggs dans ta cuisine dégueulasse?

HOUK : WHO ARE YOU? ME I AM HOUCK AND YOU?

JULIEN : Me, I am... moi je suis... je suis... Toc toc toc... je suis... Bonjour Houck, tu me reconnais certainement je suis... je... je... Ok, je vais te dire qui je suis, ok?! Je vais te le dire! Ok, parce que tu le mérites... Hein Houck? Tu le mérites... Alors voilà, peu de gens le savent, mais je suis... Regarde-moi dans les yeux Houck... Je suis... je... Rassure-moi, tu veux le savoir Houck?.. You want to now... Hein... hein... hein?... Je suis... je m'appelle... *Il craque et s'effondre au sol.*

ANNEXE 15. LES SANS COU : LE PROCESSUS DE CRÉATION

TRAVAIL DE RECHERCHE ET D'INTROSPECTION

On est une compagnie, on existe depuis dix ans et ça fait trois ans, même plus, quatre ans, qu'on monte des spectacles en se servant de l'improvisation comme outil d'écriture. C'est-à-dire que notre méthode est la suivante : on est cinq membres fondateurs de la compagnie, Clément Aubert, Romain Cottard, Arnaud Pfeiffer, Paul Jeanson et moi, on se réunit et on se demande ce qu'on a envie de raconter à l'heure actuelle sur un plateau de théâtre.

Là, c'est « l'identité » qui est venue de manière assez logique après *J'ai couru comme dans un rêve*. À partir de ce moment-là, on se réunit régulièrement pendant cinq, six mois, une à deux fois par semaine, et on amène toute la matière qui pourrait avoir un lien avec l'identité, avec cette thématique. Donc on lit des articles de journaux, des extraits de romans, des extraits de pièces de théâtre, on se montre des tableaux, de la peinture, et à partir de là, on réfléchit à un début de trame.

J'avais en tête cette prise d'otages qui a eu lieu à Moscou en 2002 et je me suis dit, vu qu'on a envie souvent de mettre le théâtre au centre de notre travail, que ça pourrait être un bon début de se dire : voilà on raconte l'histoire d'un type qui assiste à une prise d'otages dans un théâtre, pour que tout commence dans un théâtre. Il a un malaise, il se réveille et il ne se souvient plus de rien. À partir de ce moment-là, comment traiter l'identité individuelle, l'identité au sein d'un groupe et notre identité artistique.

TRAVAIL À LA TABLE : QUESTIONNEMENTS ET DÉBATS

Je réunis toute l'équipe : les quatre acteurs avec qui j'ai fondé la compagnie, plus les autres acteurs qui participent au spectacle qui sont, pour citer les femmes en premier, Esther Van Den Driessche, Raphaële Bouchard et ensuite Imer Kutlovci, Yedwart Ingey.

Je les réunis, on se met à la table pendant une semaine et je leur pose des questions en rapport avec cette thématique. Les questions, ça peut aller de « Qui étaient, comment s'appellent vos parents, qu'est-ce qu'ils font dans la vie ? », « Comment s'appellent vos grands-parents, qu'est-ce qu'ils faisaient dans leur vie ? », « Quelles sont, vous, vos peurs, qu'est-ce que vous rêvez de jouer, qu'est-ce que vous n'avez surtout pas envie de jouer ? ». Je leur demande, par exemple, de sortir leur portefeuille, d'enlever tous leurs papiers d'identité, de me dire ce qu'il y a dans leur portefeuille, et ça dure pendant une semaine. Je leur pose plein de questions autour de cette thématique et à partir de là, on se sépare pendant un mois.

Je continue à parler régulièrement avec les membres fondateurs de ma troupe en leur disant ce à quoi je pense comme histoire. Ils me donnent des idées, ils me disent : « Moi j'aimerais jouer ça, je pense à un personnage qui pourrait être un peu comme ça, j'aurais envie de dire ces choses-là, j'ai lu ça dans Nietzsche, par exemple, j'ai envie que ça soit sur le plateau... ». J'essaie de prendre tout ça dans mes notes et puis je dresse, disons, le squelette du spectacle. Je me dis, la première scène ce sera ça, la deuxième scène ce sera ça, etc. et jusqu'à la fin du spectacle

IMPROVISATION AU PLATEAU ET ÉCRITURE COLLECTIVE

Ensuite on se revoit un mois plus tard et on passe au plateau. Je leur dis : la première scène j'aimerais que ce soit ça, ça commencera par une petite histoire et ensuite j'aimerais qu'il y ait ce texte de Brecht, la prise d'otages... Alors les acteurs improvisent et, à force d'improviser, on se met à construire la scène et le spectacle se monte comme ça. On se sert vraiment de l'improvisation pour écrire, et à chaque fin de séance on se réunit avec les acteurs et je leur dis : « Voilà, ça il faut l'écrire, il faut mettre sur le papier ça et ça. » et eux disent « Je pense qu'il faut mettre ça ». Il y a donc un vrai travail collectif d'écriture et on avance de cette manière-là.

Après, je mets le spectacle sur le papier en termes de dramaturgie, mais les choses bougent aussi au fur et à mesure des répétitions. C'est-à-dire que, tout d'un coup, il y a un acteur qui dit: « Moi j'ai pensé à ça » et ce n'est pas dans mon cahier. Je me dis, bien, essayons, et on voit comment on peut l'intégrer. À la fin de la première partie, je refais un point avec eux en leur disant: « Maintenant qu'on a vu ça, qu'est-ce que vous avez envie de raconter de votre personnage dans la deuxième partie? ». Là ils me redonnent de la nourriture et c'est pour ça qu'on disperse les répétitions: on répète trois semaines, on se pose pendant deux semaines, puis on reprend deux semaines de répétitions, on pose, on refait une semaine, pour qu'on puisse avoir le temps de laisser mûrir les choses en nous. On construit le spectacle de cette manière-là.

Par rapport à notre spectacle précédent, on arrive quand même en répétition avec le texte qui est écrit. Il y a encore plein de choses qui vont bouger en improvisations et en montant la fin du spectacle mais, malgré tout, la trame du spectacle est posée. Mais c'est vraiment ça aussi une création collective, les acteurs sont tous des créateurs, ils sont tous des piliers du spectacle, ils sont tous donneurs d'idées et puis je les écoute aussi énormément pour ce qui est en rapport avec la mise en scène et la dramaturgie générale du spectacle, c'est-à-dire qu'il y a tout le temps un va-et-vient entre eux et moi.

Igor Mendjisky, entretien du 17 février 2015¹.

¹ <https://vimeo.com/120484793>.

ANNEXE 16. RÉFÉRENCES CULTURELLES ET LITTÉRAIRES

Tous les noms, José Saramago, traduit du portugais par Geneviève Leibrich, Points, Paris, 2001.

Les Identités meurtrières, Amin Maalouf, Le Livre de poche, Paris, 2007.

Pseudo, Romain Gary, collection « Folio », Gallimard, Paris, 2004.

Be Yourself! : au-delà de la conception occidentale de l'individu, François Flahault, Mille et une nuits, Paris, 2006.

L'Identité, textes choisis par Stéphane Ferret, Flammarion, Paris, 2011.

Loin de moi, étude sur l'identité, Clément Rosset, Minuit, Paris, 1999.

Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde, Robert Louis Stevenson, Le Livre de poche, Paris, 2009.

Un Homme est un homme, Bertolt Brecht, Arche éditeur, Paris, 1999.

Seuls : chemin, textes et peintures, Wajdi Mouawad, Actes Sud, Arles, 2008.

Séminaires cliniques sur la schizophrénie, Gaetano Benedetti, Erès, Toulouse, 2014.